

WOLFGANG LOTZ
ARCHITETTURA IN ITALIA
1500-1600
A CURA DI DEBORAH HOWARD

This edition first published by Yale University Press, 1995
Titolo originale: Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1500-1600*

© the Estate of Wolfgang Lotz 1974; Deborah Howard 1995

© 1997 RCS Libri SpA, Milano, per la traduzione italiana

Tutti i diritti riservati

Seconda ristampa: ottobre 2004

Terza ristampa: settembre 2008

Quarta ristampa: giugno 2010

ISBN 978-88-17-24418-3

Progetto grafico

Kate Gallimore

Cura editoriale

Roberta Martinis

Traduzione

Elisabetta Molteni (introduzione e capitoli 1-8)

Massimo Bulgarelli (capitoli 9-14)

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Stampato in Cina

In frontespizio: Antonio da Sangallo il Vecchio, Montepulciano,
Madonna di San Biagio (iniziata nel 1518)

In copertina: Federico Barocci, *Veduta del Tempio*;
studio preliminare alla "Fuga di Enea", 1588 circa,
penna e china seppia, sfumature seppia rialzate con bianco.
Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 135A

Indice

<i>Prefazione all'edizione italiana, Arnaldo Bruschi</i>	1
<i>Introduzione, Deborah Howard</i>	2
<i>Prefazione alla prima edizione</i>	9
1. Architettura Classica a Roma: Bramante	11
Il Tempietto di San Pietro in Montorio	11
Il chiostro di Santa Maria della Pace	12
Edifici per Giulio II	13
Il Cortile del Belvedere in Vaticano	14
Le Logge	17
Il nuovo San Pietro	17
Il coro di Santa Maria del Popolo	20
Palazzo Caprini (casa di Raffaello)	22
La Santa Casa di Loreto	23
Riepilogo	23
I progetti per San Pietro dopo la morte di Bramante	23
2. Architettura Classica a Roma: Raffaello	27
La cappella Chigi in Santa Maria del Popolo	27
Palazzi	27
Villa Madama	29
San Pietro	31
3. Altri edifici del primo Cinquecento a Roma e nell'Italia centrale	35
Roma	35
Palazzi	35
Chiese	37
Italia centrale	39
Santa Maria della Consolazione a Todi	39
La Madonna di San Biagio a Montepulciano	41
Palazzo Pandolfini a Firenze	42
4. Baldassarre Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane	45
Baldassarre Peruzzi	45
Antonio da Sangallo il Giovane	52
San Pietro	54
Palazzo Farnese e altre opere	57
5. Lombardia e Terraferma veneta	61
Cesare Cesariano	61
La Steccata a Parma	61
Tramello a Piacenza	63
Falconetto a Padova	64
6. Michele Sanmicheli	67
Porte urbane	67
Palazzi a Verona	68
Palazzi a Venezia	71
Chiese e cappelle	73

7. *Giulio Romano* 76
8. *Jacopo Sansovino* 83
9. *Michelangelo* 89
 Firenze 89
 La facciata di San Lorenzo 89
 La Sagrestia Nuova di San Lorenzo 90
 La Biblioteca Laurenziana 91
 Il Ricetto 93
 Roma 94
 Il Campidoglio 95
 Palazzo Farnese 97
 San Pietro 98
 Progetti architettonici della maturità 101
 Porta Pia 103
 Santa Maria degli Angeli 105
10. *Roma 1550-1600* 107
 Gli anni dal 1550 al 1575 107
 Pirro Ligorio 107
 Vignola 110
 Architettura religiosa 116
 Gli anni dal 1575 al 1600 120
 Giacomo della Porta 121
 Altri architetti 124
11. *Italia settentrionale: Genova, Milano e il Piemonte* 130
 Galeazzo Alessi a Genova 130
 Cristoforo Lombardino e Domenico Giunti a Milano 135
 Alessi; le opere della maturità a Milano 137
 Pellegrino Pellegrini 140
 La ricostruzione di San Lorenzo a Milano: Martino Bassi 142
 Ascanio Vitozzi in Piemonte 142
12. *Andrea Palladio* 147
 I Quattro Libri dell'Architettura 147
 Chiese 148
 Architettura civile 152
 Palazzi 154
 Ville 155
13. *Venezia e Padova alla fine del Cinquecento* 159
 Vincenzo Scamozzi 162
14. *Toscana 1550-1600* 164
 Bartolomeo Ammannati 164
 Giorgio Vasari 166
 Bernardo Buontalenti 168
 Bizzarrie 169
 Note 173
 Note aggiunte all'edizione aggiornata 190
 Bibliografia 191
 Aggiornamento bibliografico 198
 Indice dei nomi e dei luoghi 201

Prefazione all'edizione italiana

Arnaldo Bruschi

Nella vastissima storiografia dell'architettura del Rinascimento italiano, il libro di Ludwig H. Heydenreich e di Wolfgang Lotz rappresenta ancora la più ampia e scientificamente controllata proposta di sintesi critica. Specialmente la seconda parte del libro, sul Cinquecento, scritta da Lotz, chiarissima e ingegnosamente costruita nell'esposizione dei fatti, discreta ed equilibrata nelle interpretazioni e nelle valutazioni, esente da noiose pedanterie specialistiche e fluida nell'esposizione, è un'opera facilmente accessibile anche ai non addetti ai lavori. Pure se è possibile non concordare su singoli punti, bisogna riconoscere che essa costituisce una solida base di partenza per ogni successivo approfondimento.

L'edizione originaria (1974) costituiva lo specchio aggiornato, vasto e, intelligentemente selettivo, delle conoscenze e dei problemi allora aperti, ovviamente filtrati dall'inevitabile ma sempre controllata soggettività di una personalità critica (ed anche, in generale, umana) estremamente ricca, stimolante e matura. E per questo, giustamente, su questo testo di Lotz – nella sua limpida stesura in lingua inglese – si sono formate generazioni di studenti e di studiosi di tutto il mondo. Ora Deborah Howard, senza sostanzialmente alterare il testo originario, ci offre una edizione del libro utilmente aggiornata. La traduzione italiana – fin dall'inizio, e dallo stesso autore, più volte auspicata e stranamente finora mai effettuata – contribuirà efficacemente ad una più ampia diffusione e utilizzazione di un "testo-base" ancora fondamentale per gli studi di storia dell'architettura. Non possiamo dunque che accoglierla con entusiasmo.

Ad un vecchio ideale discepolo ed amico di Wolfgang Lotz, come chi scrive, sia consentita qualche altra considerazione.

Nella sua splendida introduzione Deborah Howard mette acutamente e pure (forse troppo) spietatamente in luce i limiti, ed an-

che alcune contraddizioni, nelle posizioni storiografiche di Wolfgang Lotz. La studiosa indica contemporaneamente, in un vasto e organico quadro, gli orientamenti e le prospettive di studio aperte alla storia dell'architettura – specialmente del Cinquecento – dopo la pubblicazione del volume di questo studioso. In realtà molti di questi innovativi indirizzi storiografici prendono inizio o spunto proprio da suggerimenti proposti da Lotz: dalla sua insaziabile curiosità, dalla sua intelligente e spregiudicata apertura alle posizioni più diverse e ai più diversi stimoli mentali. (In tal senso ancora più significativa di questo libro è la raccolta degli altri suoi scritti). E comunque questi nuovi orientamenti sono portati avanti proprio da studiosi – tedeschi, americani, inglesi, francesi, italiani – legati al suo insegnamento.

Di fatto egli è stato uno dei protagonisti più consapevoli della "fondazione" (o rifondazione) di una storia dell'architettura nuova e "specifica", basata su interessi, posizioni e metodi a lei propri, per molti aspetti distinti da quelli della "pura" storia dell'arte. Si è trattato in realtà di una costruzione in certo senso collettiva alla quale in questo secolo hanno contribuito studiosi di nazionalità e di formazione anche molto differente. Ma tra questi Wolfgang Lotz – con i suoi scritti, con il suo insegnamento, con la sua incessante promozione culturale, con la sua partecipazione a congressi e incontri diversi, con i suoi indimenticabili colloqui privati – più di altri è riuscito a seminare stimoli e a ricucire e a riproporre in un insieme coerente, suscettibile di approfondimenti e di sviluppi, posizioni di diversa origine, apparentemente contrastanti. Ne è uscito un metodo aperto e duttile, e insieme scientificamente solido nel quale – anche al di là dei singoli risultati – non è possibile non riconoscersi.

Introduzione

Deborah Howard

IL TESTO DI LOTZ: IL SUO CONTRIBUTO E IL SUO SIGNIFICATO

LA NUOVA EDIZIONE

Questo libro fu pubblicato per la prima volta nel 1974 come seconda parte del volume *Architecture in Italy 1400-1600*, scritto da Wolfgang Lotz in collaborazione con Ludwig H. Heydenreich, quest'ultimo autore della parte sul secolo precedente. Il libro era stato commissionato da Sir Nikolaus Pevsner, come parte di una serie ambiziosa, *The Pelican History of Art*, ciò nonostante non è più stato ristampato da lungo tempo. A parte i due testi introduttivi di Peter Murray (*L'architettura del Rinascimento italiano* e *L'architettura del Rinascimento*) non esiste in commercio, in nessuna lingua, un testo altrettanto chiaro e concreto su questo periodo dell'architettura italiana.¹ L'utilità, la qualità e la statura di questo libro furono immediatamente riconosciute; come venne notato in una recensione, "con la sua lucida organizzazione e ampiezza di informazioni, questo libro si pone fin d'ora, e di gran lunga, come la miglior discussione su questi temi in qualsiasi lingua".²

Si potrebbe sostenere, e a ragione, che nessuno oggi sarebbe in grado di scrivere un libro simile. Quando Heydenreich e Lotz stavano preparando il loro testo, avevano ancora tecnicamente la possibilità di leggere ogni articolo o libro che veniva pubblicato su quell'argomento; a causa del moltiplicarsi degli studi da allora in poi, è una vana speranza per qualsiasi studioso quella di poter essere un'autorità sul completo panorama italiano per l'intero XVI secolo. È proprio per questo motivo che la presente edizione è stata preparata con qualche timore e per questo sono necessarie alcune note preliminari per spiegare come si è assolto a questo difficile compito.

È stato chiaro fin dall'inizio che un completo aggiornamento del testo sarebbe stato un lavoro impossibile senza compromettere l'integrità dell'originale di Lotz. Questa difficoltà si presenta immediatamente, già all'apertura del primo capitolo su Bramante, dove il Tempietto è considerato la prima opera romana dell'architetto. Questo assunto si basa sulla data dell'iscrizione nella cripta che porta l'anno 1502. Tuttavia non esiste alcuna prova sicura che questa data si possa riferire anche a una qualsiasi parte della struttura superiore alla cripta, e chi scrive concorda con Bruschi sul fatto che il Tempietto stesso sia più tardo.³ Una tale conclusione, tuttavia, avrebbe richiesto una completa riscrittura del testo di Lotz, dal momento che il Tempietto gioca un ruolo primario nelle vicende della carriera romana di Bramante. La questione, in ogni caso, rimane controversa: Hubertus Günther, per esempio, ha addirittura sostenuto una data precedente il 1502.⁴ E, per complicare ulteriormente le cose, palazzo Caprini, noto come la 'casa di Raffaello', è stato ritenuto da Frommel un'opera databile all'inizio della carriera romana di Bramante.⁵

Di fronte a simili problemi si è pensato di conservare il testo originale il più possibile inalterato e di correggere solo gli inevitabili errori di stampa e quelle sviste minori di cui lo stesso autore, pensiamo, si sarebbe dispiaciuto. A causa dell'ampio ambito di trattazione del libro non possiamo però ga-

rantire che tutti questi errori siano stati individuati. Nei punti dove ci è sembrato che gli studi recenti abbiano reso seriamente fuorviante la versione degli eventi fornita da Lotz, abbiamo inserito delle note con asterisco, per orientare il lettore poco esperto. La revisione del testo è stata condotta sulla traduzione inglese di Mary Hottinger invece che sull'originale tedesco, poiché la versione inglese è stata preparata con la collaborazione degli stessi autori. La padronanza della lingua inglese permise a Lotz di assicurarsi che il proprio pensiero fosse reso accuratamente, e la traduzione è ammirabile per chiarezza e fluidità.

A causa del numero considerevole di nuove pubblicazioni, non sarebbe stato realistico stendere una bibliografia comprendente tutta la letteratura su questo argomento prodotta dopo il testo di Heydenreich e Lotz, edito all'inizio degli anni settanta. La completezza bibliografica sarebbe stata, inevitabilmente, una ricerca inutile, e d'altro canto scegliere alcuni articoli e non altri sarebbe stato offensivo: per questa ragione l'aggiornamento bibliografico comprende solo volumi, tralasciando tutti gli articoli, le recensioni e le tesi inedite, che sono tuttavia importanti.⁶

WOLFGANG LOTZ (1912-1981)

Wolfgang Lotz nacque a Heilbronn, in Germania, studiò legge a Friburgo e storia dell'arte a Monaco.⁷ Preparò la sua tesi di dottorato sull'architettura del Vignola sotto la guida di Ludwig Heydenreich e ottenne il dottorato ad Amburgo nel 1937. Trascorse i successivi cinque anni a Firenze, presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz, fino a quando fu richiamato in Germania per servire nell'esercito. Nel 1945 fu per breve tempo prigioniero e l'anno seguente divenne direttore incaricato del Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco, sotto la direzione del suo precedente professore Ludwig Heydenreich. Nel 1952 Lotz si trasferì negli Stati Uniti, dove sostituì Richard Krautheimer come docente al Vassar College; successivamente, nel 1959, ereditò la cattedra di Krautheimer all'Institute of Fine Arts della New York University. Dal 1962 fino al 1980, quando rinunciò all'incarico, Lotz fu direttore della Biblioteca Hertziana di Roma (Max Planck Institut): qui sviluppò l'istituto fino a farne uno dei centri principali, a livello internazionale, per le ricerche sull'arte e l'architettura italiane, e una splendida risorsa per gli studiosi di ogni nazionalità.

La sua carriera internazionale mise Lotz nella posizione ideale per intraprendere un lavoro di sintesi qual è quello contenuto in questo volume. Egli fu in grado di attingere all'intero ambito della ricerca, dai lavori più recenti provenienti dalla Germania, dall'Italia e dal mondo anglosassone, così come dalle pubblicazioni più antiche, e seppe comporre i diversi approcci di ciascuna cultura in un punto di vista del tutto personale. Lotz non era in sintonia con l'approccio filosofico della storia dell'arte tedesca prima della guerra, ma grazie alla sua origine tedesca guadagnò rigore e precisione da erudito. Dai suoi anni

in Italia ricavò una grande familiarità con gli edifici che così eloquentemente descrive in questo libro, e la possibilità di scambiare liberamente idee con gli studiosi italiani e stranieri.

La maggior parte del lavoro di Lotz è comparso sotto forma di articoli specialistici e recensioni, anche se alcuni dei suoi articoli principali, come *Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento* sono in realtà studi monografici della dimensione di un libro.⁸ Generoso del suo tempo così come delle proprie idee, si distraeva facilmente poiché, come argutamente ha notato Ackerman, "possedeva inesauribili capacità per trarre diletto dalle persone e dai luoghi".⁹ Il suo contributo in *Art and Architecture in Italy 1400-1600* rappresenta il solo grande libro pubblicato da Lotz ma, per nostra fortuna, nel 1975 Lotz acconsentì di pubblicare alcuni tra i suoi più importanti articoli, tradotti in inglese, con una bibliografia completa di tutte le sue opere, nel volume intitolato *Studi sull'architettura del Rinascimento*. Il lato creativo della personalità di Lotz emerge più nitidamente in questi brevi saggi, non vincolati dalle specifiche richieste della serie della *Pelican History of Art*.

LOTZ, LO STORICO

Qualsiasi lavoro di sintesi storica richiede che il materiale sia elaborato secondo un disegno preciso al fine di ordinare la quantità di informazioni e organizzarle coerentemente. Storici rigorosi come Lotz e Heydenreich, di fronte a questo compito tendevano verso l'espressione di una verità imparziale e oggettiva. Nella nostra epoca post-strutturalista, in cui l'oggettività sembra un'aspirazione senza speranza e al limite irrilevante, è fin troppo facile criticare questo obiettivo. Invece, la possibilità e anzi la necessità di tracciare una linea coerente di sviluppo stilistico basata sull'autorità di certe figure chiave e delle loro opere, rientrava perfettamente nel pensiero dello stesso Pevsner, e di altri autori della serie *Pelican History of Art*, come Sir John Summerson.¹⁰ La coerenza monolitica delle teorie moderniste incoraggiò il disegno di strategie altrettanto dominanti anche nell'architettura del passato.¹¹ Esattamente come Pevsner individuava un'unica genealogia stilistica da Pugin al Modernismo,¹² Summerson descriveva il dispiegarsi dell'architettura inglese in termini di padronanza della dottrina degli ordini classici.

Lotz non avrebbe formulato esplicitamente un simile discorso, ma i suoi scritti suggeriscono che anche lui fu influenzato da questo atteggiamento dominante nei riguardi dello stile. L'eredità di Vasari si dimostrò molto influente. Secondo la struttura delle *Vite*, l'arte e l'architettura del Rinascimento italiano si sviluppano lungo tre secoli in tre periodi, il terzo dei quali, il periodo vasariano di "maturità", costituisce il soggetto della trattazione di Lotz. Come Vasari, anche Lotz individua nel periodo romano di Bramante la fonte di ispirazione per le generazioni successive. Secondo il modello vasariano questo nuovo stile romano, legittimato dall'autorità dell'antico, si sarebbe poi propagato in Italia man mano che negli altri centri minori si diffondeva la teoria degli ordini. Il libro di Lotz mostra una simile impostazione:

Il nuovo stile non si affermò subito a Firenze e nell'Italia settentrionale; fu introdotto in queste zone dagli allievi di Bramante e Raffaello. È evidente che questo stile debba essere considerato una personale conquista di Bramante. (p. 23)

Gli anni trascorsi da Lotz all'Hertziana naturalmente raffor-

zarono questa sua prospettiva essenzialmente romana, anche se egli tentò di confrontarsi seriamente con altri centri regionali. Ciò nonostante il centro di gravità rimane saldamente fissato a Roma. Dell'opera tarda di Giulio Romano a Mantova, Lotz nota che "non è esente da qualche accento provinciale" (p. 82). L'intera Italia meridionale è completamente trascurata e la trattazione sui centri settentrionali, come Milano e Venezia, è estremamente schematica.

Inoltre, come nel caso delle *Vite* di Vasari, i grandi architetti dominano il racconto. Heydenreich e Lotz svilupparono il libro secondo uno schema organizzativo basato su un ingegnoso compromesso tra capitoli incentrati su un singolo artista e altri basati su centri regionali. Questi ultimi, tuttavia, tendono a essere dei "luoghi di raccolta" per le figure minori invece che provare a definire l'unità artistica di un'area geografica, ad esempio di un principato. Nonostante in tutto il libro sia centrale la figura dell'architetto, uno dei più ammirati ai suoi tempi, quale Girolamo Genga, autore della importante villa Imperiale nei pressi di Pesaro e incluso da Vasari nelle *Vite*, è del tutto assente nel libro. Questo è probabilmente dovuto al fatto che la sua figura non si adattava con precisione ad alcun capitolo regionale. Architetti come Scamozzi, le cui opere sono realizzate in anni troppo tardi per passare al vaglio di Vasari, hanno ricevuto poca attenzione da parte di Lotz (tranne che nella bibliografia). Anche Palladio, certamente l'architetto più influente dell'intero periodo a livello internazionale, e in termini durevoli, è trattato con brevità provocatoria. E ciò, nonostante il fatto che proprio Lotz sia stato il primo presidente non italiano del Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio' di Vicenza. Ancora di più, in questo libro Palladio è colui che riceve il testimone della romanità da Falconetto, Sanmicheli e Sansovino, e questo a scapito della sua statura di studioso dell'antico e della sua sensibilità alle tradizioni della sua regione di origine (p. 148).

Questo libro si occupa principalmente di architetture costruite piuttosto che di idee e teorie. Utopie o progetti non realizzati sono raramente presi in considerazione anche perché il testo è strettamente collegato alle immagini fotografiche. La principale eccezione è rappresentata dalla serie di proposte per San Pietro dei successori di Bramante (pp. 24-25) che tuttavia risulta sconcertante dal momento che non è possibile collegare tutti gli schemi progettuali elencati a disegni o modelli conosciuti. Nonostante questa difficoltà si è ritenuto di lasciare la lista nel testo per rispettare l'originale di Lotz.¹³

LOTZ, IL TEORICO

Il metodo di Lotz è pragmatico, flessibile ed empirico. Egli si accosta a ciascun edificio considerando prima di tutto gli elementi concreti a disposizione, non costruendo delle teorie a priori per poi trovarne la dimostrazione attraverso esempi storici. Mostrando poco interesse per principi astratti e speculazioni filosofiche, si distacca notevolmente dall'importante libro di Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, ed è addirittura circospetto riguardo all'importanza attribuita da Wittkower alle chiese a pianta centrale nel Rinascimento. Il suo tipo di approccio su questo argomento è molto più vicino a quello del suo ammirato collega, Richard Krautheimer, il quale riconobbe la persistenza nel lungo periodo – dalla tarda antichità in poi – di un significato delle strutture centrali legato a

funzioni specifiche, come ad esempio nelle chiese funerarie, nelle chiese legate al culto Mariano e in quelle votive.¹⁴ Lotz osserva pungente che "benché chiese rotonde spesso compaiano in taccuini e dipinti, gli edifici a pianta centrale effettivamente realizzati sono molto rari" (p. 148).

Gli scritti teorici del Rinascimento sembrano aver suscitato poco entusiasmo in Lotz. L'edizione di Vitruvio illustrata da Fra Giocondo (1511) e quella del Cesariano (1521) sono citate solo di passaggio. Il trattato del Serlio è considerato con una certa irritazione, e anche il resoconto sui *Quattro Libri* di Palladio è breve e limitato ai dati essenziali. La teoria personale di Lotz sugli ordini sembra basata sul testo canonico del Vignola (le *Regole*, del 1562) al punto tale che egli pare valutare l'uso degli ordini lungo il secolo seguendo dei criteri quasi vignoleschi. Per esempio, delle Logge bramantesche in Vaticano scrive che seguono "la consueta sequenza di dorico, ionico e corinzio" (p. 17) mentre gli ordini non erano mai stati disposti in questo modo in nessuno scritto teorico fino alla pubblicazione del *Quarto Libro* del Serlio nel 1537. Neppure esisteva una tradizione precedente che rendesse questa una "consueta sequenza", con la sola eccezione del Colosseo. Allo stesso modo discutendo sul bramantesco palazzo Caprini, Lotz nota che l'ordine dorico si trova "generalmente al piano terra" (p. 23) mentre dopo l'antichità, e fino a questa data, il dorico era stato impiegato raramente.

Allontanarsi dalla correttezza del Vignola significava per Lotz essere eretici. Così alla complessità e all'ambiguità di palazzo Bevilacqua di Sanmicheli si attribuisce nel libro "un'eresia simile a quella che si incontra in Peruzzi" (p. 69). La 'rottura della regola' nella sovrapposizione di tre ordini corinzi nel palazzo Grimani a Venezia di Sanmicheli viene perdonata solo tenendo conto della 'distinzione e splendore' del palazzo (p. 71). Lotz sembra non considerare gli importanti precedenti veneziani di sovrapposizione di più ordini corinzi, come il capolavoro di Coudussi, palazzo Loredan (ora Vendramin Calergi) e la Scuola Grande di San Rocco. Quanto alla Libreria del Sansovino a Venezia, Lotz nota che "per la prima volta a Venezia gli ordini classici furono impiegati correttamente" (p. 85). Ma questa correttezza non era un concetto già formulato, era anzi appena stato esposto dal *Quarto Libro* del Serlio, pubblicato proprio nel 1537, l'anno in cui la Libreria venne iniziata. In altre parole il lettore di Lotz deve tenere presente che la teoria degli ordini architettonici si dispiegò gradualmente nel corso del secolo e che non può essere considerata come un efficace strumento conoscitivo lungo tutto il Cinquecento.

IL CONCETTO DI STILE SECONDO LOTZ

Da quando il lavoro di Lotz fu concepito, si tende sempre più a considerare lo stile come una semplice struttura descrittiva, piuttosto che una forza attiva e creativa o, ancora, una categoria mentale. Per Lotz lo stile costituiva l'essenza dell'unità artistica che accomunava gli edifici del Cinquecento italiano e li differenziava da quelli di altri luoghi e periodi. Il suo compito, in questo libro, era dunque quello di analizzare questo stile e di tracciare lo sviluppo. Lo stile è prerogativa della "grande" arte e si diffonde attraverso i maggiori artisti di un'epoca. Si trasmette tramite l'influsso che un architetto esercita sull'altro, un processo che la notevole memoria visiva di Lotz gli permise di cogliere benissimo. Il suo articolo sull'eredità romana di Sansovino, per esem-

pio, è stato di fondamentale importanza per gli studiosi successivi e la stessa sensibilità ai precedenti stilistici pervade interamente questo libro. Al contrario, le soluzioni tradizionali, o di tipo "dialettale", raramente suscitano il suo interesse.

Lotz usa il concetto di stile classico, e le sue varie interpretazioni, sia come filo conduttore del proprio discorso che come supporto descrittivo. Il linguaggio bramantesco diventa un filtro attraverso il quale esaminare le altre interpretazioni dello stile classico: "È notevole - egli osserva a proposito della casa di Giulio Romano a Mantova - che Giulio non abbia impiegato semicolonne o paraste al piano nobile" (p. 81). La Porta Pia di Michelangelo a Roma, una delle ultime opere dell'architetto, è così lontana dai criteri stilistici di Lotz da fargli ammettere di essere "in difficoltà" nell'analizzarla (p. 104). Le sue simpatie personali vanno invece ai progetti regolari, dimostrando irritazione di fronte alla mancanza di rigore anche nel caso di un'architettura come il Collegio Boiromeo a Pavia, di Pellegrino Tibaldi, un architetto che pure ammirava per la sua profonda conoscenza dell'architettura e per la sua grande capacità organizzativa (p. 140).

Lotz sembra aver ereditato dalla sua ricerca giovanile sul Vignola un'affinità intuitiva per un classicismo canonico, anche se originale; si trova invece in difficoltà di fronte a quello che lui stesso chiama un atteggiamento "manierista":

Peruzzi esplorò le idee architettoniche sviluppate per San Pietro in studi astratti, senza alcuna intenzione di realizzarli, esprimendo così un inconfondibile atteggiamento manierista: la soluzione definitiva e obbligata è sfuggita piuttosto che ricercata, e ciò che è intricato sembra più attraente di ciò che è semplice. In confronto, lo sforzo di Bramante per raggiungere la semplicità, per creare una immediata comprensibilità delle forme e chiarezza nelle loro relazioni, emerge come una caratteristica dello stile classico (p. 25).

Quasi a indicare questo fastidio il Manierismo è raramente citato nel libro.¹⁵ Anche l'opera di Giulio Romano viene descritta senza far ricorso a questo concetto benché Lotz riconosca che molti tratti del suo lavoro potrebbero essere definiti manieristi:

Sia Giulio che Peruzzi dimostrano di conoscere le regole canoniche degli ordini, ma spesso impiegano nello stesso edificio forme del tutto eretiche. I loro contemporanei ammirarono la sorpresa e l'emozione di questo stile, come anche il suo aspetto contraddittorio, in quanto segno di fecondità e ricchezza di invenzione (p. 76).

Più avanti Lotz oppone ai giocosi solecismi di Giulio il più profondo turbamento prodotto dalla scala della Biblioteca Laurenziana di Michelangelo:

Con le sue idee stravaganti Giulio si prefigge di mettere in imbarazzo l'osservatore, un imbarazzo da humor nero. Per Michelangelo però, le forze al lavoro nella pietra mettono in parabola la tragedia della vita umana (p. 94).

LOTZ, IL CRITICO

L'intreccio tra storia e critica costituisce ancor oggi la principale prova per lo storico dell'arte. Molti studiosi della generazione di Lotz ritenevano che il compito di elevare la disciplina a un livello accademico rispettabile richiedesse l'eliminazione di qualsiasi opinione estetica personale. Questa tendenza era forse più marcata nella tradizione anglo-americana, dove l'eredità diletantesca era ancora in agguato, che non tra gli studiosi tedeschi

per i quali la storia dell'arte possedeva un'antica considerazione accademica e basi erudite.¹⁶ Lotz seppe unire al rigore della scuola tedesca la libera espressione delle proprie osservazioni visive, una rara combinazione che permette di utilizzare questo libro come una guida erudita e attenta.

Tutto il libro è pervaso da una forte enfasi sui fatti visivi. Il fatto che le fotografie scelte per il libro abbiano reso canonici, a partire da allora, certi punti di vista e certi effetti di luce, è una misura del successo del libro piuttosto che un difetto nella sua struttura. Sia il testo che le immagini puntano molto sulla dimensione interna degli edifici, introducendo così, finalmente, la terza dimensione in un argomento che troppo spesso viene trattato come un fenomeno bidimensionale. Per Lotz lo spazio è un'entità tangibile e attiva, articolata da muri, finestre, volte e colonne e non rappresentata da essi. È così sensibile all'effetto esercitato da un edificio sullo spettatore al punto che non è nemmeno necessario spiegare di chi si tratti: lo spettatore è lo stesso Lotz e allo stesso tempo il lettore, al quale egli trasmette le proprie reazioni. Lotz non si lascia coinvolgere nelle intricate questioni che occupano le teorie critiche di oggi in merito alla definizione del tipo di pubblico. Egli dialoga con uno spettatore universale e fuori dal tempo.

Inevitabilmente questo procedimento è caratterizzato da un certo soggettivismo. Per esempio l'enfasi della narrazione di Lotz sulla purezza delle forme bramantesche rende tutta la tradizione architettonica che dipende dalla ricchezza decorativa e dal colore un fenomeno ritardatario e provinciale. "La predilezione dell'Italia settentrionale per gli ornamenti di piccole dimensioni e per i rivestimenti con marmi colorati — afferma — ostacolava l'adozione dello stile monumentale di Roma" (p. 61). Qui Lotz sembra far trasparire una predilezione tutta moderna per le forme pure che fu condivisa da molti sensibili critici della sua generazione. Ma questa predilezione non lo avvicinò all'arte di Palladio; egli, anzi, sembra quasi scusarsi per l'attenzione che gli studi hanno concesso a questo architetto: "L'opera di Palladio è singolarmente astratta — osserva — può essere visualizzata indipendentemente dal suo contesto e quindi si presta all'imitazione. Inoltre molte di queste opere risultano conformi all'attuale propensione per superfici lisce, angoli retti e semplici forme cubiche" (p. 147). In altre parole, Lotz diffida della popolarità di Palladio benché questa sia basata proprio su quelle qualità che egli sembra poi ammirare in molti altri maestri.

Questa introduzione si occupa di alcuni orientamenti critici del testo, ma nel complesso Lotz raramente permette ad essi di manifestarsi, cercando semplicemente di descrivere e di spiegare i tratti salienti di ciascun progetto. L'uso occasionale di termini di grande apprezzamento, come "mirabile", serve a trasmettere il suo entusiasmo e ad animare la scrittura altrimenti descrittiva. Il lettore non condividerà tutte le sue simpatie: chi scrive, per esempio, è piuttosto perplesso davanti alla sua preferenza per la facciata palladiana di San Francesco della Vigna rispetto a quella di San Giorgio Maggiore. Certamente la personale esplorazione visiva degli edifici descritti rivela la passione di Lotz per questa materia nel suo complesso.

L'INFLUSSO DI LOTZ

Tenendo conto dei limiti imposti dalla collana della *Pelican History of Art* per la lunghezza del testo e la struttura del volume, è degno di nota che questo libro prefiguri molti sviluppi futuri

degli studi sul Rinascimento italiano. L'attenzione di Lotz ai problemi relativi alla committenza pervade l'intero volume, anche se egli tende a offrire maggiori notizie su questo tema nel contesto della Roma pontificia, dove più che altrove questo genere di osservazioni rientrano in un contesto a lui familiare e risultano legate a un suo personale interesse. Ad ogni modo egli non permette mai che la personalità creativa dell'architetto venga oscurata dal carattere del suo committente. Il committente è colui che offre all'artista delle possibilità piuttosto che qualcuno che ne domina il *Kunstwollen*. Le vicende della Controriforma compaiono tardi nel testo, e i più importanti eventi politici, come il sacco di Roma, ricevono poca attenzione. D'altra parte è già stata ricordata la sensibilità di Lotz ad ogni genere di committenza religiosa. Pochi autori della sua generazione mostrano una pari competenza sulle precise necessità funzionali di ogni singolo impianto ecclesiastico. Si può citare come esempio il passaggio sul San Sebastiano di Pellegrino Tibaldi a Milano o sul Redentore di Palladio a Venezia, entrambe chiese votive costruite in seguito alla pestilenza del 1575-1576.

Lotz fu un vero pioniere nel campo della storia urbana e nello studio della concezione rinascimentale dello spazio cittadino. Queste idee sono sviluppate più compiutamente nei suoi saggi ma appaiono anche in questo libro, per esempio nella sua analisi dei progetti urbani di Giulio II e Leone X e del Campidoglio di Michelangelo a Roma. Il proliferare degli studi sulle città italiane nel Rinascimento da quel momento in poi è una testimonianza concreta dell'influsso di questi studi. Al contrario, la sua sensibilità all'architettura come spazio interno ha trovato poco seguito, forse con la sola eccezione degli scritti critici di Arnaldo Bruschi.

Per concludere, è importante riconoscere il lavoro fondamentale e significativo di Lotz nel campo del disegno di architettura. Anche se in questo libro ebbe poco spazio per studiare singoli disegni, egli cercò costantemente di rendere conto delle varianti progettuali delle architetture realizzate che stava esaminando. In una serie di importanti articoli scritti tra gli anni cinquanta e sessanta, Lotz mise in evidenza sia le possibilità offerte dalla prospettiva ai disegnatori che il loro successivo rifiuto da parte degli architetti del Rinascimento.¹⁷ Proprio questi saggi contribuirono ad attirare l'attenzione degli storici dell'architettura sul percorso progettuale e ispirarono gli studi seguenti sui disegni architettonici del Rinascimento.

GLI STUDI SULL'ARCHITETTURA DEL CINQUECENTO DOPO IL 1973

L'AMBITO GEOGRAFICO

La bibliografia aggiunta a questa nuova edizione guiderà i lettori alle pubblicazioni specifiche che possono servire ad aggiornare il testo di Lotz. Anche a un primo sguardo questo elenco suggerisce l'esistenza di alcune preoccupazioni dominanti nella storiografia recente.¹⁸ Per esempio, la profusione di titoli riguardanti Venezia e il Veneto, e Palladio in particolare, indica un fertile campo di indagine. Anche se, fino a un certo punto, questo riflette l'interesse personale di chi scrive, il numero di lavori citati su questi argomenti serve a riequilibrare uno sbilanciamento all'interno del lavoro originale di Lotz. Le nume-

rose attività del Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio' sono solo parzialmente rappresentate nella nuova bibliografia, che è limitata all'elenco dei soli volumi, ma il "Bollettino" del Centro e più recentemente gli "Annali di Architettura", sono ricchi di nuove ricerche.¹⁹ Il fatto che Lotz fosse ben consapevole della portata di progetti come il rinnovamento di Piazza San Marco di Sansovino, è evidente nei suoi saggi;²⁰ ciò nonostante in questo libro genericamente si allude ad un classicismo caratteristico di Venezia e della Terraferma (p. 64) senza fare alcun efficace tentativo di definirlo o spiegarlo. Gli studi regionali che si occupano dei centri dell'Italia meridionale ci permettono di considerare una sorprendente lacuna nel testo di Lotz, del resto già menzionata. Cesare De Seta ha avuto in questo ambito un ruolo determinante, non solo attraverso i suoi scritti ma anche con la collana di volumi su singole città, pubblicata sotto la sua direzione a partire dal 1980, *Le città nella storia d'Italia*, dove molti titoli riguardano i centri meridionali.

Gli studi regionali hanno avuto conseguenze sia positive che negative sullo studio di questo periodo. Hanno attratto maggior attenzione sulle soluzioni "vernacolari" e sui materiali locali e fino a un certo punto hanno controbilanciato il predominio dello stile già osservato nel lavoro di Lotz e dei suoi pari (così come la continua concentrazione dell'interesse su Roma). Mentre lo stile è considerato come qualcosa che si sviluppa nel tempo e che supera i confini regionali, la tradizione locale è intesa come sincronica piuttosto che diacronica. Allo stesso tempo la specializzazione regionale ha incoraggiato la frammentazione e il rafforzarsi del "campanilismo" italiano. Solo le più grandi menti del nostro tempo, come Manfredo Tafuri, hanno impegnato le loro energie intellettuali nello studio di diverse regioni italiane.²¹

I convegni che si tengono ogni due anni al Centre des Études Supérieures de la Renaissance a Tours offrono una nuova dimensione agli studi di architettura italiana del Cinquecento, ma è difficile valutare la loro concreta influenza al di là del circolo degli stessi partecipanti. Questi incontri hanno permesso di considerare l'architettura italiana alla luce di quanto si è sviluppato altrove in Europa, anche se, nella redazione scritta dei contributi, l'Italia e Roma in particolare rimangono ancora di fatto la fonte principale.²² Forse solo il volume di David Thomson, *Renaissance Architecture: Critics, Patrons, Luxury* ha avuto il coraggio di mettere in dubbio questa tradizionale prospettiva.

TIPOLOGIA

Da quando il rifiuto post-moderno nei confronti del Movimento Moderno e della sua rivendicazione di universalità ha indotto un crescente interesse per le tradizioni regionali, si può osservare una nascente consapevolezza del fatto che anche la comprensione delle tipologie dipende dallo studio delle soluzioni nella tradizione. Si è già ricordato l'interesse di Lotz per le funzioni specifiche di ogni impianto ecclesiastico, ma anche oggi sopravvive una certa riluttanza a confrontarsi con i precedenti medievali piuttosto che classici. Studi di carattere generale e di facile accessibilità come il libro di Braunfels *Monasteries of Western Europe*, dovrebbero permettere a ogni studioso di cogliere la specifica tradizione di ciascun ordine religioso, anche se solo i Gesuiti (che non hanno una storia medievale) sono sta-

ti studiati approfonditamente nel contesto di questo periodo.²³

Tra gli studi di carattere tipologico si sono fatti dei seri avanzamenti solo in poche aree di studio. In particolare le ricerche sulle fortificazioni hanno prodotto lavori di rilievo come lo studio di Simon Pepper e Nicholas Adams sull'architettura militare senese, o gli atti del Seminario di Vicenza del 1982 sulle fortificazioni nel Veneto curati da Daniela Lamberini.²⁴ Per quanto riguarda Venezia, lo studio delle Scuole Grandi, reso possibile dalle pionieristiche indagini storiche di Brian Pullan, è stato radicalmente mutato grazie alle opere di Philip Sohm, Manfredo Tafuri e altri.²⁵

Le pubblicazioni sulle ville proliferano in continuazione, spaziando dall'analisi marxista di Bentmann e Müller all'esame della letteratura cinquecentesca sulla villa di Ackerman.²⁶ La nostra conoscenza sulla committenza degli edifici di villa si è accresciuta grazie agli studi, tra gli altri, di David Coffin e Howard Burns.²⁷ L'architettura dei giardini è stata portata alla ribalta del dibattito dai lavori di Coffin, Lazzaro e Azzi Visentini.²⁸ Tutte queste ricerche hanno agito come benefico contrappeso agli interessi astratti per le proporzioni armoniche generati dai *Principi architettonici* di Wittkower,²⁹ ma a causa della ricchezza e dell'alta condizione sociale della maggior parte dei committenti di villa, questo genere di studi ha anche favorito il concentrarsi dell'attenzione sull'architettura di una cerchia ristretta. È piuttosto sorprendente, ad esempio, anche considerando i correnti codici di correttezza politica, il fatto che conosciamo ancora molto poco sulle donne nel contesto della vita in villa; anche l'esemplare coinvolgimento della Duchessa di Urbino nella costruzione della Villa Imperiale a Pesaro ha suscitato scarso interesse.³⁰

Mentre le delizie dell'architettura di villa continuano ad attrarre l'interesse degli studiosi (e a ragione, considerando l'alta influenza dell'architettura di villa sull'architettura europea dei secoli seguenti, anche al di fuori dell'Europa), i palazzi sono ancora un campo negletto negli studi del Cinquecento. Una notevole eccezione è costituita dai magistrali volumi di Frommel sui palazzi di Roma (*Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*).³¹ Questo lavoro basato su un preciso e accurato esame delle fonti documentarie e grafiche e che non ha confronti per la cura e per la perizia con cui sono esaminati gli oggetti architettonici, rimarrà l'opera di riferimento fondamentale per molte generazioni. Le premesse di Frommel sono apertamente positiviste e vasariane, e la sua prospettiva critica, pur senza affermarlo esplicitamente, si basa sul grado di influenza esercitato da alcuni "capostipiti", come la 'casa di Raffaello' di Bramante. Pochi hanno provato a interpretare i palazzi del Cinquecento da un punto di vista più legato alla struttura sociale (su questa linea per esempio è lo studio di Patricia Waddy, *Seventeenth Century Roman Palaces*), notevoli passi avanti in questa direzione si sono compiuti ad esempio con la pubblicazione dello scritto di Cortesi sul palazzo ideale per il cardinale o con la ricerca di Peter Thornton sugli interni e sull'arredo, e ancora con il volume che raccoglie gli atti del convegno di Tours *Architecture et vie sociale à la Renaissance*.³²

COMMITTENZA

L'attenzione verso i committenti di architettura si è sviluppata negli ultimi due decenni parallelamente al progressivo moltiplicarsi degli studi tipologici. È ormai dato per scontato che qualsiasi serio studio monografico su un singolo architetto esplori i

rapporti tra architetto e i committenti stessi, e anche gli stessi committenti ricevono l'attenzione di studi monografici.³³ Una delle più importanti figure della cultura, il veneziano Andrea Gritti (doge dal 1523 al 1538), era ancora talmente poco nota all'inizio degli anni settanta che non viene neppure menzionata dal Lotz; mentre oggi a Gritti si riconosce un ruolo cruciale per tutte le arti a Venezia, dalla musica alla letteratura fino alla pittura e all'architettura.³⁴ Al contrario, una recente biografia di Giulio II purtroppo concede poca attenzione al suo più che notevole aspetto di committente d'arte.³⁵ Nel frattempo, dopo i primi studi sulla committenza suggeriti dalle teorie marxiste, si sono evidenziati sempre di più i limiti di un approccio deterministico alla comprensione dell'architettura. Il rapporto tra architetto e committente si può intendere oggi più efficacemente come un dialogo creativo piuttosto che un rapporto di dipendenza o addirittura di controllo.

Abbiamo già ricordato la riluttanza degli studiosi del Rinascimento a considerare i precedenti medievali. Per contro oggi, rispetto a vent'anni fa, possediamo delle nozioni di gran lunga migliori sulla conoscenza rinascimentale dell'antico. Un lavoro fondamentale in questo senso è stato condotto da Hubertus Günther, Howard Burns e Arnold Nesselrath sui disegni rinascimentali dall'antico e sul modo in cui gli ideali del Cinquecento hanno influito sull'interpretazione delle rovine da parte dei disegnatori.³⁶ Accurate ricerche archeologiche hanno formato la base per il sistema informatizzato del "Census of Antique Works of Art and Architecture known to the Renaissance" organizzato dalla Biblioteca Hertziana di Roma e dal Warburg Institute di Londra, mentre il volume di Bober e Rubinstein *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, presenta parte dello stesso materiale in forma di libro.

TEORIA

Negli ultimi anni gli studi teorici hanno modificato la nostra comprensione dell'uso degli ordini classici nel Cinquecento. Il coraggioso libro di John Onians, *Bearers of Meaning*, polemicamente revisionista nel metodo, è servito a ricordare opportunamente che gli ordini non furono improvvisamente resuscitati dal Rinascimento italiano, ma furono un elemento del linguaggio architettonico per tutto il Medio Evo. Inevitabilmente, per un libro di così ampio ambito, i recensori hanno discusso gli elementi di dettaglio e anche il punto di vista di Onians resta controverso. Tuttavia il libro ha avuto il merito di suscitare un dibattito critico tra gli studiosi su un dogma così a lungo accettato, e la sua importanza in questo senso non può essere messa in dubbio. La sua nuova valutazione di Serlio, in particolare, sembra a chi scrive di fondamentale valore per gli studi. Sia il ruolo di Vitruvio che di Serlio possono oggi essere visti più profondamente e con maggior complessità di quanto non fosse precedentemente grazie anche agli studi pionieristici di Rosenfeld, Fiore e Tafuri.³⁷ Anche in questo caso i due volumi derivati dai convegni di Tours (*Les traités e L'emploi des ordres*) sono ricchi di nuove osservazioni.³⁸

DISEGNI

L'importanza degli scritti di Lotz sul disegno di architettura è già stata ricordata; ancor oggi il circostanziato studio dei disegni rimane un tema di ricerca molto importante. Questo argomento

però è condizionato in parte dalla natura frammentaria delle collezioni di disegni esistenti, tra cui quelle di Palladio e della famiglia Sangallo sono certamente le più numerose. Ciò nonostante è ancora possibile riportare alla luce disegni sconosciuti di architetti la cui opera grafica è quasi interamente perduta.³⁹ Christoph Frommel e altri sono attualmente impegnati nella pubblicazione del catalogo completo dei disegni esistenti di Antonio da Sangallo il Giovane di cui è già stato pubblicato il primo volume.⁴⁰ La profonda conoscenza dei disegni palladiani che Howard Burns possiede è ancora accessibile solo in articoli isolati, ma questi suoi scritti dimostrano con forza il valore dei disegni nel penetrare il processo progettuale di ciascun architetto.⁴¹

TECNOLOGIA

La formazione degli storici dell'architettura determina in modo significativo la direzione degli studi. Mentre gli studiosi tedeschi, inglesi o americani si sono formati come storici dell'arte, gli italiani che si specializzano in questo campo sono di solito architetti (anche se naturalmente si possono citare delle eccezioni). Non c'è quindi da stupirsi se molti degli studi più seri su tecnica e conservazione sono condotti da ricercatori italiani, di solito congiuntamente alla concreta indagine su edifici da schedare o restaurare. Alcune di queste ricerche hanno prodotto risultati notevoli: un esempio sono i recenti restauri delle opere di Raffaello e dei suoi contemporanei a Roma.⁴² Queste ricerche hanno prodotto l'inseguimento salutare che l'esame concreto di una fabbrica può trasformare il nostro modo di vedere edifici anche familiari. La consueta idea che il XVI secolo sia un periodo in cui teorie e concetti sono molto più importanti della conoscenza virtuosistica della tecnica necessita di un'accurata revisione.⁴³

METODOLOGIA

Tranne che per alcuni campi relativamente trascurati, gli studiosi oggi si trovano di fronte a una profusione di materiale critico che diventa addirittura scoraggiante quando lo si consideri insieme alle pubblicazioni che riguardano il più ampio contesto culturale. Oltre a ciò l'architettura è stata portata sulla scena del dibattito culturale, non da ultimo, con l'organizzazione di ambiziose mostre, specialmente in Italia. I convegni hanno incoraggiato lo scambio di idee, e hanno anche conferito autorità a un'ampia serie di punti di partenza. Sia i cataloghi delle mostre che gli atti dei convegni si presentano spesso come raccolte sfaccettate e aperte piuttosto che come argomenti compiutamente sviluppati.

Anche la tendenza degli studi sull'architettura del Rinascimento italiano a suddividersi in studi regionali è già stata ricordata. Gli ultimi due decenni, tuttavia, hanno anche visto svilupparsi un crescente pluralismo di approcci e di metodi nello studio della storia dell'arte. Per molti studiosi l'estetica marxista e il positivismo anglo-tedesco non costituiscono più degli strumenti adeguati per analizzare la complessità che emerge dalle nuove ricerche. Anche i documenti sia scritti che grafici non si possono più valutare in sé ma devono essere accuratamente decodificati: l'architettura si può leggere come un sistema di segni, come un compromesso tra teorie utopiche e realtà o come un costrutto fenomenologico, e ancora, si può dissolvere in una serie di letture esclusivamente dipendenti dallo sguardo di chi legge.⁴⁴

Mentre la maggior parte delle ricerche recenti nel campo dell'architettura italiana del Cinquecento restano metodologicamente prudente e specialistica, sono stati mossi degli ambiziosi tentativi di sfida rispetto ad alcuni assunti ritenuti scontati: si possono citare ad esempio la penetrante analisi del classicismo di Tzonis e Lefavre o la più intellettualistica interpretazione degli ordini di Hersey o ancora il libro di Onians già ricordato prima.⁴⁵ È significativo comunque che nessuno di questi volumi si occupi specificamente del Cinquecento. Non esistono per questo periodo studi equivalenti ai profondi scritti teorici di Mark Jarzombek, Charles Burroughs, Christine Smith su temi quattrocenteschi.⁴⁶ Nonostante questo genere di approccio possa aver incoraggiato sovente uno stile denso, tormentato da un linguaggio eccessivamente specialistico, e impostato su un metodo fastidiosamente non visivo, ha sollevato dei quesiti fondamentali che meritano un serio dibattito.

I progressi delle altre discipline offrono vie promettenti alle indagini architettoniche. Particolarmenente opportuni sono i recenti lavori di antropologia sul ruolo della tradizione, della ritualità, e dell'uso degli spazi pubblici e privati.⁴⁷ Lo studio delle modalità di percezione e di rappresentazione dello spazio, un potente strumento di controllo politico e di grande effetto, è ancora principale prerogativa di cartografi e geografi (o di storici della pittura del Quattrocento).⁴⁸ La distanza tra architettura "vernacolare" e "grande" architettura è solo raramente colmata, e un notevole contributo in questo senso è il lavoro illuminante di Ennio Concina, *Venezia nell'età moderna*. L'architettura effimera e celebrativa merita ulteriori ricerche all'interno del più ampio contesto del fare architettonico.⁴⁹ Il punto di vista delle donne ha incontrato molto raramente questo campo e l'apertura alle culture non europee è ancora alla sua infanzia, ma anche qui Concina ha svolto un lavoro pionieristico.⁵⁰ Come già detto la tecnologia e il ruolo della scienza nel processo progettuale restano aree poco esplorate.

Per concludere, questo campo di studi ha molto da imparare dalla crescente quantità di lavori dedicati alla stampa. Questa è stata l'età della "costruzione consapevole del Rinascimento" per usare l'espressione ormai consueta di Stephen Greenblatt. Come questo autore nota "l'uomo del XVI secolo sembra manifestare con crescente consapevolezza la convinzione che il dare forma alla propria identità sia un processo manipolabile e artificioso".⁵¹ Questa osservazione di Greenblatt è riferita alla letteratura inglese, ma il concetto si può applicare con una certa validità anche all'Italia. L'autorità dei trattati di architettura è diventata un luogo comune, ma come questo spettro epistemologico integri con il processo progettuale non è ancora ben chiaro se non

nei termini della semplice copia di motivi. Chi leggeva i trattati e come erano applicate le idee descritte? Quale fu il ruolo del trattato manoscritto dopo l'arrivo della stampa? Le idee di un trattato precedevano o seguivano l'architettura costruita? Fino a che punto si può concepire l'esistenza di una cultura indipendente, di un'ideologia astratta e puramente teorica senza quasi alcuna relazione con la pratica di costruzione? E fino a che punto la stampa agì come mezzo di trasmissione per rafforzare le innovazioni e renderle attendibili e comprensibili al pubblico?

CONCLUSIONE

Quanto reale sia la frammentazione degli studi sull'architettura del Cinquecento è evidente dal crescente numero di volumi che raccolgono contributi di autori diversi invece di essere opera di un singolo autore. Sta diventando sempre più difficile per qualsiasi studioso possedere l'intero campo di studi, e anche il recente catalogo della mostra veneziana *Il Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo* non fa emergere una singola idea (il preso tema della "rappresentazione" è solo vagamente tratteggiato) quanto piuttosto una serie di interpretazioni possibili.⁵² La massa di materiale a nostra disposizione e gli strumenti di ricerca offerti dai nuovi sviluppi dell'informatica forniscono un materiale grezzo senza limiti, ma pochi studiosi possiedono il sapere e l'agilità intellettuale per raccogliere questa sfida. L'eredità di Manfredo Tafuri rimane di grande ispirazione. La sua abilità di intendere l'architettura come parte della cultura "profonda", senza ridurre in nessun modo le conquiste dei grandi maestri, era il risultato della sua personale consuetudine con le *dramatis personae* e soprattutto della sua profonda comprensione delle loro idee. Pochi possono sperare di raggiungere la sua rara combinazione di speculazione e sapienza.

È evidente, in questa situazione, il potenziale di confusione e disgregazione, e proprio in questo contesto rischioso e difficile la chiarezza e la sicurezza della narrazione di Lotz acquistano valore. Questo libro costituisce una roccia sulla quale gli studiosi, nella marea di possibilità e circondati da orizzonti in continua espansione, continueranno a trovare un solido punto di appoggio. Il personale rifiuto di Lotz per eccentricità e pluralismo è evidente nelle parole che concludono la sua opera:

Nel mondo creato da Dio, l'inferno è il contrario della 'ragione'; nel mondo dell'architetto le bizzarrie sono il contrario della regola e dell'ordine. (p.172)

Prefazione alla prima edizione.

Questo volume è dedicato alla memoria di due storici dell'architettura gli studi dei quali, pubblicati oltre trent'anni fa, rimangono esemplari sia per metodo che per contenuto. Sulle solide fondamenta gettate da Costantino Baroni (1905-1956) si sono poi costruite tutte le ricerche sull'architettura lombarda del Rinascimento. Piero Tomei (1913-1942) con il suo *L'architettura del Quattrocento a Roma*, una brillante sintesi tra informazioni storiche e osservazioni visive, ha conferito spessore critico al Rinascimento di Roma in quanto *Caput Mundi*.

Questo libro si occupa del periodo forse più ricco della storia dell'architettura italiana. Un volume della presente collana non può che fornire una selezione degli eventi di questo periodo, il che necessariamente riflette preferenze e limiti personali degli autori. Edifici e architetti che il lettore non vi troverà sono stati esclusi o intenzionalmente o per sbaglio.

La preparazione e la stesura del libro hanno richiesto un tempo inusualmente lungo. Una parte considerevole del testo, specialmente della prima parte, è stata scritta diverso tempo fa, perciò le pubblicazioni più recenti sono state citate solo in nota e nella bibliografia. Questo avviene – per fare solo qualche esempio – per alcuni importanti contributi, come quelli di Saalman su Brunelleschi raccolti nella sua edizione della *Vita di Filippo Brunelleschi* del Manetti, o per gli studi di grande valore sull'architettura dei palazzi fiorentini di Büttner, Bulst, Goldthwaite e altri. La notevole pubblicazione del conte Leonello Ginori sui palazzi fiorentini è uscita solo quando questo libro era già pronto per le stampe così come la nuova edizione critica del *Trattato di architettura* del Filarete curata da Anna Maria Finoli e Liliana Grassi.

Questo libro non sarebbe stato scritto senza l'amichevole collaborazione del personale e della direzione di un gran numero di biblioteche, archivi, musei e altre istituzioni. Oltre a quelle "di casa" come il Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco, il Kunsthistorische Institut a Firenze e la Bibliotheca Hertziana a Roma, gli autori sono particolarmente grati alle se-

guenti istituzioni: Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Castello Sforzesco di Milano, Staatliche Graphische Sammlung di Monaco, Avery Library della Columbia University, Institute of Fine Arts della New York University, Metropolitan Museum of Art, Biblioteca Vaticana.

Ampie sezioni del testo sono state scritte mentre gli autori erano 'Temporary Members' dell'Institute for Advanced Study. Per questo sono profondamente grati al direttore dell'Istituto e loro amico Millard Meiss, per essere stati in grado di lavorare a Princeton *procul negotiis ordinariis*.

Tra i molti colleghi e amici ai quali gli autori sono debitori di proficui suggerimenti e consigli sono James S. Ackerman, Renato Cevese, John Coolidge, Christoph L. Frommel, Howard Hibbard, Richard Krautheimer, Milton Lewine, Giuseppe Marchini, Henry A. Millon, Loren Partridge, Kathleen Garris Posner, Ugo Procacci, Marco Rosci, Piero Sanpaolesi, Klaus Schwäger, John Shearman, Craig Hugh Smyth, Christof Thoenes, il compianto Rudolf Wittkower, e Franz Graf Wolff Metternich.

La difficile impresa di tradurre il testo tedesco in inglese è stata compiuta da Mary Hottinger, le cui domande e obiezioni rivolte agli autori sono servite spesso a chiarire e anche a correggere il lavoro degli autori stessi.

Kathleen Garris Posner e Richard J. Tuttle si sono assunti con abnegazione il compito di leggere le bozze della seconda parte. Le loro osservazioni hanno portato molti sostanziali miglioramenti. Sheila Gibson, che ha eseguito i disegni al tratto, e insieme a lei Judy Baird e Susan Stow, della redazione della casa editrice londinese, hanno avuto un ruolo essenziale nel dare al libro la sua forma definitiva. Per concludere gli autori intendono ringraziare Sir Nikolaus Pevsner, pienamente consapevoli di aver potuto raggiungere il loro obiettivo solo grazie alle sue doti di pazienza, incoraggiamento e sapienza.

Luglio 1972

Ludwig H. Heydenreich
Wolfgang Lotz

Wolfgang Lotz

Architettura in Italia 1500-1600



Architettura classica a Roma: Bramante

"Bramante...[fu] il primo a mettere in luce la buona e bella Architettura, che dagli antichi sino a quel tempo era stata nascosta".¹ Con questa nota, Palladio giustifica la presenza del Tempietto di Bramante nel *Libro Quarto* del suo trattato sull'architettura, che, con questa sola eccezione, si occupa solamente dei templi antichi. Il Tempietto di San Pietro in Montorio è il primo edificio classico costruito a Roma. Lo stesso Bramante, più tardi, lavorò a progetti non solo di più grandi dimensioni ma anche di maggior rilievo per gli sviluppi futuri. Tuttavia sia la ricostruzione di San Pietro che il Cortile del Belvedere in Vaticano furono completati solo dopo diverse generazioni, e identificare la mano di Bramante in queste opere comporta una laboriosa opera di distinzione tra stratificazioni sovrapposte. La stessa cosa si può dire di Raffaello, il successore di Bramante a San Pietro: anche i suoi edifici, con una sola eccezione, hanno sofferto pesanti alterazioni. Dunque non è un caso che Palladio, come unica illustrazione di questo stile, includa una riproduzione del Tempietto: dopo il 1550, quando egli stava lavorando al suo trattato, molti degli edifici rappresentativi del nuovo stile erano stati così alterati che solo il Tempietto poteva dare un'idea immediata dell'opera di Bramante.

Bramante e Raffaello esercitarono un indiscutibile influsso sull'architettura italiana del Cinquecento. I loro allievi, in particolare Baldassarre Peruzzi, Giulio Romano, Sansovino, Sanmicheli e la famiglia dei Sangallo, stabilirono e fecero apprezzare in tutta Italia lo stile classico comparso per la prima volta a Roma. Se da un lato è piuttosto semplice riconoscere l'influenza di Bramante e Raffaello, quando si deve invece esprimere un giudizio sulle opere che hanno formato il carattere del nuovo stile, è necessario ricorrere ampiamente a fonti indirette come disegni eseguiti durante la realizzazione dell'opera, libri di spese e descrizioni contemporanee, edifici costruiti da discepoli e allievi e illustrazioni contenute in vari trattati di architettura. Questo è particolarmente vero nel caso del trattato di Sebastiano Serlio, bolognese, che nel *Terzo Libro*, pubblicato nel 1540, include oltre al Tempietto anche le riproduzioni dei progetti di Bramante per San Pietro e per il Cortile del Belvedere. La fonte di Serlio era Baldassarre Peruzzi che aveva lavorato a queste fabbriche sotto Bramante e Raffaello.² Qualsiasi tentativo di fissare delle idee sul lavoro di Raffaello e Bramante attraverso questo complesso materiale deve sempre lasciare spazio ad ulteriori rettifiche.³

La personalità di Bramante colpì profondamente i suoi contemporanei. Nella *Scuola d'Atene*, Raffaello dipinse il proprio maestro come Euclide che dimostra i principi della geometria. Un altro allievo di Bramante, Cesare Cesariano riferisce "[Il] mio preceptore, Donato de Urbino, cognominato Bramante, ...[era] pittore egregio, et [era] facundo ne li rimati versi de li poeti vulgari. Licet [anche se] ei fusse illetterato, ma di profundissima memoria et graviloquentia. Cum fusset [era stato]

dil Duca Ludovico Sforza Architecto, tandem reformatore perenne [divenne poi riformatore] de molti papali edifici, praecipue di Julio Secundo Summo Pontefice: il quale [Bramante] de la Christianissima Romana Basilica de li Apostoli Sancto Pietro e Paulo maximamente e sta [fu] il primario Architecto et commutatore et amplissimo refundatore".⁴

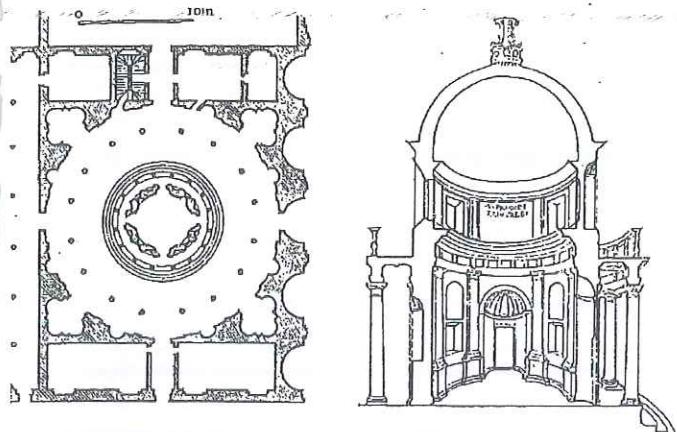
IL TEMPIETTO DI SAN PIETRO IN MONTORIO*

Il Tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante (figg. 1-2), un edificio circolare periptero, fu fondato dal Re di Spagna nel 1502 – secondo la data presente nella cripta – ed eretto sul sito tradizionalmente indicato come quello del martirio di San Pietro. L'idea di una rotonda, in sé, non era del tutto nuova: edifici circolari esistevano anche nel Quattrocento.⁵ Ma il Tempietto è il primo edificio del Rinascimento in cui la cella, secondo la maniera antica, è circondata da un colonnato che sostiene un'architrave. Come nei modelli antichi gli intercolumni sono uguali tra loro lungo tutto il perimetro, così che la disposizione delle colonne non indica in alcun modo la posizione dell'altare all'interno della cella. C'è inoltre un altro elemento di rottura rispetto alla tradizione quattrocentesca: al visitatore l'interno appare troppo piccolo per credere che il fine reale sia stato quello di creare uno spazio. Il diametro interno della cella è solo di circa 4,5 metri; circa metà del pavimento è occupata dall'altare e dai suoi gradini così che resta poco spazio per i fedeli alle spalle del prete officiante e dei chierici. Mentre gli edifici a pianta centrale precedenti erano concepiti in primo luogo come spazi coperti per la celebrazione dei riti ecclesiastici, l'idoneità liturgica del Tempietto è quasi secondaria; il vero "tema" dell'edificio è l'esterno. Il Tempietto è là per essere visto, non per essere usato; è un monumento nel senso tradizionale del termine, non una chiesa. Forse quest'idea si nasconde dietro la strana notazione del Serlio secondo cui l'edificio "non è molto grande, ma fu solamente fatto per commemorazione di San Pietro Apostolo".⁶

I tipi architettonici dell'antichità non potevano essere utilizzati come modelli per la nuova concezione di un edificio commemorativo cristiano, qual'è il Tempietto, tuttavia il colonnato circolare sollevato su un plinto si era conservato in due antichi esempi a Roma e a Tivoli.⁷ L'opera di Bramante interpreta in modo nuovo dei problemi architettonici e si basa su una comprensione nuova e quasi senza preconcetti dell'architettura antica, e il Tempietto si può considerare un monumento celebrativo il cui interno in forma di cella contiene l'altare.

Il Tempietto, oltre che nel disegno generale, segue i modelli antichi anche nella copertura a volta, infatti la cupola a sezione semisferica è eseguita in conglomerato cementizio.⁸ Ma mentre nelle rotonde dell'antichità la cupola si imponeva direttamente sull'ordine maggiore, Bramante qui ha inserito un livello intermedio, un tamburo la cui altezza all'incirca corrisponde al raggio della semisfera della cupola. Quindi, come nel Pantheon, si stabilisce un nesso logico e vivo tra la circonferenza della pianta, l'altezza del cilindro che sostiene la cupola, e la semisfera della cupola stessa. Nello stesso tempo la tra-

1. Donato Bramante: Roma, San Pietro in Montorio, Tempietto, cripta datata 1502



beazione del colonnato non impedisce la visione della cupola dall'esterno.

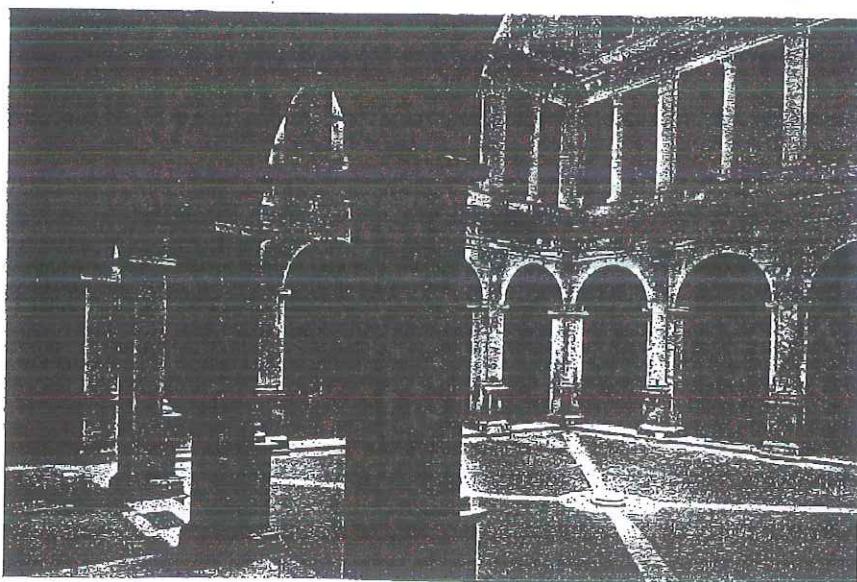
Secondo Serlio la pianta di Bramante non fu eseguita in tutte le sue parti. Il Tempietto non si doveva trovare, com'è oggi, in un cortile quadrilatero, ma avrebbe dovuto essere circondato da un chiostro circolare con sedici colonne. Serlio afferma che il diametro delle colonne di questo chiostro sarebbe stato una volta e mezza quello delle colonne del Tempietto e che l'altezza ne avrebbe seguito il rapporto. Dunque, per lo spettatore che veniva a trovarsi nel chiostro, la veduta del Tempietto sarebbe stata incorniciata dalle colonne e dalla trabeazione del chiostro e, quasi certamente, egli avrebbe ritenuto le colonne del chiostro alte quanto quelle del Tempietto. In questo modo il Tempietto sarebbe stato molto più monumentale; sarebbe sembrato più largo e più alto e il cortile circostante più spazioso.

Nonostante la regolarità del disegno il Tempietto è studiato in modo da ottenere diversi effetti prospettici. Quando la porta è aperta, lo spettatore che si trova di fronte all'edificio vede l'altare, con la crocifissione di San Pietro nella predella, incorniciato dall'ingresso alla cella. Il rilievo della crocifissione si trova esattamente all'altezza dei suoi occhi.⁹ Questa immagine

rivelava il significato iconografico dell'edificio: se l'impianto originale riprodotto dal Serlio fosse stato completato, il colonnato dell'edificio sarebbe stato incorniciato dal chiostro, e l'altare, con la sua rappresentazione del martirio di San Pietro — cioè l'evento in memoria del quale il monumento venne eretto — sarebbe sembrato un dipinto nel dipinto. Dall'ingresso della corte si sarebbero colte con un solo sguardo entratte le immagini.

Il linguaggio formale e strutturale del Tempietto, così come il suo progetto in quanto cappella commemorativa, si avvicinano all'essenza dell'architettura antica più di qualsiasi altro edificio religioso del Quattrocento. Bramante ha largamente superato i compromessi tra la tradizione cristiana-mediterranea e le forme dell'antico ammesse nel XIV secolo. La sua formazione ad Urbino e lo studio della teoria dell'architettura, specialmente delle opere di Alberti, lo avevano condotto a opere ancora "dialettali" in Lombardia; il linguaggio classico del suo stile più tardo, sviluppato quando aveva quasi sessant'anni ed espresso nel Tempietto, fu il risultato di un confronto consapevole con l'architettura antica di Roma.

Naturalmente questo stile tardo non rappresenta una completa rottura con il passato lombardo. Nonostante tutte le innovazioni formali la concezione del Tempietto è strettamente imparentata alla prospettiva illusionistica del coro di Santa Maria presso San Satiro. Nell'opera romana le vedute dell'esterno e dell'interno dell'edificio sono unite in una sola immagine; il risultato è una struttura tridimensionale, non un'architettura simulata in bassorilievo, ed è la conseguenza di un problema architettonico totalmente diverso. Ma a Roma come a Milano allo spettatore è assegnato un punto di vista preciso, che è il solo possibile per avere una giusta visione. In entrambi i casi la struttura realizzata si deve intendere come un'immagine statica, e non come uno spazio in cui il visitatore si muove, e entrambi gli edifici sembrano essere stati composti nella piramide visiva dell'Alberti. Tuttavia nel Tempietto questo sistema compositivo risulta più evidente poiché lo spazio ridotto dell'edificio permette a un solo spettatore di occupare l'"esatto" punto di vista.



2. (in alto) Donato Bramante: Roma, San Pietro in Montorio, Tempietto, cripta datata 1502, pianta (dal Serlio) e sezione (dal Codice Coner)

3. (a sinistra) Donato Bramante: Roma, Santa Maria della Pace, Chiostro, 1500

4. (a destra) Giuliano da Sangallo: progetto per la Loggia dei suonatori papali, 1505. Firenze, Uffizi 203 A

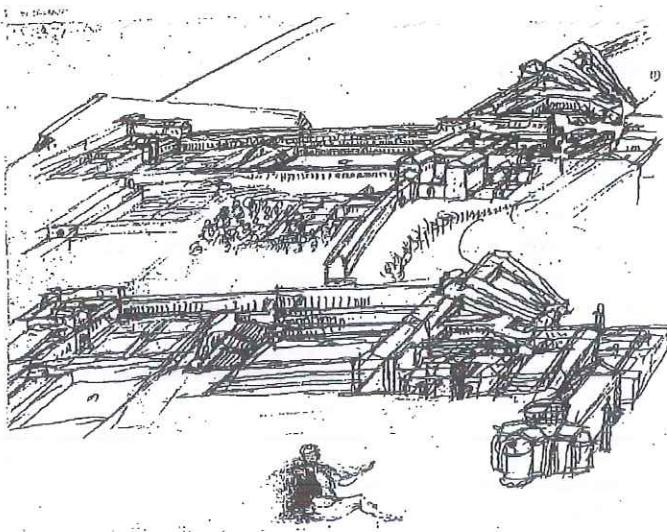
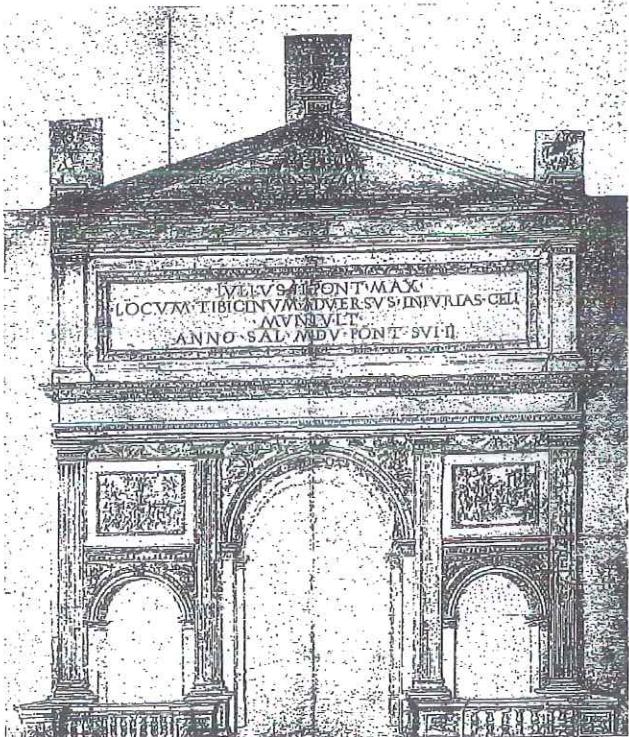
IL CHIOSTRO DI SANTA MARIA DELLA PACE

Nel 1500, poco dopo il suo arrivo a Roma, Bramante progetta il chiostro di Santa Maria della Pace (fig. 3).¹⁰ Il confronto con i chiostri di Sant'Ambrogio a Milano mostra un progressivo avvicinamento alle forme antiche; il compimento di questo processo sarebbe stato il Tempietto. A Milano le arcate dell'ordine inferiore sono sostenute da colonne, a Roma da pilastri, anche se il sistema romano di arco su pilastro inquadrato da paraste è molto simile a quello del piano superiore di Milano. A Roma pilastri e colonne alternati sostengono l'architrave dell'ordine superiore; i pilastri si trovano sugli assi e le colonne sopra le chiavi d'arco dell'ordine inferiore. Uno studio precedente nello sviluppo del tema del raddoppio delle campate al piano superiore si può vedere nei chiostri di Sant'Ambrogio e nella sagrestia di Santa Maria presso San Satiro. Invece l'architrave rettilineo e la sequenza degli ordini – il corinzio sopra lo ionico – indicano ormai lo stile classico del Tempietto.*

Il Chiostro della Pace è un punto di transizione nell'opera di Bramante; nello sviluppo dell'architettura cittadina a Roma dopo la Cancelleria, non poteva che costituire un'innovazione di capitale importanza. Questa, dopo il cortile del grande Palazzo Venezia, fu la prima volta che la tecnica strutturale e le forme dell'antichità venivano impiegate in un progetto moderno.

EDIFICI PER GIULIO II

Giulio II, innalzato al soglio pontificio nel 1503, aveva trascorso i dieci anni precedenti la sua elezione lontano da Roma. Gli edifici costruiti per lui a Roma e a Savona, sua città natale, erano stati progettati da Giuliano da Sangallo. Era naturale che il Sangallo, dopo l'elezione al pontificato del suo mecenate, si aspettasse nuove e più importanti commissioni. Nel 1504 Sangallo lasciò Firenze per Roma dove, durante l'esilio dei cardini-



5. Roma, Vaticano, prospettiva a volo d'uccello con il Cortile del Belvedere. Sangallo Peruzzi, 1570 circa. Firenze, Uffizi 28 A

nale, erano stati costruiti il Tempietto e il Chiostro di Santa Maria della Pace. Intorno al 1500 non esisteva a Firenze niente di simile a questi edifici. Quando Vasari scrive che i fratelli Giuliano e Antonio da Sangallo rappresentano l'architettura toscana meglio di qualsiasi altro architetto e che usavano l'ordine dorico più correttamente di Vitruvio, indica allo stesso tempo il loro maggior merito e la debolezza del loro stile. Nessun architetto meglio di Giuliano da Sangallo conservò più fedelmente l'eredità di Brunelleschi e Alberti, e nessuno dei suoi contemporanei disegnò i monumenti dell'antichità con maggior assiduità e precisione. Tuttavia il progetto per la Loggia dei suonatori papali (fig. 4), del 1505, dimostra come gli mancasse completamente quella profonda comprensione dell'antichità che aveva permesso a Bramante di realizzare una sintesi che puntasse oltre il Quattrocento. Il disegno si potrebbe prendere per la riproduzione di un arco di trionfo antico se il dettaglio decorativo e l'iscrizione non fossero là a dichiarare lo scopo dell'edificio; il progetto non venne mai eseguito. Nel 1507 Sangallo ritornò a Firenze: non fu lui, ma Bramante, a progettare i grandi edifici per il nuovo pontefice.

Sotto Giulio II lo Stato Pontificio, il *Patrimonium Petri*, divenne il maggior stato italiano e per la prima volta dopo secoli il trono papale occupò il rango di potenza a livello europeo. La nuova concezione dell'alta posizione e del compito del successore di Pietro si manifesta anche nelle opere d'arte legate a Giulio II. Con la decorazione del soffitto della Cappella Sistina, il nuovo San Pietro, il Palazzo Vaticano e la tomba del papa, per la prima volta dopo la tarda antichità Roma divenne il centro dell'arte occidentale. Anche la generazione durante la quale queste opere vennero create era consapevole di essere testimone di una nuova rivendicazione di universalità sostenuta dal papato. Come ha notato Guicciardini, il nome che il papa scelse per sé al momento della sua elezione esprimeva una tale rivendicazione. Giulio vedeva se stesso come successore di Pietro ed erede di Cesare, e anche nella sua veste di committente di architettura fece quanto era in suo potere per restituire a Roma il ruolo di *Caput Mundi*.

IL CORTILE DEL BELVEDERE IN VATICANO

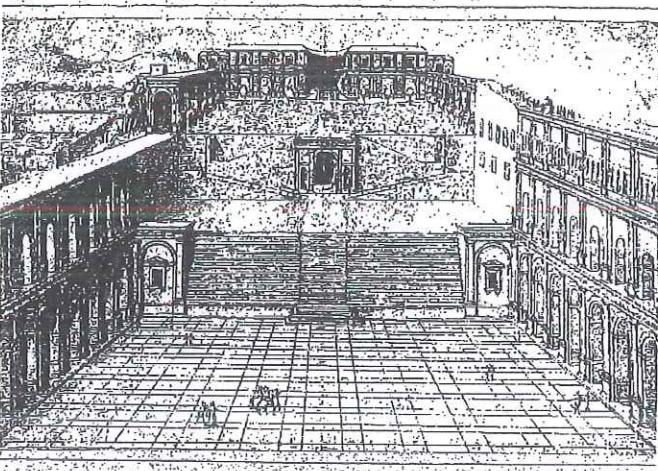
Il primo grande progetto commissionato da Giulio II fu il Cortile del Belvedere in Vaticano (figg. 5-11), che Bramante iniziò con la qualifica di primo architetto; i primi pagamenti all'architetto risultano datati 1505.¹¹ La struttura collega i due versanti della conca tra il vecchio palazzo pontificio, accanto a San Pietro, e la villa originariamente indipendente che Innocenzo VIII aveva fatto costruire tra il 1485 e il 1487 sul pendio nord della collina del Vaticano. Giulio II rialzò con terrazzamenti il livello del terreno verso la villa collegando le terrazze con un sistema di gradinate e circondandole su entrambi i lati con corridoi a loggia su più piani. Una delle medaglie con il ritratto di Giulio II lascia intendere come egli stesso sentisse che la dimensione del progetto era rimarchevole; il verso porta una veduta del nuovo Cortile che è descritto come "lungo 1000 piedi e alto 80".¹²

Anche la funzione dell'edificio era inusuale. La collezione papale di scultura antica, alla quale si era aggiunto recentemente il Laocoonte, era depositata in un cortile quadrato tra la vecchia villa (cioè l'attuale Belvedere) e il lato nord del nuovo cortile. Le due terrazze superiori di quest'ultimo sarebbero diventate dei giardini, mentre il cortile più basso, che doveva occupare circa metà dell'area, avrebbe invece ospitato tornei e spettacoli teatrali. Il lato breve di questo cortile è formato dal fronte nord del vecchio palazzo dove si trovano gli appartamenti privati del papa, l'appartamento Borgia di Alessandro VI e sopra questo le Stanze di Raffaello dipinte sotto Giulio II. Le Stanze si trovano quasi esattamente allo stesso livello della terrazza superiore del cortile che è distante 1000 piedi. Questa terrazza è conclusa da una facciata, posta davanti alla vecchia villa, che ha un solo piano e un'esedra al centro. La scala che conduce dalla terrazza all'esedra non esiste più. I gradini avevano forma di cerchi concentrici, in cui la circonferenza più esterna circoscriveva sia il gradino più basso che quello più alto. Tenuto conto della dimensione limitata né i gradini né la piattaforma alla quale conducevano potevano avere un uso pratico; la loro funzione era principalmente estetica. L'esedra era la nota finale nel crescendo artistico di terrazze e scale che si potevano vedere guardando il complesso dal lato breve opposto. Questo è appunto ciò che intende Serlio quando scrive dell'esedra che "ha forma di teatro".¹³ Allo stesso modo che per il Tempietto, anche il punto di vista dello spettatore in questo "teatro" si può individuare con esattezza: dalle Stanze di Raffaello si può avere una veduta completa dell'intero luogo che si alza in terrazze dalla corte inferiore fino all'esedra. Questo progetto ha in comune con il Tempietto il fatto che il punto di vista privilegiato, che offre anche la migliore visuale degli spettacoli nella corte bassa, è situato fuori dalla corte, in modo che la veduta sia incorniciata da una finestra. Nel Tempietto tuttavia lo sguardo si posa su un edificio solido, mentre nel Belvedere percorre lo spazio aperto del cortile.

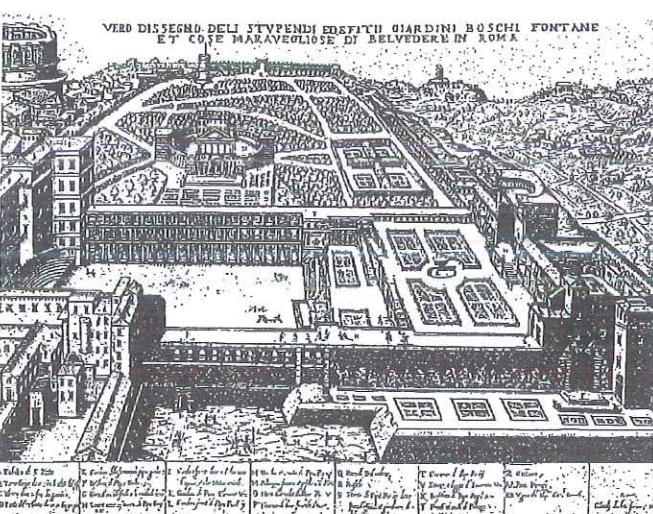
C'è una prova irrefutabile, all'origine, che assegna a Bramante la concezione del Cortile del Belvedere. In questo edificio egli applicò i principi della composizione prospettica a un'opera architettonica che investe sia il paesaggio che l'architettura – colline e valli, giardini e fontane – fondendo il tutto in una pittura. Esistono dei precedenti quattrocenteschi per alcune soluzioni della composizione,¹⁴ ma il vero modello del Cortile del Belvedere si trova nell'antichità. Le descrizioni di Taci-



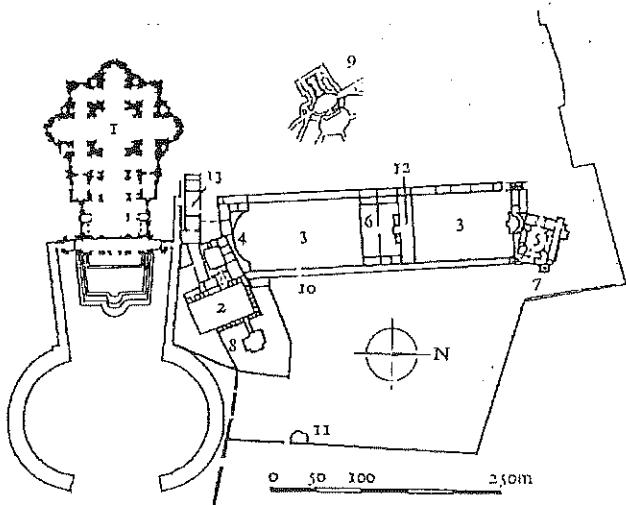
6. Roma, Vaticano, Cortile del Belvedere, 1505 e seguenti, veduta aerea da sud



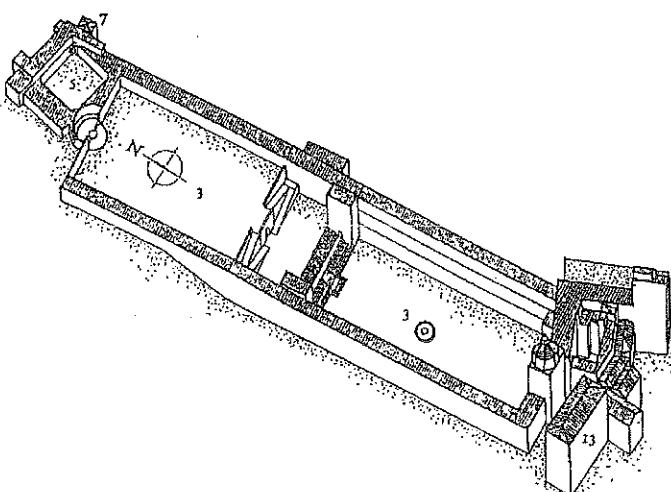
7. Roma, Vaticano, Cortile del Belvedere, prospettiva da sud, secondo la vista dalle Stanze. Sallustio Peruzzi (attr.), 1560 circa. Collezione privata



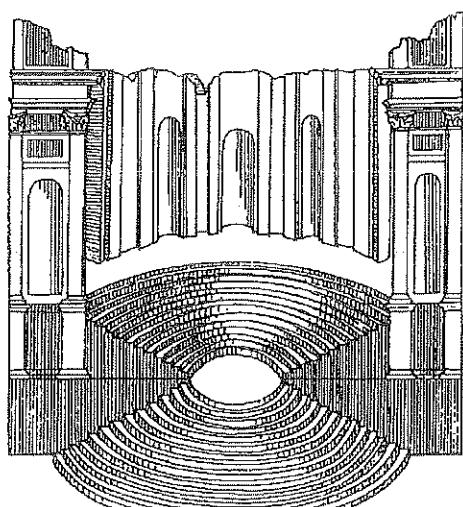
8. Roma, Vaticano, Cortile del Belvedere, prospettiva a volo d'uccello da est, 1579



9. Roma, Vaticano, Cortile del Belvedere con gli edifici adiacenti, pianta



10. Donato Bramante: Roma, Vaticano, Cortile del Belvedere, 1505 e seguenti, ricostruzione



11. Donato Bramante: Roma, Vaticano, Cortile del Belvedere, 1505 e seguenti, esedra (da Serlio)

Legenda:

- | | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| 1. San Pietro | 8. Palazzo di Sisto V |
| 2. Cortile di San Damaso e Logge | 9. Casino di Pio IV |
| 3. Cortile del Belvedere | 10. Porta Giulia |
| 4. Esedra di Pio IV | 11. Sant'Anna dei Palafrenieri |
| 5. Cortile delle Statue | 12. Braccio Nuovo |
| 6. Biblioteca di Sisto V | 13. Cappella Sistina |
| 7. Scala circolare di Bramante | |

to e Svetonio della Domus Aurea di Nerone, i resti del Tempio della Fortuna a Palestrina, la forma allungata dell'ippodromo nel palazzo imperiale sul Palatino, e la villa di Adriano a Tivoli, hanno così tanti elementi in comune con il Belvedere che non ci possono essere dubbi quanto al suo vero significato. La residenza papale sul *Mons Vaticanus* (così viene chiamato il colle nell'iscrizione della medaglia di Giulio II) doveva rivaleggiare con i palazzi imperiali sui colli di Roma. L'iscrizione quindi riflette perfettamente le ambizioni sia artistiche che politiche del Pontefice.

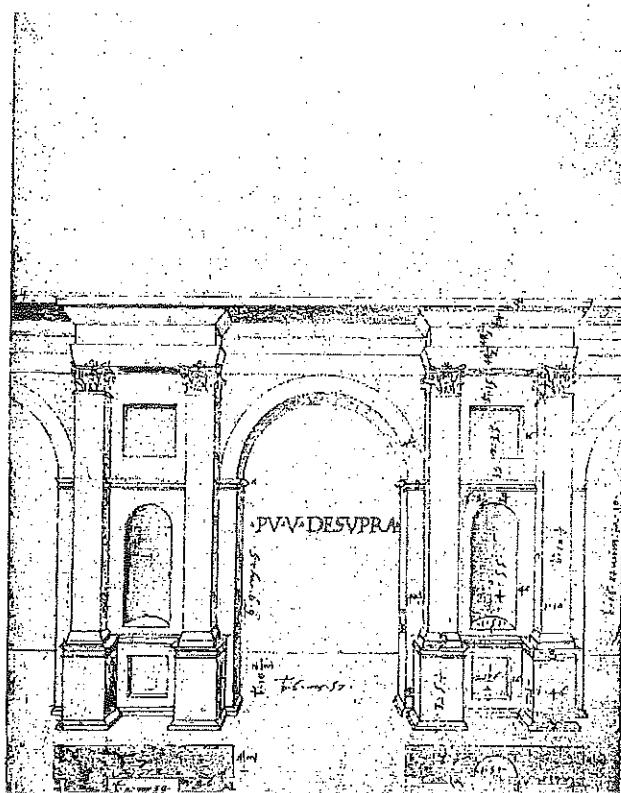
Il Cortile non ebbe mai la forma che aveva avuto nella mente di Bramante. Per cinquant'anni la fabbrica avanzò seguendo il progetto originale ma infine, circa nel 1580, Sisto V abbandonò l'impostazione di Bramante per costruire un'ala trasversale al Cortile nella quale collocare la Biblioteca Vaticana. Ciò nonostante nessun edificio romano più del Cortile del Belvedere ebbe un maggior influsso sull'architettura civile successiva, nonché sulla concezione del rapporto tra architettura e paesaggio che si venne sviluppando nel XVI secolo. La prosecuzione dell'opera, così come le alterazioni che intervennero, costrinsero tutti i maggiori architetti di Roma, da Raffaello a Domenico Fontana, a confrontarsi con le idee e il linguaggio formale di Bramante. Esistono innumerevoli disegni di lavoro, vedute e incisioni che documentano le diverse fasi dell'intera struttura. Dal tempo di Giulio II il Cortile è stata una delle meraviglie del mondo.

L'unica parte di tutto il complesso che ha conservato la sua forma originale è il portale che introduce alla corte inferiore (fig. 12). La Porta Giulia, con la sua combinazione di mattoni a vista, bugnato in travertino e iscrizione monumentale in lettere capitali, può anch'essa rivaleggiare con l'antichità. Non è un caso che l'iscrizione sia disposta in modo da far apparire le lettere PONT. MAX. esattamente sopra l'arco d'ingresso poiché il papa divideva con gli imperatori dell'antichità la carica di *Pontifex Maximus*. Il repertorio formale del portale fu replicato varie volte nel corso del XVI secolo, ma la sua forza espressiva e la sua monumentalità non vennero mai egualate.

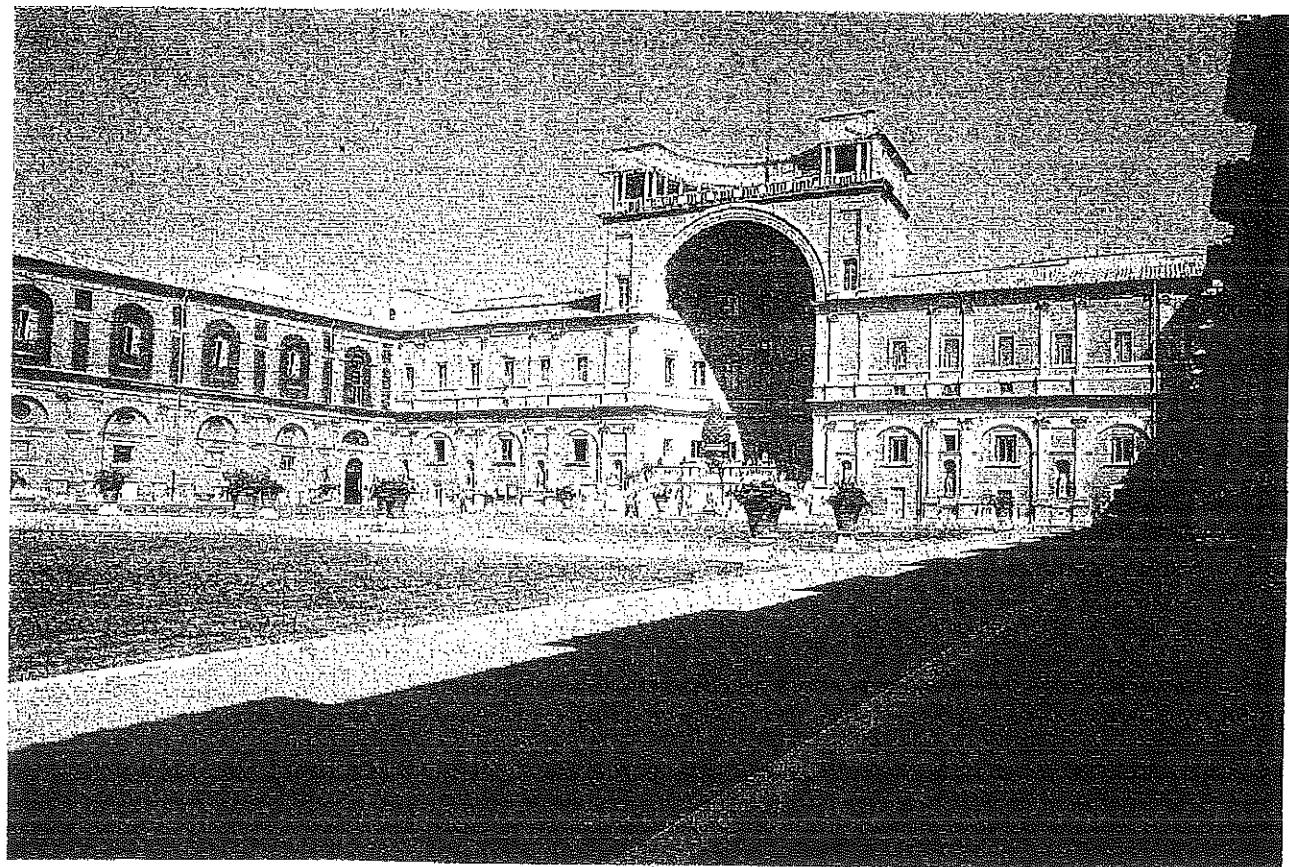
Le logge a tre piani sul lato maggiore del cortile inferiore – di cui Giulio II iniziò solo quella di levante – sono state alterate al di là di ogni possibilità di ricostruzione, mentre le terrazze intermedie sono state quasi del tutto cancellate dalle aggiunte successive. L'aspetto originario della fabbrica nella corte superiore è invece conservato in un disegno di un allievo di Bramante (fig. 13). La loggia a un solo piano della corte superiore, nonostante sia poi stata tamponata e sopraelevata con un secondo piano, conserva l'originale alternarsi di ampie arcate e strette campate delimitate da due paraste corinzie (fig. 14).¹⁵ Dettagli come l'incorniciatura delle finestre e il bugnato piatto sono databili al 1560 circa; gli alti piedistalli dei pilastri e la trabeazione sporgente sopra ad essi invece sono rimasti quelli originali.



12. Donato Bramante: Roma, Vaticano, Cortile del Belvedere, 1505 e seguenti, portale d'accesso al cortile inferiore (porta Giulia)



13. Donato Bramante: Roma, Vaticano, Cortile del Belvedere, particolare del cortile superiore, 1520 circa. Codice Coner, London, Sir John Soane's Museum



14. Donato Bramante: Roma, Vaticano, Cortile del Belvedere

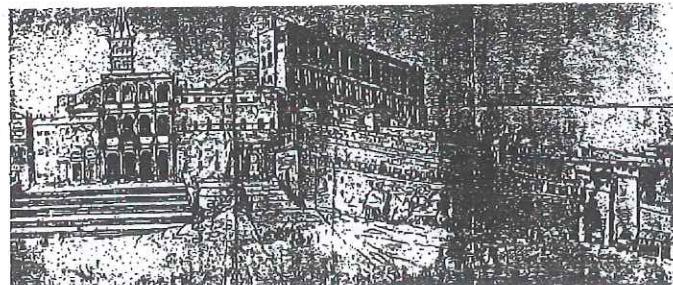
LE LOGGE

Uno dei punti del programma di Giulio II per il Vaticano era costituito dalla facciata a quattro piani – iniziata da Bramante – che fu realizzata davanti al fronte verso est del vecchio palazzo pontificio, vale a dire rivolta alla città. La si può vedere tutt’oggi nell’ala ovest del cortile di San Damaso, ma ha perso la sua funzione originaria di facciata principale, come risulta evidente, tra gli altri, nei disegni di Heemskerck (fig. 15). Questa facciata era intesa per dominare la veduta della città. Il livello inferiore era nascosto da mura sia verso la città che verso San Pietro, ed è quindi trattato come un basamento; il secondo e il terzo livello sono composti da arcate su pilastri, il piano più alto invece da colonne trabeate.¹⁶ Gli ordini seguono la consueta sequenza di dorico, ionico e corinzio. Per la prima volta nel Rinascimento la facciata di un edificio urbano è trattata come un sistema di supporti indipendenti e logge al posto di un semplice muro. Anche in questa occasione Bramante mostra più coerenza e acume dei suoi predecessori nell’uso del sistema romano dei sostegni e degli ordini. La famosa decorazione dell’interno delle Logge, in stucco e affreschi, opera di Raffaello e dei suoi allievi, fu completata solo sotto il successore di Giulio II ma conservando perfettamente le intenzioni iniziali. L’interno delle logge, decorato con scene dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, intendeva rivaliggiare, come *Domus Aurea Cristiana*, con la *Domus Aurea* di Nerone che era stata recentemente scoperta.

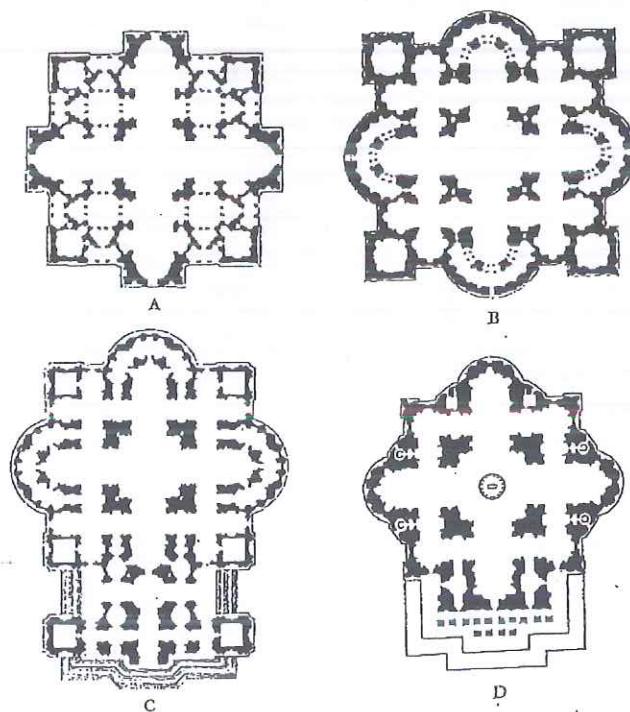
IL NUOVO SAN PIETRO

Il programma di Giulio II doveva trovare coronamento e conclusione nella fabbrica del nuovo San Pietro. Come Alberti aveva già riferito, la basilica costantiniana era in rovina e bisognosa di restauri, ma i predecessori di Giulio II si erano fermati davanti alla necessità di interferire con l’antico edificio. Né il coro iniziato da Rossellino per Niccolò V all’esterno della vecchia abside, né le fondazioni del transetto che facevano parte dello stesso piano, violavano l’antico edificio. Anche il primo pilone del nuovo edificio, la cui fondazione fu celebrata alla presenza di Giulio II il 18 aprile 1506, si trova fuori dalla vecchia abside e si collega alla muratura del coro del Rossellino; ma il papa fece intendere abbastanza chiaramente che intendeva demolire la chiesa di Costantino. Già nel gennaio del 1506 aveva comunicato a Enrico VIII e ai capi temporali e spirituali dell’Inghilterra la sua decisione di “riedificare dalle fondamenta l’antica basilica del Principe degli Apostoli Pietro quasi cadente e d’ornarla e rinnovarla con cappelle ed altre necessarie fabbriche”.¹⁷ Dal momento che i mezzi a disposizione della Curia erano insufficienti, i destinatari della lettera erano invitati a offrire un contributo.

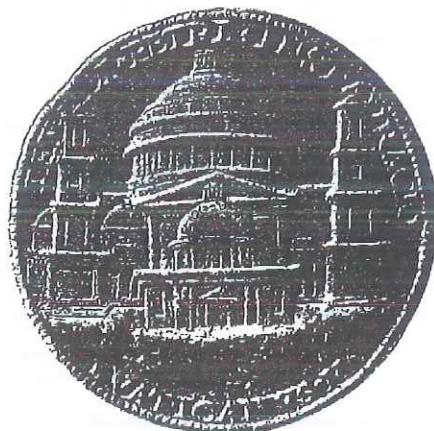
Vasari e Condivi, nella biografia di Michelangelo, fanno intendere che il progetto del papa nacque come conseguenza della discussione sulla propria sepoltura che doveva essere progettata appunto da Michelangelo.* Inizialmente si era pensato che il coro del Rossellino sarebbe stato un sito appropriato, ma nel corso della discussione il papa decise di ricostruire la chiesa e scelse, tra quelli che vennero presentati, il progetto di Bramante (fig. 16 A). Sia Vasari che Condivi si basano su racconti di seconda mano ed entrambi si sforzano di gettare la miglior luce possibile sul loro eroe, Michelangelo. La loro versione deve quindi essere accettata con qualche riserva anche se non possediamo altre fonti che descrivano la successione degli avvenimenti.



15. Roma, il palazzo Vaticano con le Logge visti da piazza San Pietro. Marten van Heemskerk. Wien, Albertina



16. Roma, San Pietro, progetti: (A) Bramante, 1506 e seguenti; (B) Peruzzi, 1502 e seguenti, (C) Antonio da Sangallo il Giovane, 1539 e seguenti; (D) Michelangelo, 1546 e seguenti



17. Donato Bramante, Progetto per San Pietro. Medaglia del Caradosso, 1506

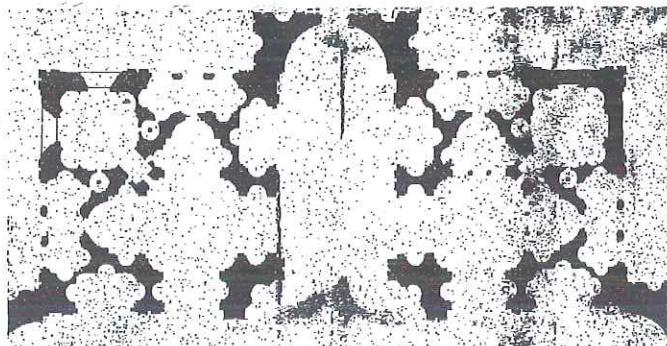
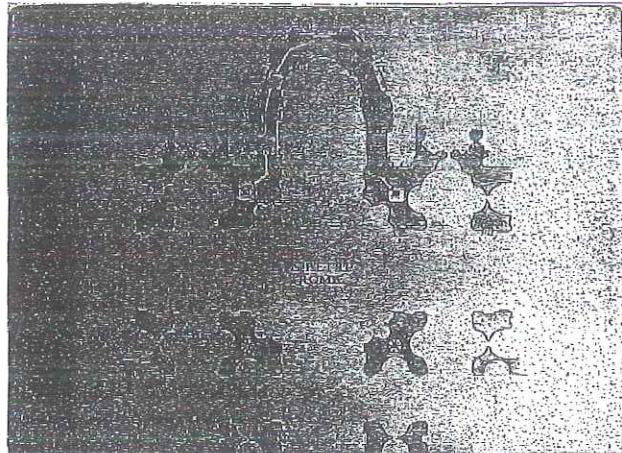
Ugualmente oscuro è il progetto in base al quale iniziarono i lavori. Il progetto era certamente opera di Bramante che fino alla sua morte, nel 1514, rimase architetto della Fabbrica di San Pietro. La più antica riproduzione del progetto bramantesco si trova sul *verso* di una medaglia celebrativa di Giulio II che fu probabilmente coniata per la posa della prima pietra (fig. 17). La medaglia mostra, sul *Mons Vaticanus*, l'esterno di un edificio cupolato la cui pianta si deve immaginare a croce greca. Dai bracci della croce, al pianterreno, sporgono delle absidi; negli angoli della croce ci sono cupole minori mentre ai lati della facciata si vedono due torri. È quasi impossibile stabilire se l'enfasi sulla dimensione orizzontale e la sobrietà degli ornamenti siano dovute al medaglista o a Bramante. D'altra parte ci sono ragionevoli motivi per ritenere che la rappresentazione della cupola principale renda fedelmente le intenzioni di Bramante.

Una seconda fonte per ricostruire l'idea di Bramante è il cosiddetto 'piano di pergamena' conservato agli Uffizi (fig. 18). Questo foglio apparteneva a Vasari, e porta sul retro una annotazione di mano di Antonio da Sangallo il Giovane (che iniziò a lavorare a San Pietro nel 1510 e divenne soprintendente alla fabbrica nel 1520). Secondo l'annotazione, questa è una pianta "di Bramante che non ebbe effetto". Questo è anche il solo disegno conosciuto che molto verosimilmente è di mano di Bramante. Il disegno corrisponde a quello della medaglia nella forma generale della croce, del transetto, delle cupole minori e dei campanili. Ma dal momento che il foglio mostra solo metà della croce greca, non si può stabilire, come invece si può fare nella medaglia, se l'altra metà duplica quella che si vede o si deve immaginare in qualche altra forma. Né la pianta né la medaglia includono le parti del coro del Rossellino a ovest del vecchio San Pietro, che esistevano ancora quando venne posta la prima pietra.¹⁸

Giulio II morì nel 1513, Bramante nel 1514. In quella data, dopo la parziale demolizione della navata dell'antico San Pietro, erano stati voltati sia i grandi archi all'incrocio dei bracci sia il braccio della croce che si collegava al pilone ovest del nuovo edificio, ma le altre parti erano appena iniziate. Per la copertura del coro ovest vennero utilizzate le murature del coro del Rossellino che ancora esistevano; l'esterno del coro del Rossellino

19. (in basso) Donato Bramante, Roma, San Pietro, pianta, 1514 circa. Codice Coner, London, Sir John Soane's Museum

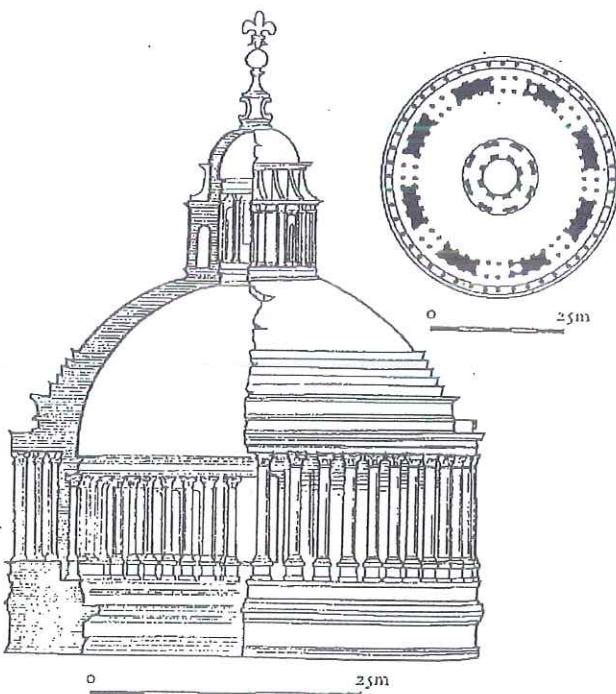
20. (a destra) Donato Bramante, Progetto per la cupola di San Pietro, 1506 e seguenti. Pianta e sezione (da Serlio)



18. Donato Bramante, progetto per San Pietro, pianta. Firenze, Uffizi 1 A

aveva paraste di ordine dorico mentre i piloni della crociera avevano paraste corinzie. Una pianta che si trova al Soane's Museum di Londra riproduce questa fase dei lavori (fig. 19): oltre alla forma del coro ovest si notano altre due differenze rispetto al 'piano di pergamena': i piloni della crociera sono stati rinforzati e sono state eliminate le cupole minori a ovest. L'affermazione di Sangallo, secondo cui il 'piano di pergamena' riproduce un progetto che non venne mai eseguito, si rivela quindi corretta. La pianta di Londra va oltre e prova che le parti dell'edificio costruite entro il 1514, molto diverse tra loro in altezza, non potevano essere completate come un edificio puramente centrale; i due piloni disegnati a est della crociera, infatti, si possono interpretare solo come l'attacco di una navata.

Come scrive anche Serlio, Bramante lasciò l'edificio incompleto e "i pilastri [della cupola] già fatti... senza altro peso sopra, già si risentono e sono crepati in alcuni luoghi".^{18a} In considerazione di questa situazione, che è confermata anche da altre fonti, possiamo capire perché Serlio descriva "Bramante... più animoso che considerativo".^{18b} Ugualmente egli riproduce il progetto della cupola in pianta e in alzato dal momento che "la inventione



è bella e ornata et è per dar gran luce all'architetto" (fig. 20).¹⁹ L'esterno e il profilo della cupola coincidono con la semisfera sostenuta da un colonnato che si vede nella medaglia del 1506.

Nel mondo occidentale esisteva un solo modello che si avvicinasse a una cupola di questo tipo per tecnica e dimensioni: il Pantheon. Questo edificio è anche richiamato nei gradini posti alla base della cupola. Con tutta probabilità Bramante interrivedeva voltare la cupola in conglomerato cementizio, come quella del Tempietto; la calotta che Serlio riproduce poteva essere costruita solo in questo modo. I libri di spese dimostrano che questo sistema costruttivo romano fu utilizzato per gli archi tra i piloni della crociera. La curva policentrica della cupola doppia di Firenze, che Giuliano da Sangallo aveva utilizzato ancora a Loreto, non poteva soddisfare gli sforzi di Bramante tesi a ottenere semplicità nella forma spaziale e nella veduta esterna. Per questa ragione egli optò fin dall'inizio per la costruzione a un solo involucro; il riferimento al Pantheon era tutt'altro che una citazione archeologica. Se il Serlio, con tutta la sua ammirazione per la grandezza e la bellezza del progetto, pure si dimostra così dubbio sulla possibilità di realizzarlo concretamente, probabilmente sta solo esprimendo l'opinione generale dei suoi contemporanei. Egli spiega cautamente che i calcoli statici di Bramante erano un'utopia: "questo è il diritto di dentro et di fuori [della cupola, cioè sezione e alzato] dal qual si può comprendere la gran massa e il gran peso che saria questo edificio sopra a quattro pilastri di tanta altezza: la qual massa ... doveria metter pensiero [preoccupare] ad ogni prudente architetto a farla al piano di terra non che in tanta altezza".^{19a} La cupola del Pantheon è sostenuta da un solido cilindrico murario continuo, quindi, agli occhi di Serlio è come se si trovasse letteralmente "a terra".

Più tardi i piloni di Bramante vennero ancora rinforzati mentre la forma e la struttura della cupola vennero radicalmente modificate; l'idea di una calotta, e con essa la realizzazione della cupola in conglomerato cementizio, dovette essere abbandonata. Neppure il sistema di archi sussidiari e di mura esterne che aveva la funzione di contenere la spinta della cupola era adatto allo scopo.

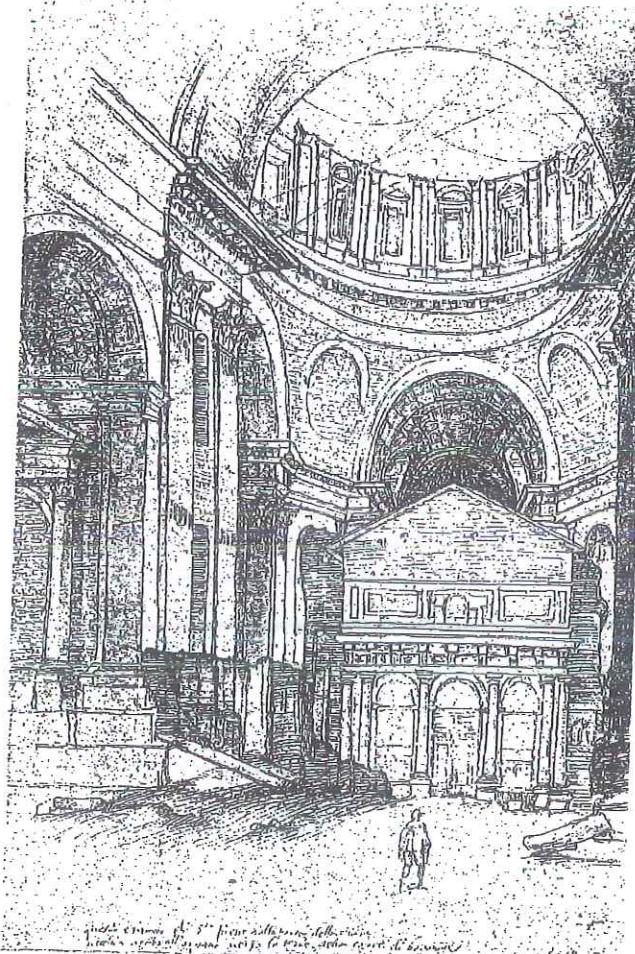
Ciò nonostante, le qualità artistiche del progetto di Bramante erano così evidenti che nessuno dei suoi successori a San Pietro poté in qualche modo sottrarsi al suo influsso. La cupola attuale, conclusa nel 1590, nonostante tutti i cambiamenti, si appoggia sui piloni e sugli archi della prima fase della fabbrica. La loro ampiezza, di circa 24,5 metri, e l'altezza, di circa 49 metri, determinano il diametro della cupola così come la vediamo oggi (circa 42 metri), e insieme l'altezza e la larghezza della navata. Bramante non determinò queste misure senza motivo: la sua cupola occupa lo spazio della navata centrale e delle due navatelle laterali più interne dell'antico San Pietro; l'arco della crociera occupa la larghezza della navata maggiore. Dunque le principali dimensioni della basilica di Costantino sono conservate nel San Pietro che conosciamo.

La cupola di Bramante, che è larga circa due volte la navata maggiore, si inserisce in una linea di sviluppo che a partire dalle cupole medievali di Firenze e Siena passa attraverso la chiesa di Loreto e il duomo di Pavia; in queste chiese la crociera occupa l'intera larghezza della navata centrale e di quelle laterali. Ma mentre queste cupole sono composte da sezioni di volta impostate sul poligono di base cioè prodotte da linee a sesto acuto, il progetto di Bramante, per forma e struttura, ritorna alla tradizione del Quattrocento fiorentino, di cui fa parte per esempio Santo Spirito, dove archi a tutto sesto e pennacchi sostengono

una semisfera. In pianta la cupola di Santo Spirito appare come un cerchio inscritto nel quadrato della crociera, quindi il suo diametro è uguale alla larghezza della navata. Bramante unisce al tipo circolare di Santo Spirito l'ampiezza del tipo medievale, smussando sotto la cupola i piloni della crociera in modo che gli angoli del quadrato in cui è inscritta la cupola siano individuati dal centro e non dallo spigolo dei piloni. Nello stesso tempo Bramante cerca di raggiungere una relazione razionale tra l'altezza e la larghezza della cupola. L'altezza degli archi della crociera è il doppio della loro ampiezza; l'altezza totale fino alla corona della lanterna sarebbe stata il doppio di quella degli archi, e dunque il rapporto tra ampiezza e altezza degli archi e l'altezza totale della cupola sarebbe stato di 1:2:4.²⁰

Durante la costruzione, i piloni della cupola non solo furono rinforzati, come dimostra il confronto con il 'piano di pergamenae', ma furono anche articolati in maniera diversa (fig. 21). Tra le doppie paraste dell'intradosso furono inserite nuove nicchie, mentre sulla faccia esterna dei piloni le nicchie sono tre volte più ampie e profonde di come appaiono nel 'piano di pergamenae'. Se proviamo a restituire in alzato il 'piano di pergamenae', le paraste agiscono principalmente come articolazione della superficie muraria; nella realizzazione, invece, la loro

21. Roma, San Pietro, veduta dell'interno verso ovest, con i piloni bramanteschi, la volta del coro, il 'Tegurio', e il tamburo della cupola eseguito su disegno di Michelangelo, 1570 circa. Hamburg, Kunsthalle, 21311



funzione strutturale è talmente enfatizzata che sembrano le paraste e non i piloni a sostenere il peso della crociera. Questo è il motivo per cui il muro tra le paraste fu scavato il più possibile e ridotto a delle sole nicchie. Possiamo anche pensare che il forte aggetto, del tutto inconsueto, di capitelli e cornici faccia parte delle alterazioni del progetto.

Un elemento tipicamente bramantesco era il plinto a gradoni dell'ordine corinzio, alto circa 3 metri (fig. 21) che fu nascosto più tardi quando venne rialzato il livello del pavimento.²¹ Questa gigantesca piattaforma avrebbe innalzato l'ordine delle paraste molto al di sopra del livello degli occhi dello spettatore che si trovava all'interno della chiesa; di fatto egli poteva guardare la struttura solo dal basso verso l'alto e l'enorme sporto dei gradoni lo avrebbe costretto a rimanere a una certa distanza dalle pareti cioè alla distanza prevista dall'architetto. Come nel Tempietto e nel Cortile del Belvedere, lo spettatore non avrebbe avuto la sensazione di trovarsi all'interno dello spazio ma di guardare dentro l'edificio; l'ordine romano, gli archi e la cupola sono concepiti prima di tutto come immagini spaziali, o meglio come una sequenza di immagini spaziali, e la loro funzione statica e strutturale è secondaria.

I progetti per San Pietro ideati dopo la morte di Bramante dimostrano che non era affatto chiaro se le parti già costruite dovevano essere completate come una basilica o come un edificio a pianta centrale. L'interesse di Bramante era tutto concentrato sulla cupola che ordinava le visuali della fabbrica, sia all'esterno che all'interno. Le istruzioni lasciate ai suoi allievi e successori in modello e in disegno, come le conosciamo dalle illustrazioni del Serlio, riguardavano solo queste vedute, mentre il resto dell'edificio, per il momento, aveva un ruolo del tutto secondario.

La cupola doveva innalzarsi sopra la tomba di San Pietro e coronare il *Mons Vaticanus*. Per ordine di Giulio II niente venne cambiato nella tomba stessa né nell'ubicazione dell'altare maggiore sopra la *confessio*. Ma, in qualsiasi modo si pensasse di conservare alcune parti della chiesa dell'Apostolo, il risultato sarebbe stato ben diverso dall'antico San Pietro. Oltre al suo significato come spazio liturgico, il nuovo San Pietro doveva essere un monumento, un monumento funerario nella tradizione degli antichi *mausolea* e dei *martyria* paleocristiani.²²

Il progetto di Bramante combinava diverse idee del passato. Edifici centrali a croce greca con una cupola alta sull'incrocio dei bracci e piccole cupole minori compaiono nei disegni di Leonardo da Vinci. Come abbiamo visto Bramante combina la forma brunelleschiana della cupola semisferica su pennacchi con il tipo di cupola con diametro maggiore di quello della navata centrale. L'ordine gigante dei piloni della crociera ha un precedente in Sant'Andrea a Mantova. Un altro motivo albertiano è la notevole altezza del plinto dell'ordine che impone una percezione prospettica dello spazio. Ancora Alberti, e dopo di lui Francesco di Giorgio Martini, aveva sviluppato le basi teoriche per l'uso di forme circolari nell'architettura religiosa e certamente la cupola semisferica di Bramante doveva innalzarsi su una pianta centrale. Bramante seguì le indicazioni di Alberti anche nell'uso di cassettoni per la decorazione della superficie interna della cupola e dei sottarchi della crociera.

Ma, se si guarda al progetto di Bramante semplicemente come a una *summa* dell'esperienza quattrocentesca, non si può spiegare il suo seguito. Il repertorio formale dell'edificio – paraste e nicchie, archi e cupole – non era nuovo, ma Bramante

conferì a queste forme la monumentalità che le avrebbe caratterizzate dà questo momento in poi. Non esisteva nell'antichità né nel Quattrocento un'opera di architettura da cui si poteva ricavare questo repertorio nella sua completezza, ma Bramante conosceva bene la chiarezza dei rapporti proporzionali e la semplicità della grande organizzazione spaziale del Pantheon e della Basilica di Massenzio, ed era in queste antiche fabbriche che sostegni verticali ed elementi orizzontali esprimevano le forze al lavoro nella massa dell'edificio con la stessa potenza e chiarezza che nella crociera bramantesca.

La rinascita dell'antico, che Serlio e Palladio esaltano come la più importante conquista di Bramante, non si deve intendere come una rinascita per imitazione. L'importanza di San Pietro in quanto chiesa funeraria dell'Apostolo da cui i pontefici derivavano la loro autorità richiedeva forme architettoniche di suprema dignità. Dai tempi di Dante, Petrarca e Alberti le rovine romane rappresentavano agli occhi degli italiani il massimo della bellezza e della dignità, "Roma quanta fuit ipsa ruina docet" era il motto di Serlio. Bramante fuse la forza espressiva dell'architettura antica con la tradizione liturgica cristiana e con gli edifici commemorativi: il risultato fu una forma che rappresentò l'idea dell'edificio religioso fino all'età del classicismo. Benvenuto Cellini scrisse di Bramante: "ancora messe mano nella gran Chiesa di San Pietro con tanta bella maniera degli Antichi, sì per esser lui pittore, e sì per vedere e conoscere le belle cose, che ancor si veggono, degli Antichi, benché gran parte rovinate".²³

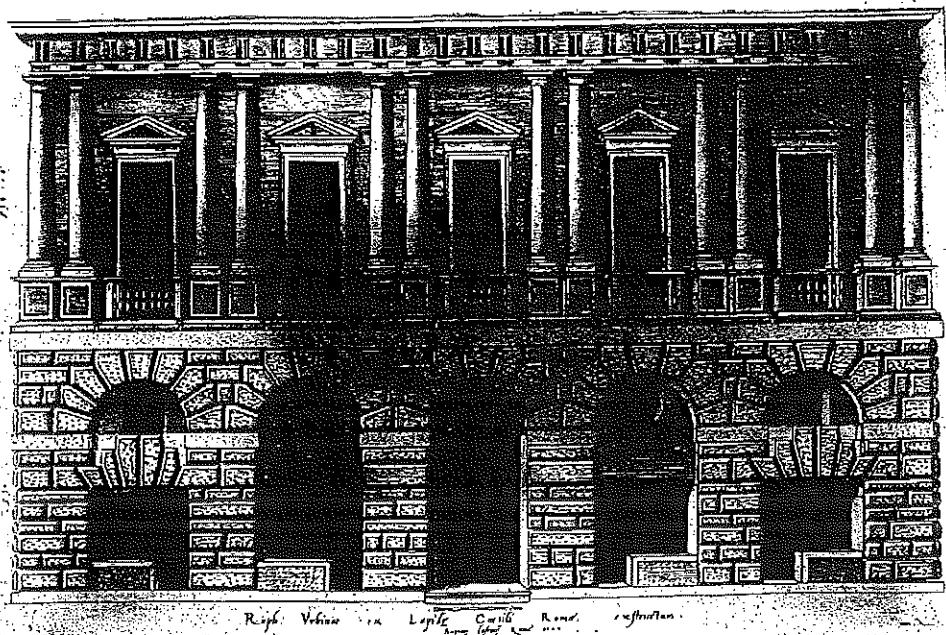
IL CORO DI SANTA MARIA DEL POPOLO

Oltre al Tempietto, l'unico edificio sacro di Bramante che si sia conservato inalterato, è il coro di Santa Maria del Popolo, un'altra opera per la quale aveva ricevuto l'incarico da Giulio II (fig. 22). Il papa aveva anche commissionato i monumenti funebri per due cardinali, da costruirsi sui muri del presbiterio quadrato al quale Bramante aggiunse una campata allungata e un'abside. Le forme architettoniche – una cornice tuscanica, il catino dell'abside a conchiglia, la copertura a cassettoni della volta a botte sopra la campata del coro – non potrebbero essere più semplici, e proprio grazie a questo il principio del progetto di Bramante si evidenzia più chiaramente. Lo spettatore guarda nell'abside attraverso un triplo arretramento dei montanti dell'arco e questa 'immagine' è incorniciata a sua volta dai pilastri contigui e dall'arco della campata del coro. I cassettoni della volta, diversamente da quelli del Pantheon, sono rettangolari e non quadrati; anche questi dunque guidano lo sguardo verso l'abside. Allo stesso effetto contribuisce la particolare illuminazione, ottenuta attraverso aperture nel muro e nel cassettoni inferiore della volta. Attualmente lo spettatore non può entrare nell'abside; visto dall'altare, cioè da un punto di vista piuttosto lontano, il coro compone un'unica immagine con i monumenti e gli affreschi del Pinturicchio nella volta del presbiterio.

Molti dettagli richiamano il coro di San Pietro dove, in questo stesso periodo, Bramante stava realizzando la volta. Anche a San Pietro infatti l'abside aveva la forma di una conchiglia e anche a San Pietro compaiono spoglie finestre sopra la cornice principale e i cassettoni nella volta.

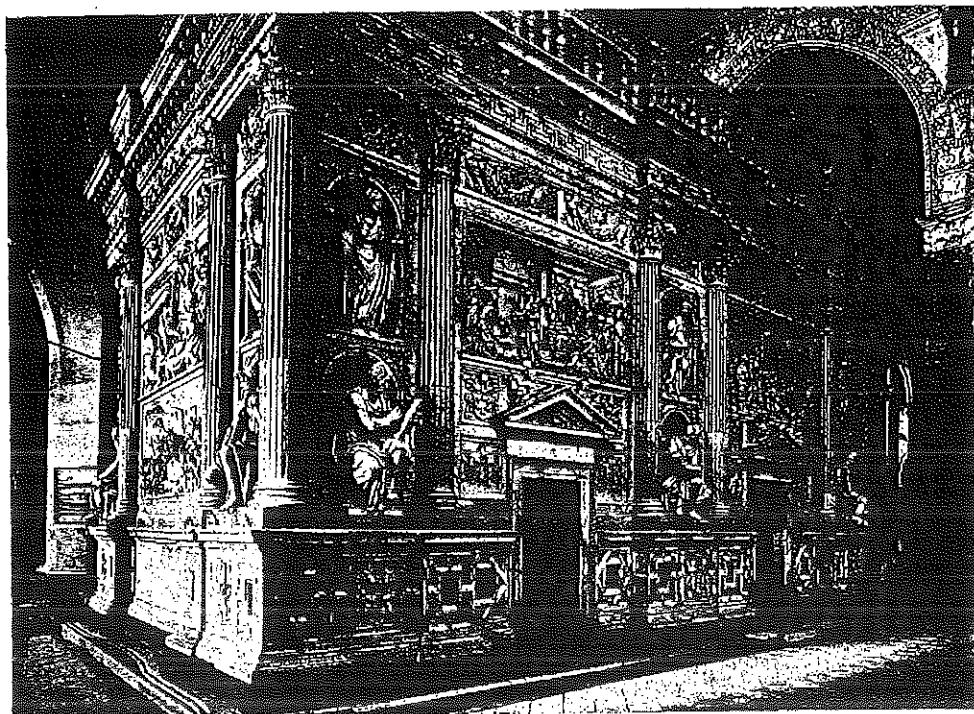
22. Donato Bramante: Roma, Santa Maria del Popolo, coro e abside, 1508 circa





23. (a sinistra) Donato Bramante: Roma, palazzo Caprini, facciata, 1501-1510. Incisione di Lafreri, 1549

24. (in basso) Donato Bramante: Loreto, Santa Casa, fianco destro, iniziato nel 1509



PALAZZO CAPRINI (CASA DI RAFFAELLO)

Le altre chiese costruite da Bramante a Roma, quelle a pianta centrale di San Biagio della Pagnotta, e dei Santi Celso e Giuliano, sono state demolite e si possono ricostruire solo attraverso disegni più tardi. Il palazzo dei Tribunali, invece, non fu condotto oltre l'inizio dei lavori; il sito si trovava su via Giulia, la strada tracciata da Giulio II che è la prima strada rettilinea a per-

netrare l'intrico di case della Roma medievale. Anche il palazzo costruito da Bramante per la famiglia Caprini, e poi acquistato nel 1517 da Raffaele, è stato demolito. La facciata di questo edificio, che si può vedere in un'incisione (fig. 23) e in diversi disegni del XVI secolo, fu altrettanto importante per lo sviluppo dell'architettura del palazzo quanto San Pietro lo fu per l'architettura religiosa.²⁴ Per la prima volta gli ordini antichi comparivano sotto forma di semicolonne, così che il muro diventava

a sua volta lo sfondo di un rilievo. La distinzione tra articolazione della struttura e superficie di riempimento retrostante era resa ancora più evidente dal raddoppio delle semicolonne, dall'avanzamento dell'architrave e dalla sporgenza dei balconi davanti alle finestre. La stessa netta distinzione è evidente nel piano terra bugnato, tra i blocchi rustici portanti e il muro piatto di riempimento. L'entrata principale era costituita da un alto rettangolo, mentre le aperture inferiori delle botteghe, alla sua destra e alla sua sinistra, erano orizzontali e oblunghe. La campata centrale del piano nobile non era sottolineata in alcun modo, esattamente come non lo è nelle facciate dei templi romani. L'ordine dorico al piano nobile, mentre generalmente si trova invece al piano terra, assegna a quest'ultimo il valore di un semplice basamento. Anche il bugnato deve essere inteso allo stesso modo: i blocchi apparentemente sbozzati, gli architravi e le chiavi di volta "non finiti" sostengono la "perfetta opera d'arte"²⁵, l'"ordine" dell'artista-architetto con le sue colonne, la parete piatta e la trabeazione articolata. In questo modo anche la dislocazione di negozi e spazi di lavoro al pianterreno delle abitazioni urbane, che era tradizionale fin dai tempi antichi, assumeva un significato rispetto all'intero sistema architettonico. In questo contesto appare significativa anche la povertà dei materiali impiegati per il bugnato; non si tratta infatti di pietra sbozzata ma di un tipo di stucco che riveste la superficie del muro in mattoni e che, secondo Vasari, era un'invenzione dello stesso Bramante.

LA SANTA CASA DI LORETO

Un altro esempio dell'uso degli ordini antichi da parte di Bramante si può vedere nel rivestimento marmoreo della Santa Casa di Loreto, commissionata da Giulio II e iniziata nel 1509 (fig. 24).²⁶ Come nel Cortile del Belvedere l'articolazione è quella tipica dell'arco di trionfo. Le coppie di semicolonne, con le loro basi e trabeazione, sono avanzate come un'impalcatura portante rispetto alla muratura arretrata sulla quale si trovano rilievi e portali. Quindi, come nella casa di Raffaello, esiste una netta distinzione tra elementi portanti ed elementi di riempimento. In accordo con le teorie di Serlio la Santa Casa della Vergine è di ordine corinzio.²⁷

RIEPILOGO

Nessun altro architetto del Rinascimento più di Bramante ebbe un influsso così ampio e immediato. Già mentre era ancora in vita, proprio grazie alla sua opera, il primato architettonico passò da Firenze a Roma. Entro gli anni trenta del XVI secolo il nuovo stile si diffuse non solo a Firenze, Padova e Venezia, ma anche in Spagna, Francia e Germania.²⁸ Questo nuovo stile è stato chiamato Rinascimento maturo, ed è stato inteso come uno sviluppo senza discontinuità rispetto al primo Rinascimento. Questa impostazione, tuttavia, diventa problematica alla luce dell'opera di Bramante. È vero che i suoi edifici più tardi, realizzati a Roma, hanno elementi in comune con le sue opere in Lombardia, ma solo i lavori eseguiti dopo il 1500, dopo il suo arrivo a Roma – il Tempietto, il Cortile del Belvedere, i progetti per San Pietro, il palazzo Caprini e la Santa Casa – mostrano quella nuova assimilazione dell'antico che determina il nuovo stile classico. Questo stile, quindi, può difficilmente essere inteso come il prodotto di un processo di sviluppo senza discontinuità.

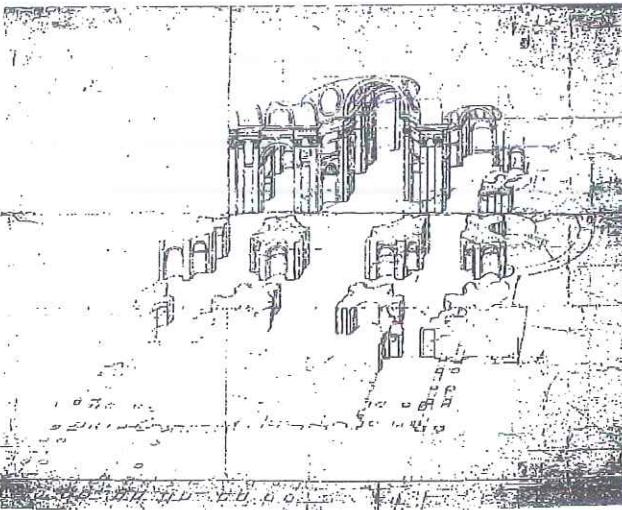
Il nuovo stile non si affermò subito a Firenze e nell'Italia settentrionale, fu introdotto in queste zone dagli allievi di Bramante e Raffaello, ed è evidente che questo stile debba essere considerato una personale conquista di Bramante.

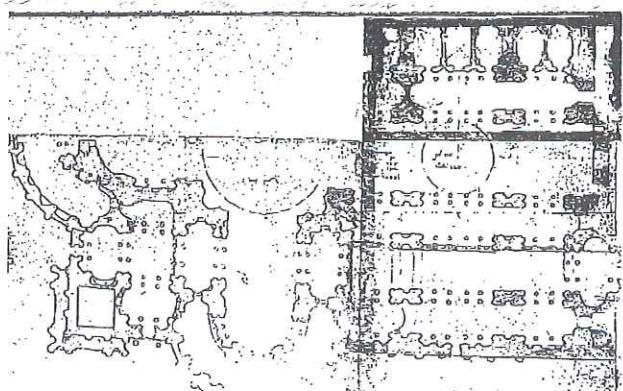
I PROGETTI PER SAN PIETRO DOPO LA MORTE DI BRAMANTE

Nel 1513, poco dopo la sua elezione, Leone X nominò Giuliano da Sangallo, che aveva allora settant'anni, e Fra Giocondo, che ne aveva quasi ottanta, collaboratori di Bramante alla fabbrica di San Pietro.²⁹ È difficile credere che il pontefice avesse l'intenzione di togliere l'incarico a Bramante. In precedenza Fra Giocondo aveva sovrinteso alle fondazioni di un ponte sulla Senna a Parigi, è dunque probabile che sia stato chiamato in quanto esperto di problemi strutturali, dal momento che i piloni della cupola di Bramante si trovavano su un terreno poco stabile. La nomina di Sangallo deve essere intesa in modo analogo. In ogni caso la costruzione era avanzata lentamente dopo il 1511. Nell'ultimo anno di regno di Giulio II i fondi a disposizione della fabbrica erano stati ridotti, e a un certo punto i lavori si erano fermati del tutto a causa delle campagne militari del pontefice. Il primo agosto 1514, tre mesi dopo la morte di Bramante, Raffaello divenne primo architetto della Fabbrica di San Pietro.³⁰ Fra Giocondo morì nel 1515; nello stesso anno Sangallo lasciò l'incarico per tornare a Firenze a lavorare al progetto della facciata di San Lorenzo. Il nipote di Giuliano, Antonio da Sangallo il Giovane fu nominato assistente di Raffaello. Baldassarre Peruzzi da Siena lavorò anche lui alla fabbrica, non più tardi del 1520.

I successori di Bramante si trovavano di fronte a un compito difficile. Le deformazioni delle fondazioni e le fenditure nei piloni erano note a tutti; sebbene in modo generico anche la gente comune credeva che il progetto fosse troppo ambizioso o addirittura impraticabile.³¹ Poiché non esisteva un progetto definitivo del quale servirsi come guida per la continuazione del lavoro, il nuovo papa dovette trovare il modo di stabilirne uno. Il primo incarico ufficiale di Raffaello fu di costruire un modello in legno. Esiste un considerevole numero di disegni riferibili a questo sta-

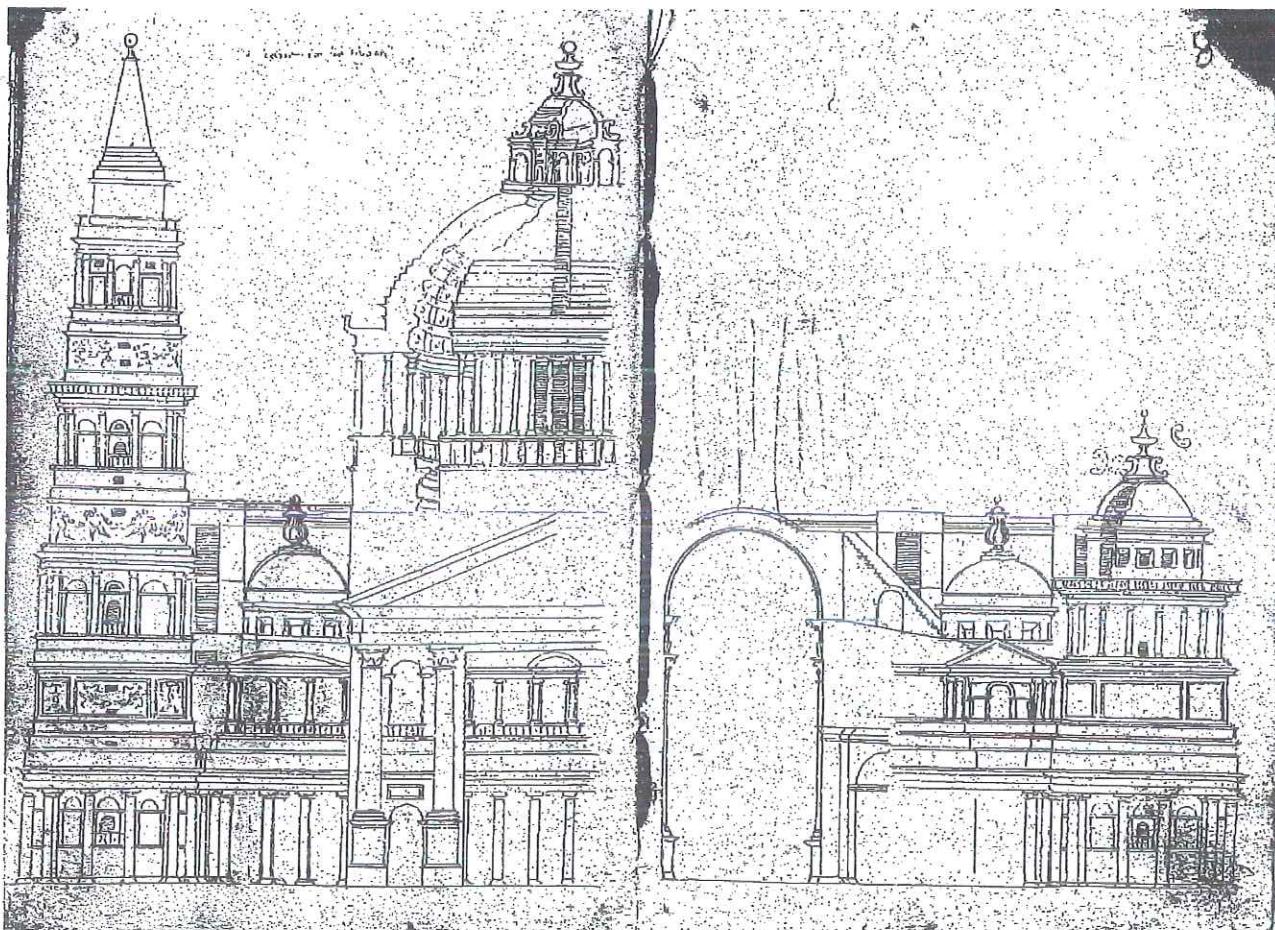
25. Baldassarre Peruzzi: progetto per San Pietro, progetto per San Pietro. Firenze, Uffizi 2 A





26. (in alto) Baldassarre Peruzzi: progetto per San Pietro, pianta. Firenze, Uffizi 14 A

27. (in basso) Copia da Raffaello: progetto per San Pietro, prospetto e sezione. Washington, Paul Mellon Collection



dio della fabbrica, e la loro attribuzione e datazione è stata da sempre uno dei problemi più affascinanti e difficili della storia dell'arte (figg. 25-31).³² Il numero di questi fogli e le varianti tra uno e l'altro riflettono l'incertezza che regnava tra gli architetti dopo la morte di Bramante ma anche i conflitti tra generazioni e tra orientamenti diversi che si fronteggiavano dopo il 1514.

L'elemento comune a tutte queste piante sono i piloni di Bramante per la cupola, sia che si trovino al centro di un edificio centrale o nella crociera di una basilica. I punti in discussione erano il tipo di edificio – una croce greca o latina – e la forma dei bracci.

Per quest'ultimo problema si presentarono quattro soluzioni:

a) Semplici absidi poste tra le cupole minori, come nel 'piano di pergamen' in modo da conservare il coro ovest iniziato dal Rossellino e completato da Bramante.

b) Deambulatori a circondare le absidi dei transetti, lasciando però il coro del Rossellino nella sua forma originale, senza deambulatorio.

c) Il coro del Rossellino, come i transetti, provvisto di deambulatorio, senza comunicazione con l'interno attraverso un sistema di colonne e pilastri.

d) Tutti i bracci della croce dotati di deambulatori identici; implicando la demolizione e la ricostruzione del coro ovest.³³

I progetti a pianta centrale si possono distinguere, oltre che per la forma dei bracci, principalmente per l'assetto esterno. Si possono identificare dunque le seguenti varianti:

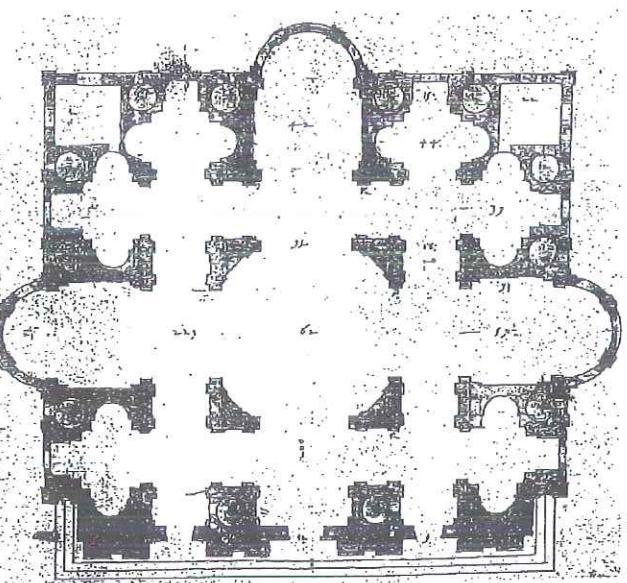
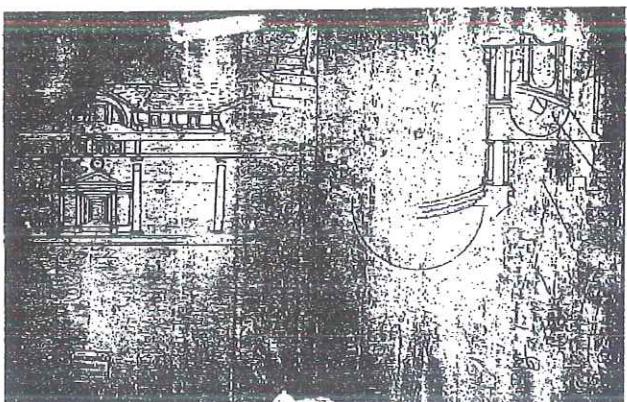
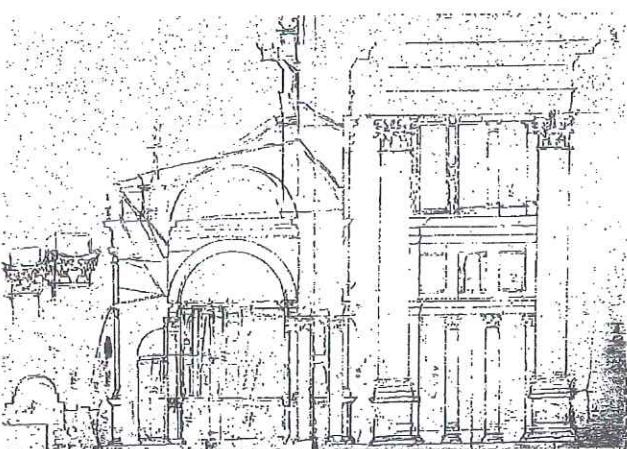
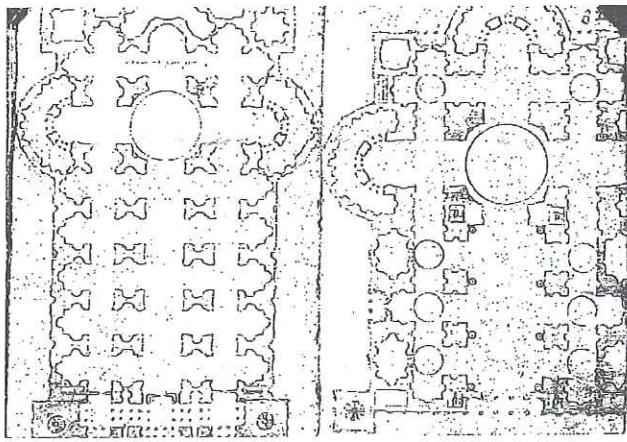
- a) Pianta quadrata con torri poco sporgenti agli angoli.
- b) Torri e absidi con deambulatorio nettamente sporgente dalla pianta.
- c) Absidi dei bracci della croce, ma non le torri, sporgenti dal quadrato della pianta.³⁴

Le piante della navata presentano il più ampio numero di varianti:

- a) La navata e le navate laterali più interne dell'antico San Pietro rimangono come navata del nuovo edificio.
- b) Navata di sette campate con doppie navate laterali (schema a cinque navate); volte a botte e pilastri quadrati.
- c) Navata di sette campate, con doppie navate laterali (schema a cinque navate); sostegni con nicchie sul modello dei piloni della cupola.
- d) Navata di cinque campate, con doppie navate laterali (schema a cinque navate).
- e) Triple navate laterali (schema a sette navate), cinque campate e una forma semplificata di pilastro.
- f) Una sola navata laterale (schema a tre navate), cinque campate, cappelle laterali invece delle navate esterne.
- g) Una sola navata laterale (schema a tre navate), cinque campate, con navata coperta da volte a crociera sul tipo della basilica di Massenzio.
- h) Una sola navata laterale (schema a tre navate), tre campate, una cupola sopra la campata centrale della navata e volte a botte con lunette nella prima e terza campata, cioè una navata basata sul principio dell'arco di trionfo.³⁵

Le facciate delle piante basilicali hanno un portico largo quanto la navata e le navate laterali, con o senza torri ai lati. Alcune piante lasciano spazio per un vestibolo più profondo. L'aspetto esterno dei progetti a pianta centrale richiama quello della medaglia di fondazione.

Questa lista, che potrebbe essere aumentata con molte altre varianti, non è estremamente interessante. Essa riflette non solo lo sconcerto dei successori di Bramante, ma anche un atteggiamento più teorico che pratico degli architetti al lavoro. Peruzzi e Giuliano da Sangallo ripropongono continuamente nuove combinazioni di tutte le varianti menzionate. Oltre a ciò, Peruzzi esplorò le idee architettoniche sviluppate per San Pietro in studi astratti, senza alcuna intenzione di realizzarli, esprimendo così un inconfondibile atteggiamento manierista: la soluzione definitiva e obbligata è sfuggita piuttosto che ricercata, e ciò che è intricato sembra più attraente di ciò che è semplice. In confronto, lo sforzo di Bramante per raggiungere la semplicità, per creare una immediata comprensibilità delle forme e chiarezza nelle loro relazioni, emerge come una caratteristica dello stile classico.

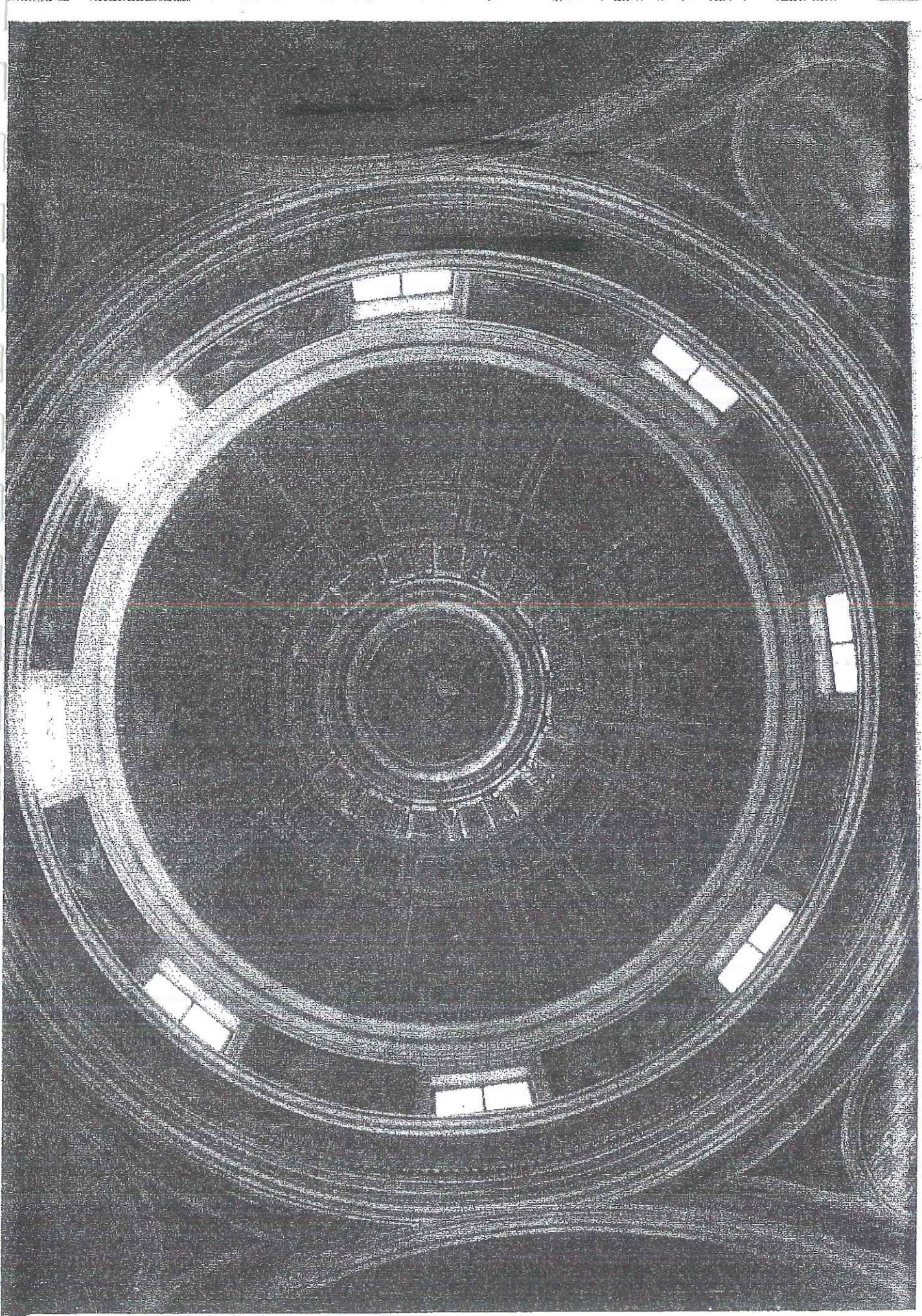


28. Copia da Raffaello: progetto per San Pietro, pianta. Copia da Antonio da Sangallo il Giovane: progetto per San Pietro, pianta. Washington, Paul Mellon Collection

29. Raffaello: progetto per San Pietro, sezione del deambulatorio e prospetto del transetto. Disegno di Antonio da Sangallo il Giovane. Firenze, Uffizi 54 A

30. Raffaello: progetto per San Pietro, esterno del deambulatorio e sezione trasversale del transetto e del deambulatorio. Copia francese da Antonio da Sangallo il Giovane. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 195

31. Antonio da Sangallo il Giovane: progetto per San Pietro, pianta. Wien, Albertina, 790 verso



Architettura classica a Roma: Raffaello

L'affermazione di Serlio secondo cui Bramante, alla sua morte, non aveva lasciato un modello definitivo per San Pietro, è confermata dal *breve pontificio* di Leone X del 1514 nel quale si nomina Raffaello primo architetto della Fabbrica.¹ Secondo questo documento, era stato lo stesso Bramante a proporre Raffaello come proprio successore grazie alla fama della sua opera come pittore. Egli inoltre, sempre secondo l'elogio di Bramante, aveva anche dato prova di talento come architetto e aveva già disegnato il modello per San Pietro. Questo resoconto ci autorizza a supporre che Raffaello fino a quel momento non avesse lavorato concretamente come architetto e che il giudizio di Bramante si basasse sul suo lavoro come pittore e su conversazioni occasionali tra i due.²

Nel 1514 Raffaello aveva completato le Stanze della Segnatura e di Eliodoro in Vaticano. Queste opere rappresentano una pietra miliare nella storia della pittura architettonica dal momento che gli spazi interni rappresentati negli affreschi sono intesi, in un modo quasi senza precedenti, come parte di un contesto spaziale più ampio di quello rappresentato, che viene lasciato all'immaginazione dello spettatore. Se si guarda la *Scuola d'Atene*, per esempio, non si ricava alcuna indicazione relativamente all'altezza e alla larghezza del muro in cui si trovano le statue di Apollo e Minerva. Per avere un'idea di queste dimensioni lo spettatore dovrebbe, per così dire, entrare nel dipinto e guardarsi intorno. Mentre nelle opere degli artisti del Quattrocento lo spazio rappresentato può essere colto interamente al primo sguardo, la larghezza, l'altezza e la profondità degli spazi di Raffaello sono semplicemente la sommatoria delle impressioni di uno spettatore che, muovendosi, e cambi il suo punto di vista diverse volte – almeno con l'immaginazione.

LA CAPPELLA CHIGI IN SANTA MARIA DEL POPOLO

Questa nuova concezione dello spazio è un elemento che caratterizza anche l'unico edificio religioso di Raffaello che si sia conservato nella sua forma originaria, la cappella Chigi in Santa Maria del Popolo (figg. 32-35).³ Alla cappella si accede attraverso un arco aperto nella navata laterale della chiesa, l'interno è composto da tre arcate cieche che seguono lo schema di quella d'ingresso. Questo sistema di archi sostiene una cupola su pennacchi. Nelle proporzioni e nelle soluzioni di dettaglio, l'insieme assomiglia a una riproduzione in scala ridotta della crociera di San Pietro di Bramante. Come in San Pietro il diametro della cupola è maggiore dell'ampiezza dell'arco di ingresso; e perciò lo spettatore può avere una visione completa dello spazio quando è entrato nella cappella e si guarda intorno, e solo allora si apre la vista dentro la cupola, i cui mosaici sono parte integrante dell'intera composizione.⁴

Come il coro di Bramante anche la cappella Chigi è una

struttura autonoma annessa a Santa Maria del Popolo, e come il Tempietto essa è coperta da una cupola. Abbiamo già osservato che gli interni delle chiese di Bramante devono essere visti da una certa distanza, ed è solo allora che si può cogliere il pieno effetto della loro monumentalità. Tutto ciò di cui lo spettatore ha bisogno – anche per il Tempietto – è un solo sguardo: questo basterà a comprendere tutto ciò che è veramente importante. Ma nella cappella Chigi lo spettatore deve guardare in diverse direzioni, come si può capire dalla presenza delle statue nelle quattro nicchie dei pilastri della cupola. Lo spettatore deve stare *nello* spazio e non *di fronte* ad esso.

Due importanti innovazioni chiariscono questa diversità. Raffaello ha abbandonato l'alto plinto dei pilastri di Bramante in San Pietro e delle paraste nella cella del Tempietto, inoltre, mentre i muri e la cupola del Tempietto sono privi di ornamenti e quindi si possono assimilare al rilievo di una pittura stereoscopica, lo stesso Raffaello disegna i mosaici per la cupola della cappella Chigi con figure che galleggiano su uno sfondo blu e l'Onnipotente al centro. Delle statue nelle nicchie almeno una fu realizzata su disegno di Raffaello.

Dunque chi visita la cappella Chigi si trova allo stesso livello delle basi delle paraste. La decorazione del muro tra le paraste dimostra che il muro non è concepito come parte dell'architettura; al contrario, paragonato con i muri di Bramante questo sembra quasi trasparente. Nell'apertura illusionistica della cupola si vedono le costellazioni e il Creatore attraverso gli interstizi dell'intelaiatura architettonica. Negli interni di Bramante muri e ordini formano un'unità indivisibile mentre in Raffaello la superficie muraria tra gli ordini è il più possibile annullata, e l'architettura dell'edificio va letta come un'impalcatura di membra portanti.

PALAZZI

Secondo Vasari, Raffaello progettò il palazzo del protonotario apostolico Giovan Battista Branconio dell'Aquila che fu demolito nel Seicento per far posto al colonnato del Bernini di fronte a San Pietro.⁵ La facciata, come quella di palazzo Caprini, aveva cinque campate. Ma in palazzo dell'Aquila il pianterreno – che doveva essere affittato a botteghe – non era bugnato ma articolato da un ordine tuscanico tra arcate cieche (fig. 36). Tuttavia al piano superiore Raffaello abbandona gli ordini classici rompendo così con la tradizione che da palazzo Rucellai attraverso la Cancelleria arrivava fino a palazzo Caprini.

Le finestre del piano nobile sono incorniciate da edicole con forti modanature e timpani alternati. In questo modo alle arcate libere del piano inferiore corrispondono le forme pesanti e sporgenti del piano superiore. Nel muro tra le edicole si aprono delle nicchie a terminazione semicircolare, così che le forme convesse delle semicolonne che inquadrono gli archi del pianterreno corrispondono e contrastano con le forme concave del piano nobile. Un analogo contrasto è istituito tra gli elementi del solo piano nobile: tra timpani sporgenti e festoni sospesi (forme più libere e sciolte negli ornamenti in stucco accanto a

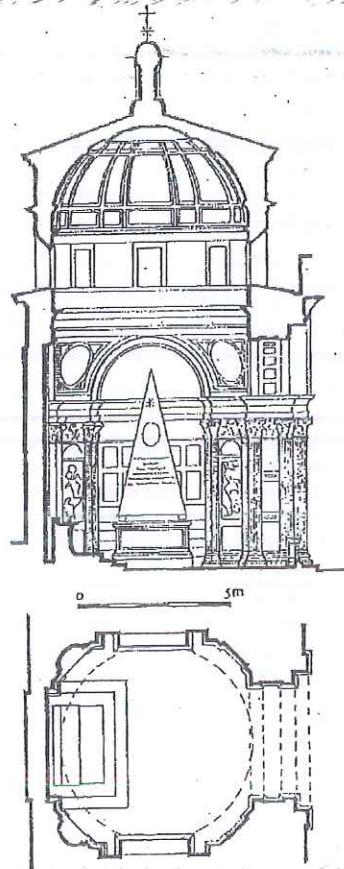
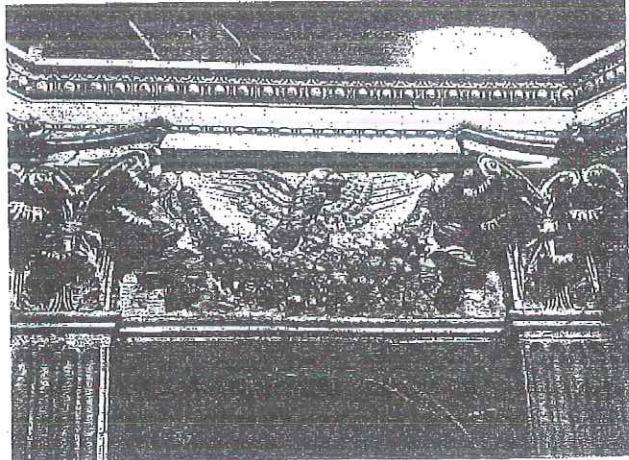
32. Raffaello: Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi, iniziata nel 1513, cupola



33. Raffaello: Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi, iniziata nel 1513

quelle più architettonicamente stabili delle edicole), tra il rilievo delle colonne e la rientranza delle nicchie. Se consideriamo il rigoroso sistema del palazzo bramantesco, con la sua chiara distinzione tra elementi portanti e parti di riempimento, la facciata di palazzo dell'Aquila non può che apparire inquieta e senza logica. Eppure anche qui sono stati applicati coerentemente dei principi precisi. L'ordine classico compare solo do-

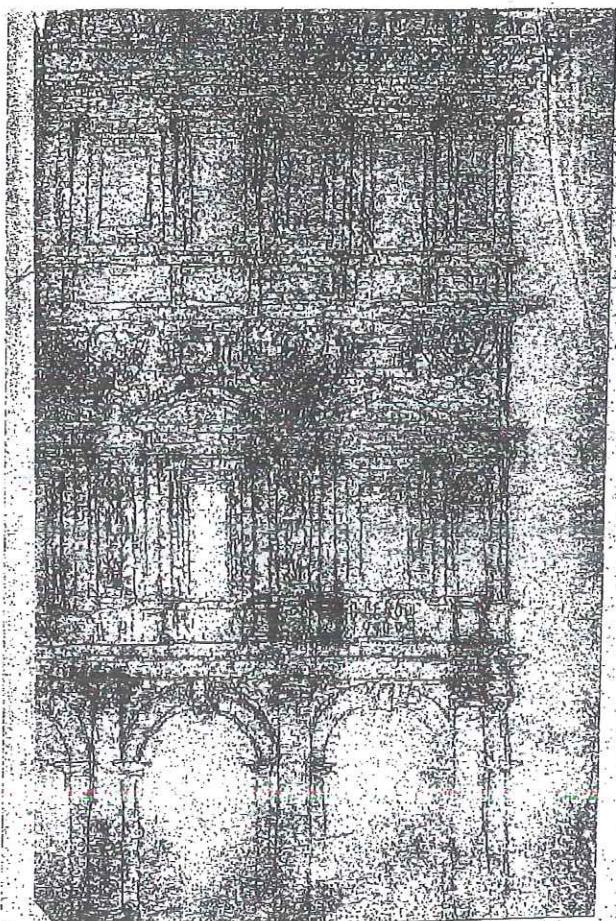
35. Raffaello: Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi, particolare della trabeazione



34. Raffaello: Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi, iniziata nel 1513, pianta e sezione longitudinale

ve si manifesta un reale rapporto tra carico e sostegno, cioè dove il muro è realmente bucato da aperture, più precisamente al pianterreno e nelle finestre a edicola del piano nobile. L'ordine binato di Bramante era una finzione esaltamente come il sistema classico di sostegni verticali e membrature orizzontali, che era semplicemente uno schermo davanti a un muro portante. Il disegno di palazzo dell'Aquila tratta tutto il muro del piano superiore come un rilievo, in accordo con la sua funzione strutturale. Questa è la ragione per cui gli angoli non sono articolati, mentre Bramante aveva risolto questo punto inserendo sullo spigolo una colonna a tre quarti.

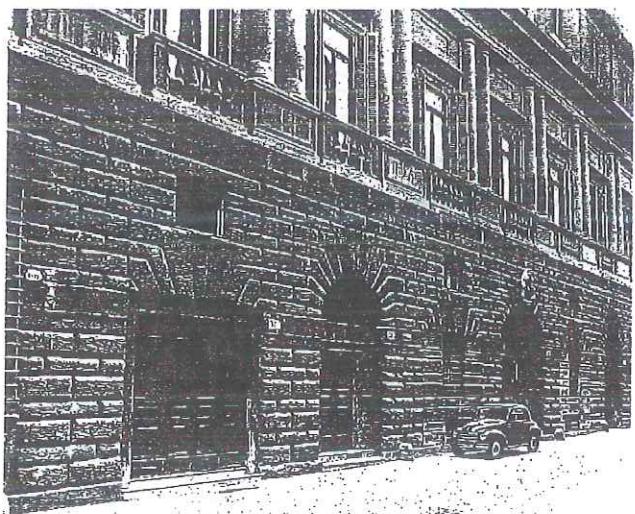
Palazzo Vidoni Caffarelli, benché di stile raffaellesco, non fu progettato personalmente da Raffaello.* In origine la facciata era di sette campate; il prolungamento della facciata e l'ultimo piano appartengono a una fase di costruzione più tarda (fig. 37).⁶ In questo caso il pianterreno è trattato come un basamento bugnato, ma, tranne che negli architravi, la congiunzione delle bugne è completamente orizzontale. Le colonne binate tuscaniche del piano nobile richiamano anch'esse Bramante, ma ogni coppia si appoggia su un unico plinto e non ci sono timpani sopra le finestre. In tutta la facciata sono sottolineate le linee orizzontali e proprio per questo motivo le colonne binate in quanto unico elemento verticale assumono grande importanza. A differenza del palazzo bramantesco, palazzo Vidoni riduce le relazioni assiali tra i due livelli; l'andamento orizzontale del pianterreno e quello verticale del piano nobile non hanno tra loro alcun rapporto mentre l'armonia della facciata di Bramante è



36. (in alto) Raffaello: Roma, palazzo Branconio dell'Aquila, iniziato nel 1515-1517, veduta di metà della facciata, Marten van Heemskerck. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, vol. I, 55 verso

38. (in basso a destra) Raffaello: Roma, progetto per villa Madama, *ante* 1520

37. (in basso) Roma, palazzo Vidoni-Caffarelli, 1524 circa, facciata



ottenuta coordinando tra loro cinque unità verticali.

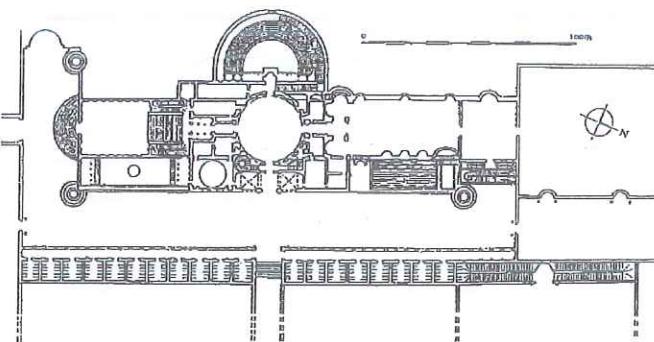
I dipinti tardi di Raffaello abbandonano la serenità e l'armoniosa monumentalità dell'arte classica e mostrano un nuovo stile anticlassico. Il fatto che il committente di palazzo Branconio fu esecutore testamentario di Raffaello rende l'attribuzione di Vasari molto credibile e ancora di più lo è il fatto che la facciata sia uno dei primi esempi di questo nuovo stile in architettura. D'altra parte palazzo Vidoni – l'unico palazzo romano di questa fase stilistica che esiste tutt'oggi – riprende il modello stabilito da Bramante nonostante l'architetto non riesca a raggiungere la piena forza del disegno bramantesco.

VILLA MADAMA

Negli ultimi anni della sua vita Raffaello lavorò al progetto della villa a Monte Mario del cardinale Giulio de' Medici, più tardi papa con il nome di Clemente VII.⁷ Soprintendente ai lavori fu nominato Antonio da Sangallo il Giovane che era anche assistente di Raffaello a San Pietro dal 1516. Un suo disegno, una pianta, mostra lo stato del progetto nel 1520 circa (fig. 38), in cui il centro della villa doveva trovarsi un grande cortile circolare. Oltre alle sale di abitazione la villa avrebbe compreso un teatro, stalle per duecento cavalli, un immenso ippodromo e giardini con giochi d'acqua. Giungendo da sud, vale a dire dalla valle tra il Vaticano e Monte Mario, una grande scalinata all'aperto doveva condurre all'ingresso principale della villa. A quell'epoca un simile programma poteva essere paragonato solo a quello del Cortile del Belvedere in Vaticano, con il quale naturalmente si intendeva rivaleggiare.

Dopo l'elezione di Clemente VII difficilmente la Curia poteva avere i mezzi per continuare i lavori al Belvedere; e anche il complesso di edifici a Monte Mario rimase incompiuto. La parte completata venne incendiata durante il sacco di Roma. Dopo un restauro sommario la villa nel 1536 divenne proprietà di Margherita di Parma, figlia di Carlo V, e da lei prese il nome di villa Madama. Quanto si vede oggi è il risultato di un restauro contemporaneo; le sole parti sopravvissute dell'edificio originario (fig. 39), oltre a qualche zona del giardino, sono alcune parti incomplete della rotonda, cinque stanze e una loggia di tre campate.

Un fattore essenziale per comprendere la villa è la sua posizione sul fianco della collina (fig. 40). L'idea delle terrazze era già stata applicata nel Cortile del Belvedere, ma mentre in quel caso il progetto doveva includere delle parti preesistenti, non c'erano imposizioni per la scelta del sito di villa Madama. Il luogo alla fine prescelto annulla qualsiasi chiara distinzione tra l'edificio e il paesaggio circostante; mentre la fusione di forme architettoniche e naturali deve essere stata intenzionale fin dal-



l'inizio. Questo è il motivo per cui fu abbandonato il principio di simmetria che era stata la regola nelle ville quattrocentesche e nel Cortile del Belvedere. In verità gli edifici che circondano il cortile sono disposti sugli assi di una croce ma ciascuno rimane una struttura perfettamente indipendente, adattata al terreno ed effettivamente progettata con particolare riguardo al proprio sito. Il teatro doveva dunque essere costruito nel fianco della collina, ma il fondale della scena, la *skene*, avrebbe fatto da schermo verso la corte, in modo da escluderlo dall'intera prospettiva, come accadeva invece nel Cortile del Belvedere. Non esisteva un unico punto dal quale poter cogliere la villa nel suo insieme. L'ippodromo, la loggia, le terrazze del giardino, il teatro e anche il vestibolo in cima alle scale erano pensati in modo da poter essere usati tutti insieme o uno alla volta; e il visitatore avrebbe potuto rendersi conto della disposizione generale della villa visitandone le parti in successione.

In villa Madama ritroviamo la stessa insistenza sulle visuali interne, come nella cappella Chigi di Raffaello e la medesima rinuncia a un sistema strutturale che governi tutto l'insieme, come in palazzo Branconio dell'Aquila. Nel cortile, ordini di grandi e piccole dimensioni stanno uno accanto all'altro (fig. 41); la loggia sul giardino ha paraste tuscaniche all'interno e ioniche all'esterno; e i due fronti delle terrazze esistenti sono modellati secondo sistemi differenti.

Certamente l'importanza della villa non sta tutta nel nuovo rapporto con il sito e nelle nuove relazioni stabilite tra le parti, piuttosto nessun edificio precedente aveva riprodotto così esattamente la funzione e le forme degli antichi modelli romani. La descrizione che ne dà lo stesso Raffaello non lascia dubbi quanto al fatto che il suo progetto si rifacesse consapevolmente agli schemi descritti nelle lettere di Plinio. Il teatro, così come appare nel disegno del Sangallo, è una precisa ricostruzione archeologica del tipo romano. Sarebbe stato uno scenario adeguato alla rappresentazione delle commedie umanistiche scritte per la cor-

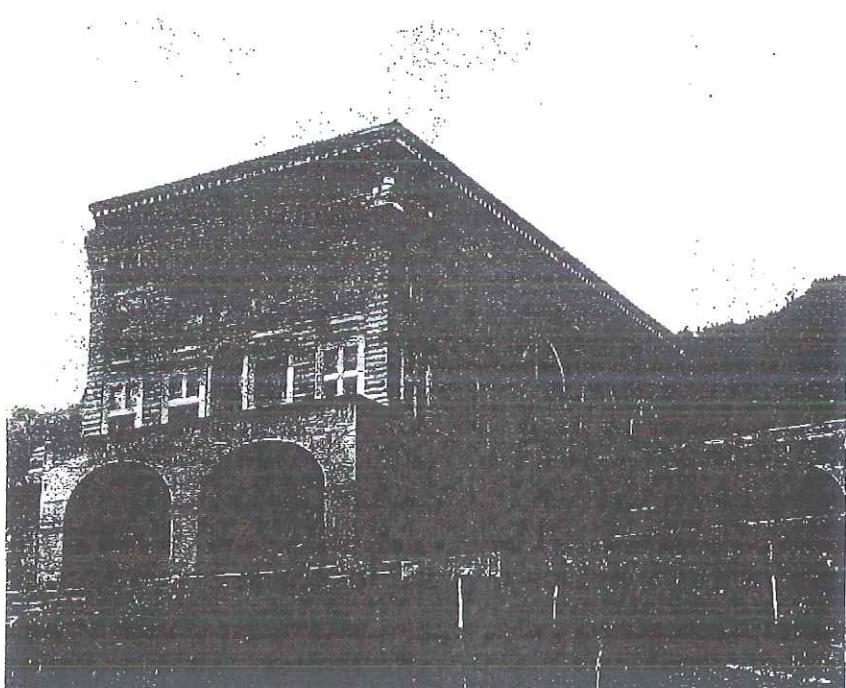
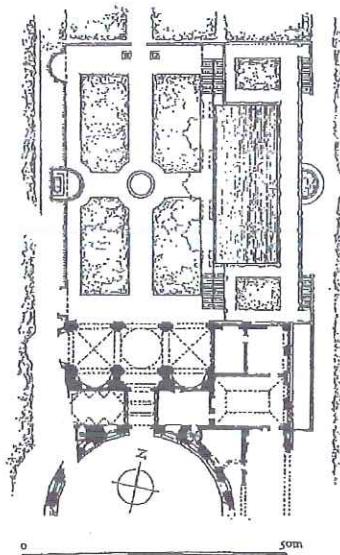
te di Leone X che, per forma e contenuto, competevano con quelle di Plauto e Terenzio. Si metteva in atto un *revival* dei tipi architettonici dell'antichità che procedeva di pari passo con quello della letteratura romana.

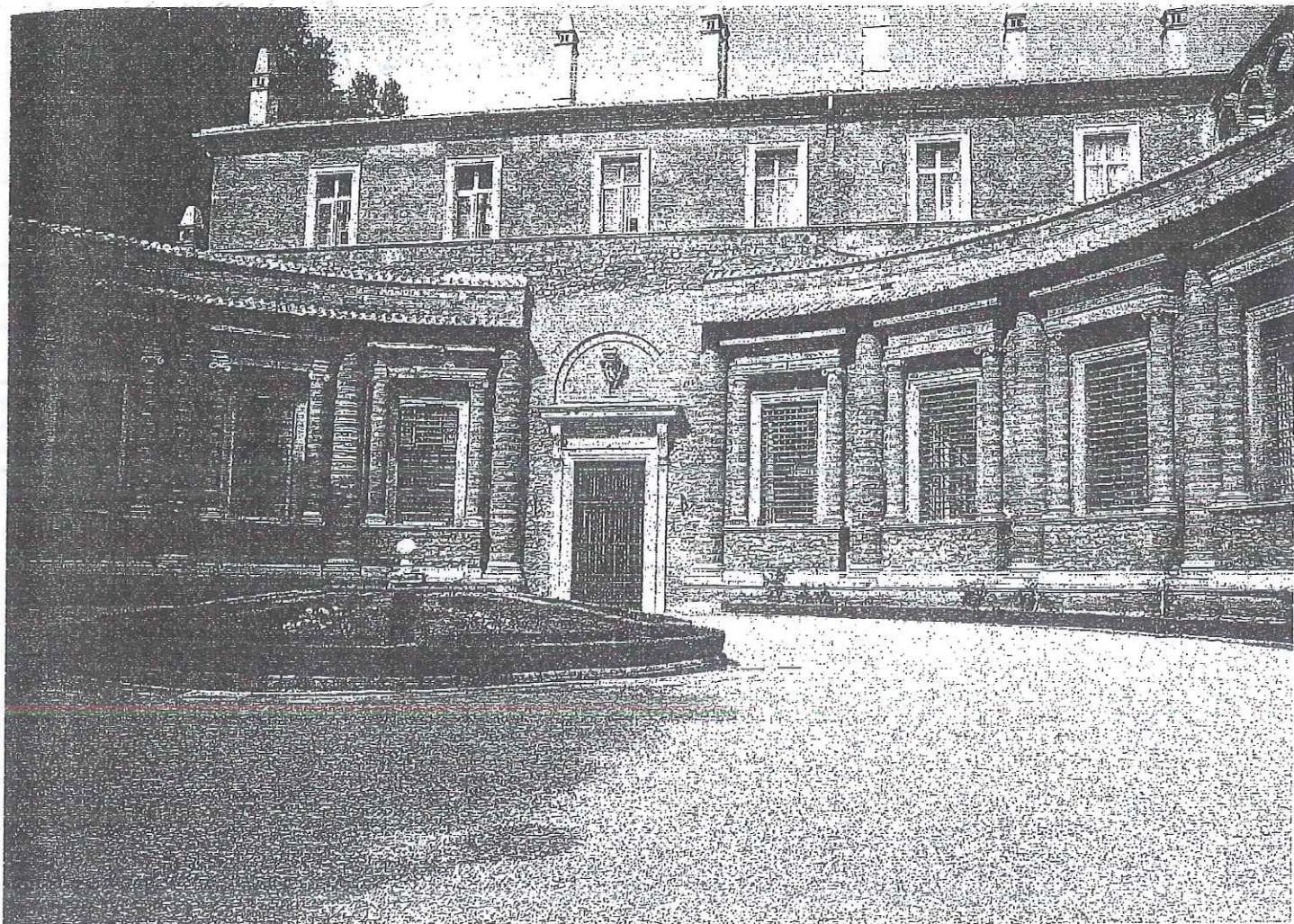
Oltre a ciò, non esiste alcun edificio successivo all'epoca romana che riproduca in maniera così perfetta l'atmosfera di un interno antico come la loggia sul giardino di villa Madama (fig. 42). Il modello più vicino era la decorazione, a stucco e affresco, della *Domus Aurea* e delle Terme di Tito, che era stata riscoperta circa nel 1500. Qui, come nella loggia, struttura e ornamento si fondono in un'unità indivisibile. La cupola sopra la campata centrale, le crociere sopra le campate laterali, l'espandersi delle campate laterali nelle absidi, il sistema di pilastri e nicchie delle pareti, tutto ciò trova precisi modelli nelle rovine dell'età di Nerone e dei Flavi. Erano proprio questi edifici che Raffaello, nella Lettera a Leone X, considerava la massima conquista dell'arte dell'antichità.⁸ Nella stessa Lettera egli afferma che gli edifici di Bramante si avvicinano molto a quelli degli antichi senza mai avere la loro ricchezza di "ornamenti". Il significato di questa annotazione diventa chiaro in villa Madama: ciò che Raffaello intende non è il semplice ornamento, ma l'opera d'arte antica nel suo complesso. Ciò che egli cerca nella sua loggia è di ritrovare l'antica unità di architettura, pittura e scultura. Per quanto l'insieme sia fastoso, struttura e ornamento si trovano qui in perfetto equilibrio, ogni parte chiara, determina e completa l'altra, ogni punto di vista conduce a un'altra visuale egualmente significante.

I giardini a terrazza, nonostante secoli di abbandono, rendono ancora in qualche modo l'idea della fusione di paesaggio e architettura che caratterizzava l'intera villa. L'acqua proveniente dalle tre sorgenti sul fianco della collina, convogliata in tre nicchie, sgorgava dal muro di contenimento della terrazza principale, mentre archi e nicchie del muro di contenimento seguono lo schema dell'arco di trionfo. Questo tipo di fontana com-

39. (in basso) Raffaello: Roma, villa Madama, iniziata nel 1516 circa, pianta precedente al restauro

40. (a destra) Raffaello: Roma, villa Madama, iniziata nel 1516 circa, veduta da nord est (precedente alle aggiunte moderne)





41. Raffaello: Roma, villa Madama, iniziata nel 1516 circa, cortile circolare

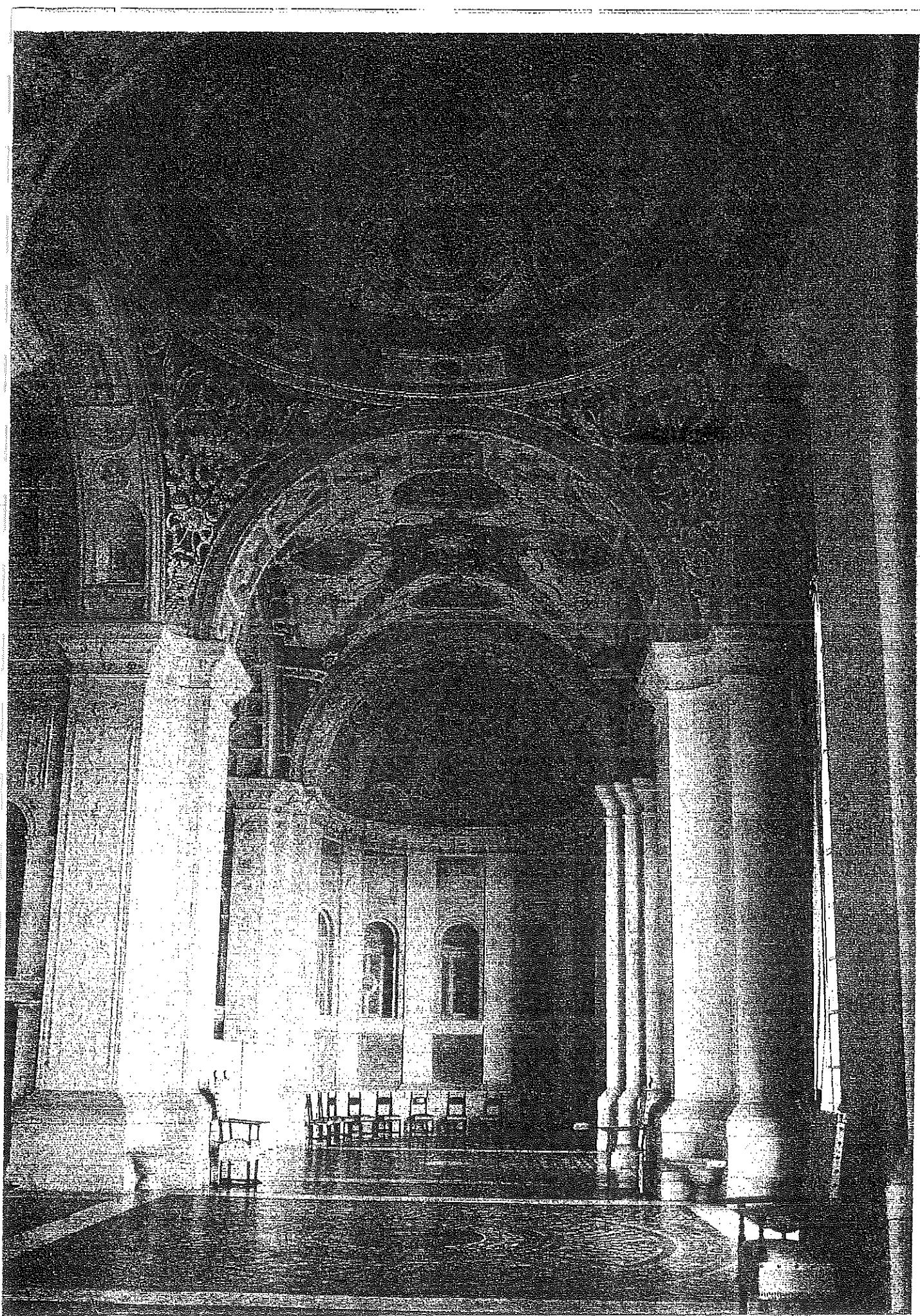
posta di frammenti di sculture romane, fu spesso riprodotto nel Cinquecento. Da queste fontane l'acqua veniva poi condotta a un grande bacino sulla terrazza inferiore che forma una peschiera usata anche per abbeverare i cavalli.

SAN PIETRO

Il lavoro di Raffaello a San Pietro si svolse sotto cattivi auspici. Leone X era molto meno interessato del suo predecessore al nuovo edificio: le ambizioni del papa Medici si concentravano soprattutto sulla facciata della chiesa di famiglia, San Lorenzo a Firenze, e sulla ricostruzione di San Giovanni dei Fiorentini, a Roma. Il lavoro a San Pietro procedette lentamente, come era già avvenuto negli ultimi anni di vita di Giulio II, ciò nonostante il pontificato di Leone X fu di grande importanza per la fabbrica: fu allora che venne messo a punto un metodo di lavoro che sarebbe rimasto essenzialmente lo stesso fino alla conclusione dell'edificio. Mentre al tempo di Bramante l'elaborazione del progetto e il controllo dei lavori erano appannaggio di una sola persona, nel 1516 venne introdotto l'incarico di *coadiutore*,

al quale venne affidata la responsabilità di pianificare ed eseguire i disegni di progetto. Antonio da Sangallo il Giovane, che mantenne questo incarico dal 1516 al 1520, fu poi promosso primo architetto della Fabbrica dopo la morte di Raffaello.⁹

Il metodo di lavoro di Bramante probabilmente ricalcava completamente le convenzioni quattrocentesche, come sono descritte, per esempio, dall'Alberti. Di norma, si eseguiva un modello del progetto; dopo che l'impianto era stato tracciato *in situ*, il progetto veniva discusso in dettaglio con le maestranze (muratori e tagliapietra) e in certi casi venivano preparati dei modelli al vero per modanature, capitelli e simili dettagli. All'inizio del XVI secolo il metodo di lavoro cambiò: oltre al modello e alla pianta si fece un uso sempre maggiore di disegni in alzato sia per l'elaborazione del progetto che per l'esecuzione. Ci sono delle precise ragioni per spiegare come mai il 'piano di pergamenae' di San Pietro sia il solo disegno autografo che può essere attribuito con una certa sicurezza a Bramante, e invece un gran numero dei disegni conservati si possa attribuire al periodo dell'incarico di Raffaello. Quest'ultimo, che era solito preparare i propri dipinti con disegni metodici e accurati, dove-



va essersi reso conto che il progetto dell'edificio ricevuto da Bramante non poteva essere controllato solo con un modello e una pianta (fig. 28). Le complesse relazioni tra i piloni della cupola, il transetto e la navata, così come la congiunzione tra vecchio e nuovo, non potevano essere riprodotte con una sezione prospettica, un procedimento che Leonardo da Vinci e ancor più il circolo di Bramante aveva sviluppato per riprodurre la configurazione dello spazio. La prospettiva lineare, studiata per un solo punto di vista, comportava necessariamente delle distorsioni nelle dimensioni e nelle relazioni spaziali. Questa fu la ragione per cui Raffaello dovette trovare un sistema di rappresentazione in cui le maestranze avrebbero potuto leggere tutti gli elementi della struttura nelle loro esatte proporzioni, anche se in scala ridotta.

Questo nuovo sistema è quello della proiezione ortogonale, sia sul piano che sulla verticale, vale a dire un alzato non prospettico. La sua prima corretta definizione si trova nella Lettera, già ricordata, di Raffaello a Leone X del 1519.¹⁰ Raffaello inizia precisando che l'architetto non disegna come un pittore, ciò di cui l'architetto ha bisogno è un tipo di rappresentazione che gli permetta di controllare tutte le dimensioni di un edificio e di vedere tutte le sue parti senza deformazioni. Raffaello continua affermando che per una rappresentazione completa sono necessarie tre vedute, e precisamente una pianta, un alzato e una sezione in proiezione ortogonale. Questo è l'unico modo di rappresentare correttamente tutte le parti di un edificio.

Il testo della Lettera è significativo non solo per la storia dell'architettura. In esso Raffaello formulò con perfetta chiarezza l'abbandono della configurazione prospettica dello spazio di Bramante (nel senso che abbiamo già visto nella cappella Chigi). Ciò che diventa importante non è la singola visuale ma ogni aspetto dell'edificio; ogni elemento deve avere il proprio significato e le vedute interne ed esterne devono essere disegnate separatamente. L'architetto progettista non ha più bisogno di spiegare a parole ai capomastri i dettagli del suo progetto; ora un esperto assistente della bottega è in grado di preparare i disegni esecutivi, a partire dagli originali di progetto, e di soprintendere alla loro messa in opera.¹¹

Si sono già ricordati i problemi che attendevano soluzione dopo la morte di Bramante, così come le diverse proposte per la prosecuzione dell'edificio. Già prima dell'incarico ufficiale era stato chiesto a Raffaello di preparare un nuovo progetto generale con il relativo modello. Questo modello è andato perduto, ma con tutta probabilità riproduceva la pianta che Serlio pubblica attribuendola a Raffaello.¹² La stessa pianta, in forma un po' più precisa, compare nel codice Mellon, un taccuino di disegni eseguiti da un membro della bottega di Raffaello, che contiene anche la sezione e il prospetto dello stesso edificio (figg. 27-28).¹³

Serlio, nel testo che accompagna la pianta, precisa che molte parti del modello bramantesco erano rimaste incomplete e che Raffaello, disegnando la propria pianta, riutilizzò quelle parti che Bramante aveva lasciato. Serlio poi prosegue discutendo la proposta di Baldassarre Peruzzi, per un edificio perfettamente centrale (fig. 16 B), ripetendo che anch'essa incorpora le parti

lasciate da Bramante. Il confronto tra questi testi e le relative immagini dimostra che la pianta basilicale di Raffaello è la prima riproduzione completa, giunta fino a noi, di una pianta per San Pietro pensata per essere eseguita. Raffaello fu soprintendente ai lavori dal 1514 al 1520. La pianta, la sezione e l'alzato del codice Mellon, copiati da un suo allievo, coincidono perfettamente con le tre vedute richieste descritte nella Lettera.

Questa pianta si distingue da tutte le altre presentate per la sua concreta chiarezza. Una navata di cinque campate, con navate laterali, viene posta davanti allo spazio cupolato bramantesco, conferendo all'edificio uno sviluppo longitudinale. La facciata è costituita da un ampio portico a due piani. Il sistema di paraste di Bramante è adottato per i pilastri delle navate centrale e laterali e, con le necessarie variazioni, anche per l'articolazione interna delle cappelle laterali; quindi tutti i sostegni verticali sono riconducibili alle stesse forme. I pilastri presentano doppie paraste sia verso la navata maggiore che verso le navate laterali e nicchie sotto gli archivolti. L'altezza della navata maggiore era fissata dagli archi della crociera bramantesca, la sua larghezza dovette essere dunque ridotta da 23 a circa 19,3 metri per il rinforzo dei piloni.¹⁴ Il sistema delle cupole minori fu ripreso, nonostante nel 1514 circa si fosse deciso di togliere almeno le due verso ovest.¹⁵

Oltre al corpo longitudinale, l'elemento più importante del disegno sono i deambulatori attorno al transetto. Questi passaggi a un solo piano compaiono nella maggior parte delle piante eseguite dopo la morte di Bramante. Non si sa con certezza se siano stati introdotti da Bramante o dai suoi successori; in ogni caso la loro ragione era principalmente statica. Sappiamo che le fondazioni dei piloni si dimostrarono insufficienti poco dopo l'elezione di Leone X, ma probabilmente si temeva anche che il transetto di Bramante non avrebbe resistito alla spinta della cupola. Per questa ragione si decise di posizionare i muri perimetrali, quelli più sollecitati dal carico, più vicini ai piloni della cupola di quanto si era pensato all'inizio. I deambulatori consentivano appunto di ridurre la distanza tra la crociera e le absidi e allo stesso tempo di raddoppiare le murature delle absidi stesse, il carico della cupola poteva così essere scaricato dalle volte del transetto sul più basso anello voltato dei deambulatori e da questo ai muri perimetrali.

L'alzato dei bracci della croce è riportato nei disegni del Sangallo (figg. 29, 30):¹⁶ l'ordine gigante della crociera prosegue sui pilastri del transetto, e le colonne tra i pilastri formano un ordine minore. Sopra l'architrave erano previsti degli archi ciechi, una sorta di triforio, e sopra, nel cleristorio, doveva essere inserito un gruppo di tre finestre, mentre i deambulatori, come nel coro di Santa Maria del Popolo avrebbero dovuto essere illuminati da fasci obliqui di luce provenienti dal muro perimetrale.

Le vedute esterne dei deambulatori mostrano un ordine dorico con semicolonne ed edicole; con le insegne di Leone X nelle metope. Secondo l'alzato del codice Mellon, il pianerreno delle torri e i livelli inferiori della facciata sarebbero stati articolati da colonne doriche (fig. 27), mentre l'ordine gigante di quattro semicolonne corinzie e i giganteschi piedistalli che schermavano la loggia delle Benedizioni al centro della facciata avrebbero costituito una novità assoluta.

C'è qualcosa di inconsueto nel modo in cui il disegno di Bramante è stato trasferito e sviluppato in questo progetto. Il suo sistema di pilastri su alti piedistalli è stato mantenuto senza alterazioni, così come la cupola, ma all'ordine gigante sono state

42. Raffaello: Roma, villa Madama, iniziata nel 1516 circa, veduta dell'interno della Loggia

aggiunte membrature minori in abbondanza. L'esterno ora ha un ordine dorico riccamente articolato che produce un potente effetto di rilievo. La relazione chiara e semplice tra interno ed esterno che Bramante aveva perseguito viene abbandonata: i muri perimetrali esterni non coincidono più con quelli che racchiudono i bracci della croce ma sono separati da un altro sistema spaziale, quello dei deambulatori attorno al transetto e al coro, e quello delle cappelle nelle navate laterali. In questo modo l'interno assume un'autonomia che non aveva nel progetto di Bramante, e la composizione dell'esterno non fornisce alcuna indicazione del sistema che governa lo spazio interno. Qui, ancora una volta, incontriamo il principio di indipendenza di ciascuna visuale o delle parti dell'edificio già incontrato a villa Madama e a palazzo Branconio dell'Aquila.

Raffaello non aveva alcuna intenzione di alterare la cupola di Bramante o la forma e la struttura delle coperture a volta. La volta ad un solo involucro, senza copertura esterna, che compare nel codice Mellon, poteva essere realizzata solo in conglomerato cementizio; la stessa tecnica a getto era anche la sola possibile per realizzare i gradoni tra l'imposta e la sommità della volta della navata e le volte a botte del transetto. Dunque il progetto si serve ancora di forme e tecniche costruttive romane; tuttavia Raffaello compie un passo avanti. L'aspetto esterno della sua chiesa sarebbe stato completamente dominato dal sistema trabeato all'antica, composto cioè da sostegni verticali e architravi orizzontali senza l'uso di archi. Sia nei deambulatori che sulla facciata, colonne libere o semicolonne addossate alla muratura sostengono una trabeazione dorica; la facciata, come quella di un tempio classico, consiste di colonne e timpano. Queste soluzioni sono evidentemente una correzione del sistema di Sant'Andrea a Mantova. Nella sezione di San Pietro conservata nel codice Mellon, l'ordine gigante della facciata corrisponde esattamente a quello della navata, così che la sommità del timpano si trova alla stessa altezza di quella della volta, mentre a Mantova l'altezza della struttura interna non coincide con quella dell'esterno. Inoltre l'ordine classico non è applicato al muro come un ornamento piatto, come a Mantova; ma è diventato indipendente e delinea la struttura dell'edificio.

Con la sua navata, le alte torri e la facciata colossale (con ordine gigante), questo progetto supera quello della prima fase della fabbrica, sia per dimensioni che per magnificenza. Tenendo conto dei dissetti finanziari della Curia sotto Leone X, si trattava di un progetto ancora più utopistico della chiesa a pianta centrale iniziata da Bramante per Giulio II. Certamente il progetto di Raffaello, che confermava l'impianto ultimo di Bramante, rappresentava anche un ritorno all'impianto tradizionale a forma di T dell'antico San Pietro. Il nuovo San Pietro di Raffaello, come l'antica chiesa, avrebbe posseduto un corpo longitudinale, cioè una via processionale dal portico della facciata fino alla tomba dell'Apostolo sotto la crociera. La scelta della forma basilicale evitava quella componente utopica implicita nella soluzione di Bramante, e in ogni edificio a impianto puramente centrale, relativamente alla soluzione dei problemi liturgici: infatti San Pietro non è solo il luogo di sepoltura dell'Apostolo, è una delle sette chiese che ogni pellegrino deve visitare a Roma, e inoltre dal Quattrocento (vale a dire da quando il Vaticano era diventato la residenza ufficiale del papa) svolgeva

la funzione di cattedrale. Le chiese di pellegrinaggio romane, come la maggior parte delle cattedrali occidentali, sono a pianta basilicale. Più tardi nel Quattrocento questa forma sarebbe stata scelta per la chiesa di Loreto, che contiene la Santa Casa e che è legata a San Pietro sotto molti aspetti funzionali. La combinazione raffaellesca di un corpo cupolato con uno longitudinale sottolinea la funzione liturgica di San Pietro, mentre l'edificio centrale progettato da Bramante era soprattutto un monumento trionfale all'Apostolo e ai suoi successori, incluso il pontefice regnante.

*

Antonio da Sangallo, che succedette a Raffaello in San Pietro nel 1520, espone i difetti del progetto di Raffaello in un famoso memoriale.¹⁷ Il progetto, egli affermava, conteneva *una sola* grande cappella, cioè l'abside ovest, oltre alle piccole cappelle nelle navate laterali. I pilastri della navata erano più pesanti di quelli della crociera e le colonne doriche addossate alla muratura dell'esterno erano proporzionalmente troppo alte rispetto alla base; all'interno, le relazioni tra i piedistalli dei pilastri, molto alti, e le nicchie al loro interno risultavano insoddisfacenti. L'illuminazione della navata centrale era insufficiente; lo spazio dietro l'abside ovest non poteva di fatto essere utilizzato dal momento che non era collegato con l'interno dell'abside.

Questo memoriale è illuminante non tanto per i particolari riportati, ma perché dimostra che Sangallo accetta la forma generale del progetto di Raffaello compresa la connessione tra corpo longitudinale e cupola.¹⁸ Il suo collega Baldassare Peruzzi, invece, produsse un disegno, che ci è stato trasmesso da Serlio, nel quale propone l'idea originaria di uno spazio puramente centrale con quattro cupole minori, torri, e i bracci della croce tutti della stessa forma (fig. 16 B). Serlio scrive di questa pianta che la chiesa avrebbe avuto quattro ingressi nelle absidi dei bracci della croce con l'altare posizionato al centro dell'edificio. Più tardi anche Peruzzi propose progetti a pianta basilicale cercando una soluzione che mantenesse nella navata maggiore il sistema di volte e di illuminazione delle terme romane.

Durante la direzione di Raffaello la costruzione di San Pietro avanzò molto lentamente. Ciò nonostante, il progetto messo a punto in questi anni ebbe un influsso determinante sullo sviluppo del nuovo stile. È degno di nota il fatto che Antonio da Sangallo il Giovane, per quanto critico sul progetto di Raffaello, abbia poi adottato il linguaggio raffaellesco. Come avremo modo di vedere più avanti il nuovo stile era senza dubbio l'unico seguito in quel momento. Esso compare esclusivamente nell'opera di architetti attivi a Roma negli anni venti del Cinquecento e che avevano visto o addirittura avevano collaborato con Raffaello alla nuova interpretazione delle idee di Bramante.

L'immediata conseguenza del sacco di Roma del 1527 fu un vuoto artistico nella stessa Roma. Come San Pietro, ogni impresa architettonica subì un arresto né si intrapresero nuove costruzioni. Una nuova fioritura si ebbe solo sotto il pontificato di Paolo III (1534-1549), ma lo sviluppo dello stile negli anni trenta e quaranta fu determinato da Firenze e dall'Italia settentrionale, infatti gli edifici romani degli anni quaranta, e ancor più quelli degli anni cinquanta, possiedono un'impronta che li distingue nettamente dallo stile classico di Bramante e Raffaello.

Altri edifici del primo Cinquecento a Roma e nell'Italia centrale

ROMA

PALAZZI

Il periodo corrispondente ai pontificati di Giulio II e Leone X fu di particolare importanza per l'assetto generale di Roma. Furono questi gli anni in cui Roma raggiunse Firenze dove, durante la grande espansione quattrocentesca della città, erano state tracciate strade rettilinee tra il centro e le nuove mura cittadine.¹ Sotto Alessandro VI era già stato costruito il nuovo borgo Alessandrino tra il Vaticano e Castel Sant'Angelo; Giulio II aveva aggiunto due strade rettilinee parallele al Tevere: sulla sponda occidentale via della Lungara, che collega il Vaticano al vecchio quartiere di Trastevere, e, sulla sponda verso la città, via Giulia, che prese il nome dal pontefice, là dove si trova il moncone del palazzo dei Tribunali iniziato da Bramante (fig. 43). Leone X realizzò poi la via Leonina (l'attuale via di Ripetta) che collega ponte Sant'Angelo a porta del Popolo, l'entrata nord della città. Il centro di questo sistema era costituito da Castel Sant'Angelo e dal suo ponte sul Tevere. Il Campo Marzio, racchiuso dalla grande ansa del Tevere, diventò quindi sempre di più il centro della città. I nuovi palazzi dei cardinali che si costruirono in questa zona sono più comodi dei loro antecedenti fortificati del Quattrocento (come palazzo Venezia o la Cancelleria), e meglio inseriti nel contesto urbano con le facciate allineate ai fronti stradali. Di questo gruppo fanno parte il palazzo del cardinale di Corneto (ora Giraud-Torlonia), della Valle, Fieschi-Sora e quello di Giovanni de' Medici (ora Lante).

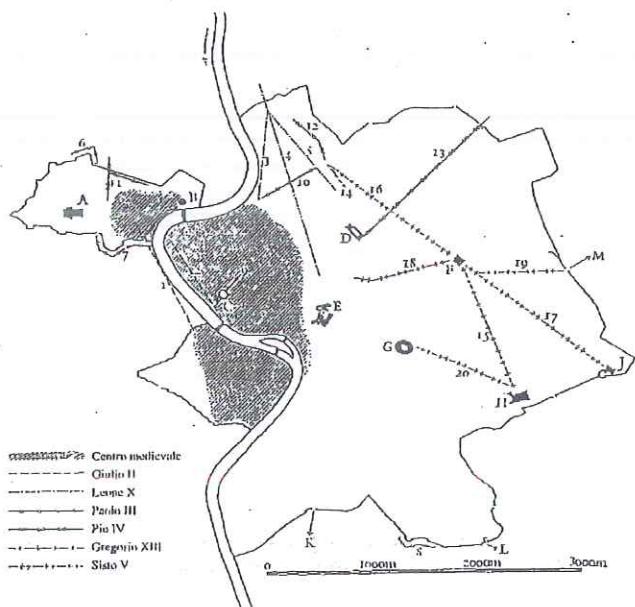
Anche nei palazzi patrizi la valenza estetica della facciata e del cortile diventa più importante della loro forza difensiva: Così i Savelli fecero restaurare da Peruzzi, in forma di palazzo, la loro antica fortezza di famiglia, le rovine del teatro di Marcello. Questi nuovi edifici, come palazzo Vidoni Caffarelli o palazzo Massimo di Peruzzi, sono dello stesso tipo delle residenze cardinalizie.

Parallelamente a questo "ingentilimento" dei palazzi cardinalizi e dell'aristocrazia si afferma una maggiore ambizione architettonica nelle abitazioni dei cittadini e negli immobili commerciali. Le case degli umanisti e dei banchieri della Curia rivaleggiavano con i palazzi della nobiltà. Il miglior esempio di residenza appartenente a un umanista del tempo è il palazzo, recentemente restaurato, che l'avvocato concistoriale Melchiorre Baldassini si fece costruire su progetto di Antonio da Sangallo il Giovane negli anni 1516-1519 (figg. 44-45). Anche secondo l'opinione di Vasari la casa era "il più comodo ed il primo alloggiamento di Roma nel quale le scale, il cortile, le logge, le porte e i camini con somma grazia sono lavorati".²

Palazzo Baldassini mostra evidenti differenze rispetto al tipo precedente, rappresentato dai palazzi Caprini, dell'Aquila e Caffarelli (figg. 23, 36, 37). In questi palazzi la facciata, a cinque o sette campate, aveva due piani principali; al pianterreno si trovavano botteghe che potevano essere affittate come spazi di vendita o laboratori artigianali, e al piano nobile gli appartamenti privati e le stanze di rappresentanza dei proprietari. I piani intermedi, il mezzanino sopra le botteghe, e il secondo

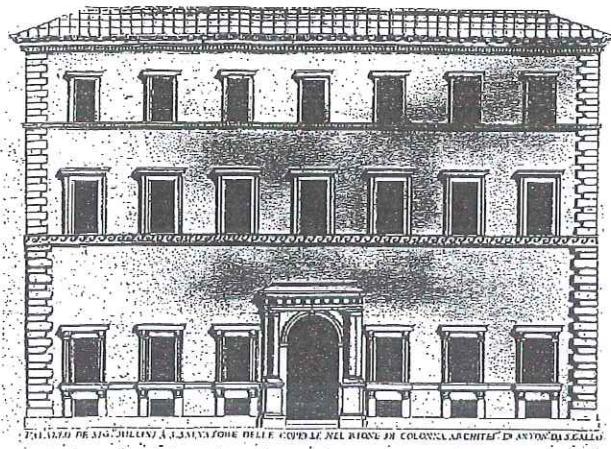
mezzanino sopra il piano nobile, si distinguono a malapena in facciata poiché le finestre sono estremamente piccole e subordinate all'impianto dei due piani principali.

Oggi si può avere un'idea del tipico cortile di palazzo guar-

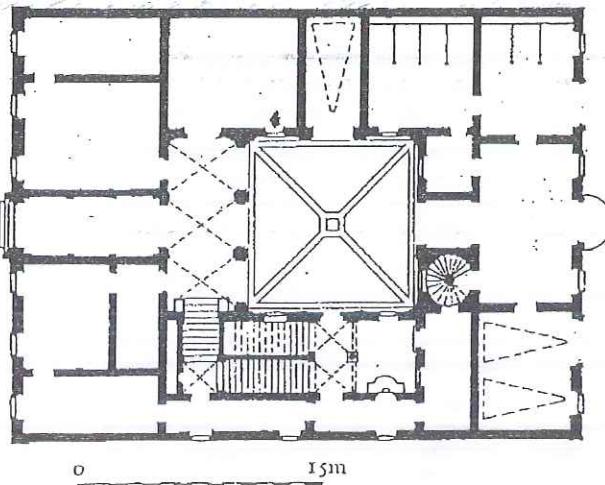


43. Pianta di Roma con le strade progettate nel XVI secolo (Gerhard Krämer)

- 1. Via della Lungara
- 2. Via Giulia
- 3. Via di Ripetta
- 4. Via del Corso (via Flaminia)
- 5. Via del Babuino (via Paolina)
- 6. Mura intorno al Belvedere
- 7. Mura da porta Santo Spirito a porta Cavalleggeri
- 8. Mura presso porta Ardeatina
- 9. Piazza Farnese e via dei Baullari
- 10. Via Condotti
- 11. Borgo Angelico
- 12. Passeggiata di Villa Medici
- 13. Via XX Settembre (strada Pia)
- 14. Via Gregoriana
- 15. Via Merulana
- 16. Via Sistina
- 17. Via Santa Croce di Gerusalemme
- 18. Via Panisperna
- 19. Strada da Santa Maria Maggiore a Porta San Lorenzo
- 20. Strada da San Giovanni in Laterano al Colosseo
- A. San Pietro
- B. Castel Sant'Angelo
- C. Palazzo Farnese
- D. Palazzo del Quirinale
- E. Campidoglio e Santa Maria in Aracoeli
- F. Santa Maria Maggiore
- G. Colosseo
- H. San Giovanni in Laterano e palazzo Laterano
- J. Santa Croce di Gerusalemme
- K. Porta San Paolo e strada per San Paolo fuori le Mura
- L. Porta San Sebastiano e strada per San Sebastiano fuori le Mura
- M. Porta San Lorenzo e strada per San Lorenzo fuori le Mura



44. Antonio da Sangallo il Giovane: Roma, palazzo Palma-Baldassini, 1516-1519 circa, facciata. Incisione del Falda



45. Antonio da Sangallo il Giovane: Roma, palazzo Palma-Baldassini, 1516-1519 circa, pianta del piano terra

dando quello di palazzo Caffarelli: il piano terra consiste di tre arcate su ciascun lato sostenute da massicci pilastri spogli.³ In casi simili, nel tardo Quattrocento, venivano generalmente usate colonne; in edifici più pretenziosi come la Cancelleria, le arcate proseguivano tutt'attorno al cortile, mentre in edifici più piccoli si trovava di solito una loggia su due livelli solo di fronte al corpo della facciata. Può darsi che la forma dei sostegni e la sequenza regolare di archi su tutti i lati – ma solo al pianterreno – nel cortile di palazzo Caffarelli rappresentino un'innovazione. Circa nel 1520 divenne uso comune addossare delle paraste ai pilastri, sul lato verso la corte; secondo il modello probabilmente del Cortile del Belvedere di Bramante. Un primo esempio di questo nuovo tipo è palazzo Baldassini: sul lato dell'ingresso il cortile presenta una loggia su due piani, con tre arcate, paraste tuscaniche addossate ai pilastri del pianterreno, e paraste ioniche al piano nobile.

Il più splendido progetto di cortile della fase classica è conservato solo in un disegno: è la pianta di Bramante per il palazzo dei Tribunali con un cortile quadrato di cinque arcate su ciascun lato⁴ in cui il lato dei pilastri verso la corte presentava delle semicolonne seguendo il modello del teatro di Marcello. Antonio da Sangallo il Giovane diede la stessa forma ai sostegni di palazzo Farnese, iniziato nel 1517; la storia successiva di questo cortile, la cui forma definitiva si deve a Michelangelo, sarà discussa più avanti.

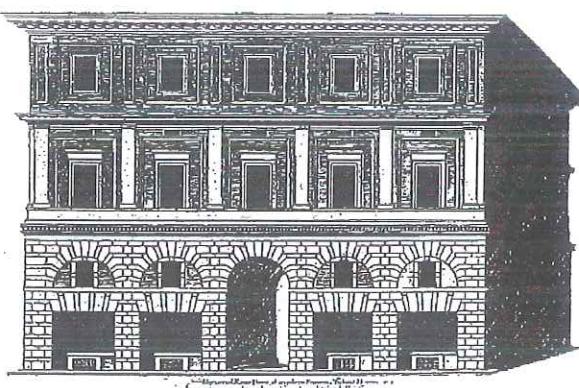
Anche la facciata di palazzo Baldassini è innovativa: finestre con grate e con il davanzale sostenuto da mensole sostituiscono le botteghe al piano terra (fig. 45). Al piano nobile Sangallo abbandona l'articolazione di semicolonne ed edicole, caratteristica dei palazzi di Bramante e Raffaello; una fascia ornamentale serve sia da cornice del piano terra che da davanzale alle finestre del piano nobile, mentre i balconi, d'uso corrente fino ad allora, sono stati eliminati. L'elemento più importante della composizione è il portale con semicolonne doriche e trabeazione; le linee verticali sono evidenziate solo dai conci angolari rustici di travertino, e le finestre sono semplici aperture sulla liscia superficie muraria in mattoni.

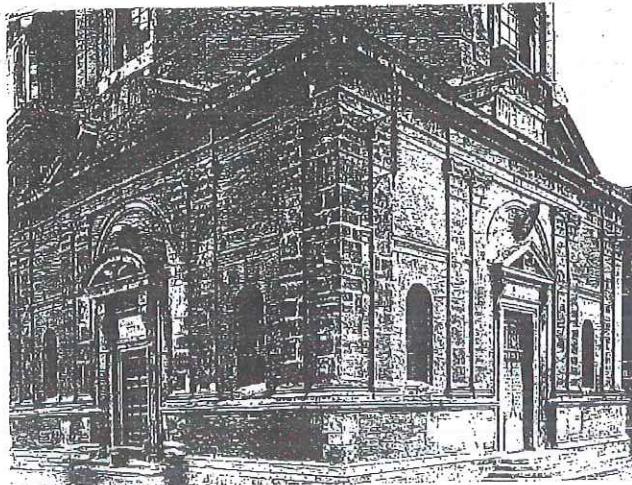
Le botteghe al pianterreno sono sparite come dalla maggior parte dei palazzi di Roma dopo il Sacco, naturalmente perché

dovevano sembrare poco dignitose. Le stanze al piano terra ora si aprono sul cortile e vengono usate dal seguito e dai clienti del proprietario. Il mezzanino inferiore, che fino ad allora conteneva gli indispensabili magazzini e gli spazi di lavoro delle botteghe, può ora essere ridotto oppure, come in palazzo Baldassini, si può eliminare del tutto. Il secondo piano, d'altra parte, diventa più importante. Allo stesso tempo si riserva maggior spazio alle scale e si presta maggior attenzione all'iluminazione e alla comodità. Questo sviluppo si può seguire molto da vicino negli edifici del secondo quarto del secolo; si introduce così un tipo che nella sua apparenza generale richiama piuttosto i palazzi fiorentini del Quattrocento che non quelli romani dell'inizio del Cinquecento. Il più splendido esempio di questo tipo è palazzo Farnese, iniziato dal cardinale Alessandro Farnese e ampliato dopo la sua elezione al pontificato nel 1534, e la cui nuova facciata del Sangallo è una versione più matura e ornata della facciata di palazzo Baldassini.

Tutt'oggi il Campo Marzio è la parte più densamente popolata di Roma. Pochi edifici hanno però conservato il loro aspetto

46. Roma, palazzo Alberini-Cicciaporci, in costruzione nel 1515, facciata. Incisione di Lafreri (?)





47. Roma, Santa Maria di Loreto, iniziata nel 1507, veduta verso nord

originario, e le modifiche del sistema viario e del corso del fiume nell'Ottocento, con tutte le demolizioni e i rinnovamenti che questo comportò, hanno provocato ulteriori danni agli antichi edifici ancora esistenti. Nonostante tutto si conserva ancora palazzo Alberini-Cicciaporci, una delle case di banchieri da cui prese il nome via dei Banchi, la via che conduce da ponte Sant'Angelo all'antica Zecca papale. Nel 1515 Giulio Alberini, che aveva iniziato la costruzione dell'edificio, affittò il palazzo mentre era ancora in costruzione ai banchieri fiorentini Bernardo da Verrazzano e Buonaccorso Rucellai a patto che questi lo completassero "bene e decorosamente secondo il disegno".⁵

Le precedenti attribuzioni di palazzo Alberini a Bramante o a Giulio Romano devono essere respinte per via della data di costruzione dell'edificio, né lo si può attribuire a Raffaello per le evidenti differenze di stile.^{6*} Tuttavia questi nomi bastano a dare un'idea dell'architetto, dell'alta posizione che doveva avere e dell'alta origine della sua arte. La facciata si distingue da quelle costruite da Bramante e Raffaello in primo luogo per l'articolazione dal rilievo notevolmente piatto (fig. 46). Il bugnato piatto del pianterreno e le lesene del piano nobile sembrano ornamenti di un'incisione; mentre l'ultimo piano è concluso da un cornicione piatto come mai si era visto prima. Una piattabanda separa le botteghe dalle aperture del mezzanino e il basamento rustico è concluso dalla stessa cornice sporgente di palazzo Caprini. Un altro elemento degno di nota sono i materiali, più precisamente muratura grezza in entrambi i piani superiori; la pietra è usata solo per cornici e conci angolari, e il bugnato del piano inferiore è realizzato in stucco, come quello di palazzo Caprini.⁷

L'arco del portale, alto e largo quanto le arcate cieche che incorniciano le botteghe e il mezzanino, conduce a un vestibolo coperto da una volta a botte della stessa altezza delle arcate del cortile, istituendo una nuova relazione tra facciata e cortile. Sia in palazzo Caprini che in palazzo Caffarelli i mezzanini si estendevano anche sopra il portale principale in modo che l'accesso al cortile era alto quanto le botteghe. Dal momento che non esiste un mezzanino sopra il portale di palazzo Alberini, la campata centrale della facciata risulta fortemente sottolineata e nello stesso tempo questo permette di

stabilire un rapporto di continuità tra ingresso e cortile. Questo fu il primo passo nella direzione che condusse, non molto più tardi, alla completa eliminazione delle botteghe e del mezzanino in palazzo Baldassini.

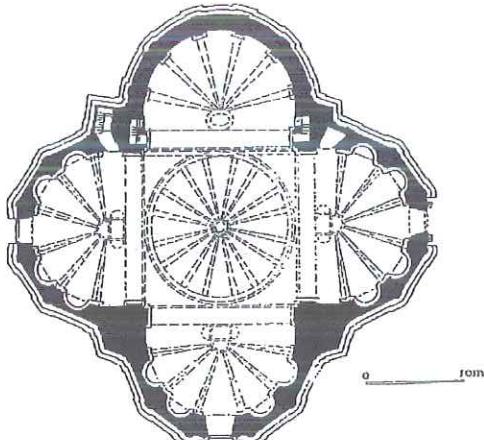
CHIESE

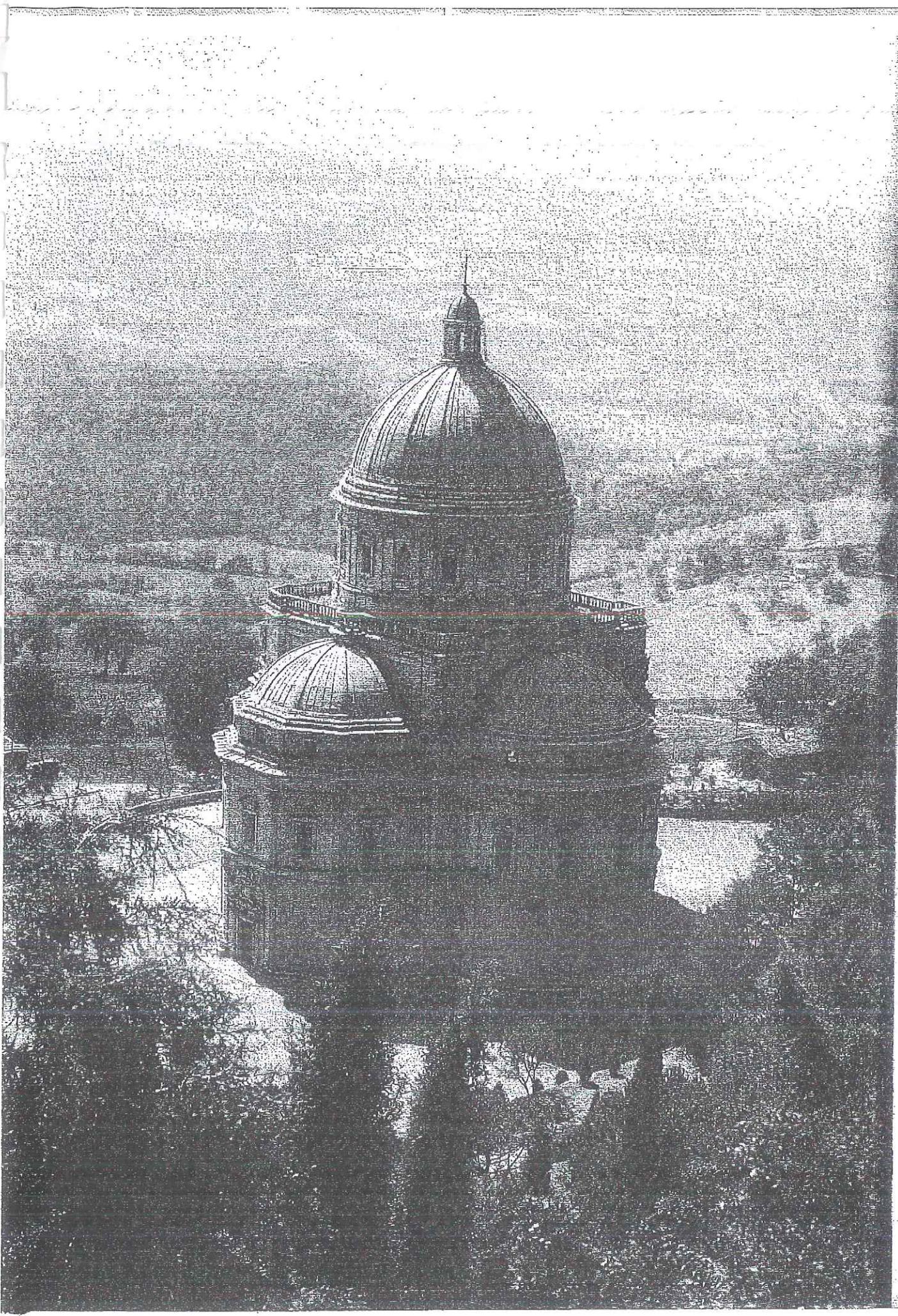
Tra gli edifici religiosi costruiti a Roma nella prima metà del secolo dominano, come in tutta Italia, gli impianti centrali.⁸ Non solo il Tempietto di Bramante e le sue due chiese poi demolite, Santi Celso e Giuliano e San Biagio della Pagnotta, entrambe situate nella zona dei Banchi, ma altre cinque chiese a pianta centrale furono iniziate in città prima del Sacco: sotto Giulio II Sant'Eligio degli Orefici, la chiesa degli orafi, e Santa Maria di Loreto nel foro di Traiano, entrambe concluse molto più tardi; sotto Leone X la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini e quella di Santa Maria in Porta Paradisi, ora parte dell'Ospedale di San Giacomo degli Incurabili; e ancora a pianta circolare è la chiesa di San Salvatore presso San Luigi dei Francesi, iniziata negli stessi anni da un architetto francese su commissione di Francesco I, e che tuttavia non andò oltre l'inizio dei lavori.⁹ Di fatto nessuna di queste chiese conserva il proprio aspetto iniziale.

Le cupole di Santa Maria di Loreto¹⁰ e di Santa Maria in Porta Paradisi¹¹ sono elevate su base ottagonale, cioè sono cupole a spicchi, e in entrambe la transizione dal quadrato di base all'ottagono dell'imposta avviene tramite nicchie profonde poste agli angoli del quadrato.¹² Questo tipo di cupola è caratteristico dello scadere del secolo. Si può paragonare alle cupole di Santa Maria della Pace a Roma, alla sagrestia di Santo Spirito a Firenze e alla chiesa della Santa Casa a Loreto, che la precede di poco. Entrambe le chiese romane presentano all'esterno paraste piatte e molto sottili (fig. 47); le cui proporzioni e la forma dei capitelli richiamano la contemporanea facciata di Santa Maria dell'Anima, che presenta anche lo stesso raffinato tipo di muratura in mattoni.¹³

L'architetto di Sant'Eligio degli Orefici, senza dubbio influenzato dal progetto di Bramante per San Pietro, usò invece una cupola emisferica su pennacchi.^{14*} La pianta è di un tipo decisamente innovativo e non solo a Roma, una croce greca

48. Cola da Caprarola e altri: Todi, Santa Maria della Consolazione, iniziata nel 1508, pianta





con bracci molto ridotti, che diventerà un modello per molte cappelle gentilizie del tardo Cinquecento. La forma della cupola, che non fu costruita prima del 1530 circa, è esattamente la stessa di quella della cappella Chigi, ma la chiesa è stata alterata al di là di ogni possibilità di ricostruzione.

Il predominio delle piane centrali sta a significare che l'edificio religioso viene inteso come un monumento isolato, una concezione che era caratteristica della fine del secolo e che trova la sua forma classica nel Tempietto di Bramante. Nella scelta dei programmi edilizi risulta evidente una preferenza per quelli compatibili con piane centrali, e anche nei disegni di edifici antichi l'interesse si concentra sulle rotonde. Tuttavia l'ideale di un tempio cristiano isolato poteva difficilmente essere trasferito nella realtà entro i limiti della città di Roma, inoltre uno dei motivi per cui gli edifici centrali dell'inizio del Cinquecento risultano pesantemente alterati o completamente demoliti è il fatto che entro la fine del secolo l'impianto centrale venne considerato come pagano e quindi inappropriato per la Chiesa cristiana.

ITALIA CENTRALE

SANTA MARIA DELLA CONSOLAZIONE A TODI

La chiesa di pellegrinaggio di Santa Maria della Consolazione a Todi (figg. 48-50) iniziata nel 1508, due anni dopo la posa della prima pietra del nuovo San Pietro, è sempre stata considerata una versione semplificata del progetto di Bramante per San Pietro. La chiesa si trova un poco sotto la città, su un poggio che offre un'incomparabile veduta sul paesaggio umbro. Coronata da una cupola, padrona assoluta della scena, la chiesa presenta lo stesso prospetto su tutti i quattro lati e adotta in pianta e in alzato semplici forme geometriche – il quadrato, il cerchio, il semicerchio. Si può affermare che mai, in nessun luogo, è stato realizzato in forme più pure che in questa chiesa l'ideale della pianta centrale secondo la definizione che per primo ne aveva dato Alberti, e che non esiste un altro edificio a pianta centrale del Rinascimento dove siano unite così armoniosamente le funzioni liturgiche, in quanto chiesa di pellegrinaggio e devozione, e le funzioni politiche, in quanto fondazione monumentale della comunità, in un'opera d'arte di così grande rilievo.¹⁵

Nei contratti del 1508-1509 che assegnano i lavori preliminari, il nome dell'architetto incaricato di eseguirli è Cola da Caprarola. L'unica informazione che possediamo su di lui è che aveva lavorato precedentemente a edifici papali nel Lazio. La chiesa rimase in costruzione per molto tempo; la copertura non fu iniziata fino al 1568 e la cupola non fu conclusa fino al 1606.¹⁶

La pianta della Consolazione è un quadrato con absidi su tutti i lati. Solo l'abside che contiene l'immagine miracolosa è semicircolare mentre le altre sono poligonali sia all'interno che all'esterno e tutte e tre possiedono un ingresso. Come nel caso del San Pietro di Bramante è impossibile stabilire se la pianta puramente centrale sia stata intesa in questa forma fin dall'inizio. Il contratto del 1509 riguarda solo tre absidi ed esclude



esplicitamente ogni opera relativa al quarto lato. Questa notevole incertezza potrebbe essere una conferma indiretta del fatto che a quel tempo la pianta di San Pietro non era ancora stata definita. Non sembra neppure che a Todi sia esistito un modello di riferimento, in ogni caso non nel 1509.

La Consolazione, in quanto chiesa di pellegrinaggio che custodisce un'immagine miracolosa, è una chiesa dello stesso tipo di Santa Maria delle Carceri a Prato, costruita circa vent'anni prima. Il fatto che a Todi si sia optato per una pianta quadrata con absidi, e non per una croce greca come a Prato, dipende certamente dall'influsso del progetto per San Pietro, anche se a Todi era forse stato pensato un corpo longitudinale invece della quarta abside. Certo, la semplicità e la chiarezza delle vedute esterne richiama le composizioni centrali toscane del tardo Quattrocento piuttosto che i sistemi bramanteschi, di gran lunga più complessi, così come sono raffigurati nella medaglia di fondazione di San Pietro e nel 'piano di pergamenae'. A Todi non vennero usate cupole minori e torri; le scale e la sagrestia trovano posto negli angoli del quadrato e sono invisibili dall'esterno. Tranne che per i tre ingressi, tutti i quattro lati della chiesa sono articolati nello stesso modo e basta uno sguardo per comprendere sia la composizione dell'alzato che il sistema strutturale. Il carico della cupola è convogliato sopra le

49. e 50. Cola da Caprarola e altri: Todi, Santa Maria della Consolazione, iniziata nel 1508, veduta (a sinistra) e interno (a destra)



51. Antonio da Sangallo il Vecchio: Montepulciano, Madonna di San Biagio, iniziata nel 1518, veduta

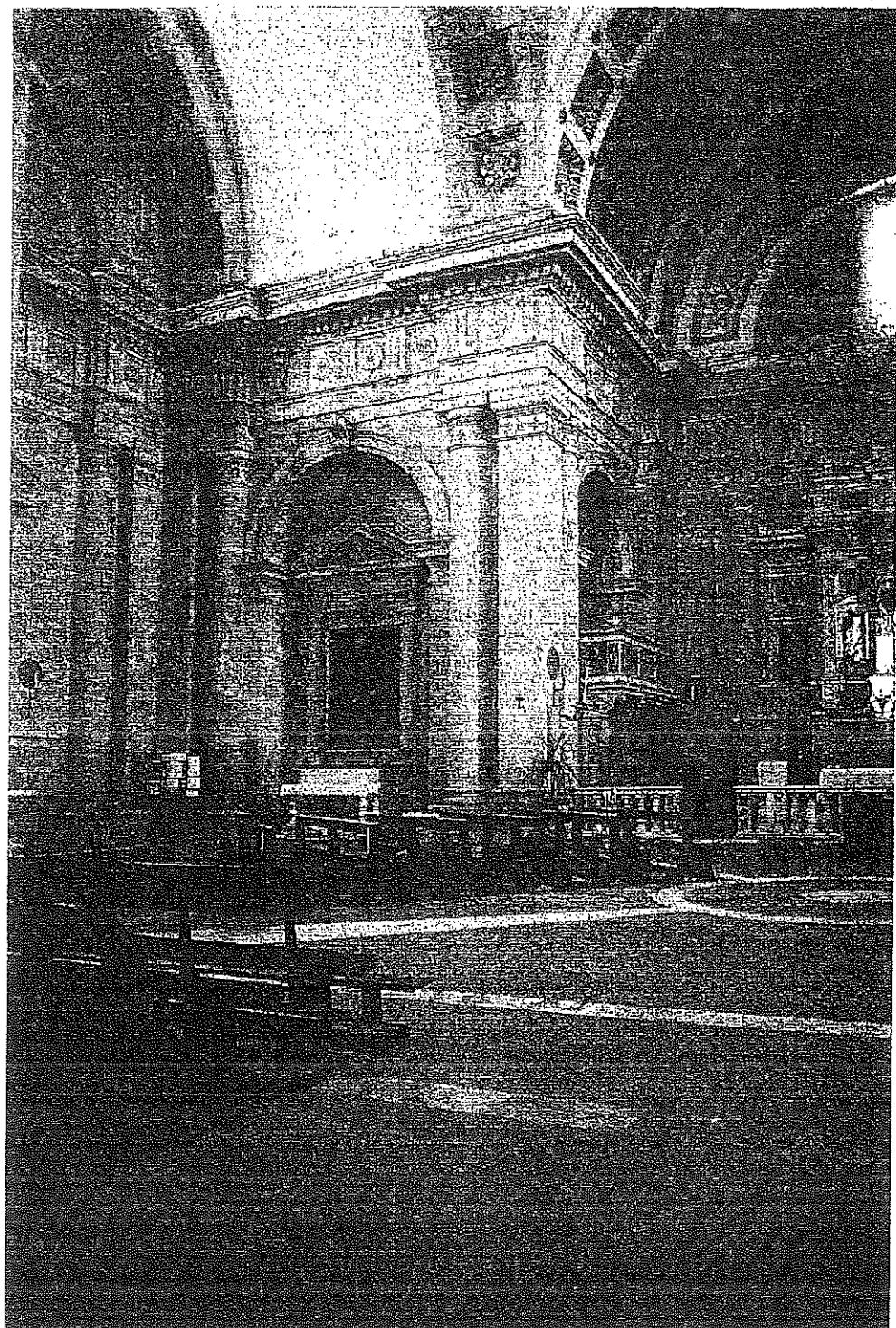
volte delle absidi e da qui ai muri perimetrali, mentre il peso proprio della cupola è sostenuto dagli archi della crociera. Questo sistema strutturale è reso evidente all'interno dai colossali piloni della crociera e all'esterno dagli angoli del quadrato di base che sporgono tra le absidi.

Molti dettagli, come le paraste piatte, la forma delle finestre e dei capitelli all'esterno, i capitelli dal vaso scanalato dell'interno, la sporgenza ripetuta della trabeazione sopra le paraste,

risultano molto vicini a quelli in Santa Maria del Calcinaio a Cortona, una chiesa che certamente Cola da Caprarola conosceva. Le paraste giganti della crociera potrebbero anche rispecchiare l'influsso dell'articolazione dei piloni della cupola di Bramante.

La decorazione dei sottarchi e dei catini delle absidi è nello stile della fine del secolo, mentre l'alto tamburo della cupola, con le sue coppie di paraste non può essere parte del progetto

52. Antonio da Sangallo il Vecchio: Montepulciano, Madonna di San Biagio, iniziata nel 1518, interno

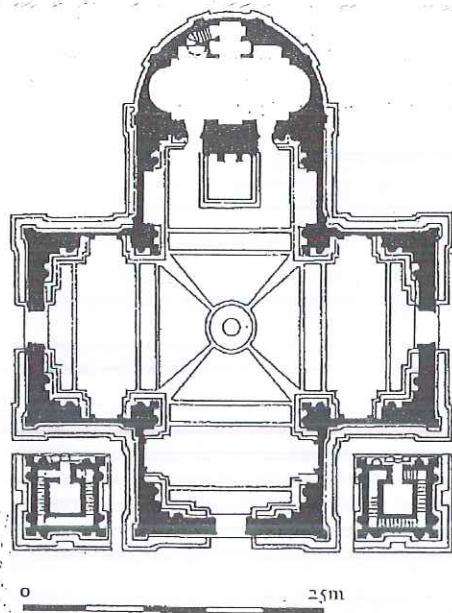


originale poiché dimostra la conoscenza delle cupole romane del tardo Cinquecento.

LA MADONNA DI SAN BIAGIO A MONTEPULCIANO

Dieci anni dopo la Consolazione, nel 1518, fu iniziata la Madonna di San Biagio a Montepulciano (figg. 51-53). Il sito è molto simile a quello di Todi e anche le vicende legate alla

fondazione dell'edificio presentano molte analogie rispetto a quelle della Consolazione. È quindi probabile che il progetto sia stato determinato in ultima istanza dalle caratteristiche del sito. A Roma, negli stessi anni, si iniziava villa Madama, che si trova anch'essa isolata sul fianco di una collina panoramica. Tutti questi edifici testimoniano un nuovo modo di intendere il rapporto tra architettura e paesaggio: devono essere visti sullo sfondo del paesaggio naturale, e allo stesso tempo imprimono



53. Antonio da Sangallo il Vecchio: Montepulciano, Madonna di San Biagio, iniziata nel 1518, pianta

al sito un significato nuovo accrescendone la bellezza.

L'architetto della Madonna di San Biagio è Antonio da Sangallo il Vecchio, fratello del costruttore di Santa Maria delle Carceri a Prato. In precedenza Antonio aveva collaborato con Cola da Caprarola nel 1494 alla fortezza di Civita Castellana, e le autorità di Firenze, sua città natale, si erano servite di lui soprattutto per opere di fortificazione. Nel 1517 aveva presentato un modello per le logge di piazza della Santissima Annunziata a Firenze, ma non è chiaro se l'idea di ripetere la facciata dell'Ospedale di Brunelleschi sul lato opposto della piazza fu suggerita dall'architetto o dai responsabili della fabbrica. Questa piazza ha un ruolo importante nella storia della progettazione urbana: l'effetto d'insieme delle facciate articolate uniformemente diventa più importante del singolo edificio, e la loggia del Sangallo è così fedele alle forme brunelleschiane che solo i dettagli tradiscono la sua realizzazione di un secolo più tarda.¹⁷

La chiesa della Madonna di San Biagio fu costruita molto rapidamente così che poté essere consacrata da Clemente VII nel 1529. Antonio da Sangallo, che morì nel 1534, probabilmente iniziò a voltare la cupola, la prima delle grandi cupole cinquecentesche ad essere completamente realizzata.¹⁸ Baccio d'Agnolo, l'architetto fiorentino, disegnò la lanterna nel 1544 e suo figlio Giuliano di Baccio continuò la costruzione del campanile il cui ultimo piano, aggiunto nel 1564, probabilmente non segue il progetto iniziale. Un secondo campanile non fu condotto oltre il primo livello.

La pianta della chiesa, una croce greca, così come i portali, le finestre e i timpani all'esterno, richiamano la Madonna delle Carceri, costruita circa trent'anni prima. Come a Prato, la crociera quadrata compare sopra i bracci della croce come base della cupola, ma la cupola, ancora una volta, è del tipo romano, cioè con tamburo cilindrico, rivestito da paraste sia all'interno che all'esterno, e calotta emisferica. Anche qui si sente l'eco dei progetti per San Pietro, sia nelle due torri della facciata che nel modo tutto particolare in cui è disposta la sagre-

stia. Essa è costituita da uno spazio allungato, racchiuso in un semicerchio, posto dietro l'altare maggiore¹⁹ e vista dall'esterno sembra un coro ad un solo piano. In questo modo, a differenza della chiesa di Todi, un lato della fabbrica è nettamente distinto in quanto facciata principale, e il braccio opposto della croce come presbiterio, il che conferisce un orientamento alla chiesa, senza possibilità di equivoci. Questo naturalmente vale solo per l'esterno, mentre all'interno, a parte i portali e l'altare, tutte le braccia della croce sono della stessa forma, mentre la sagrestia è separata dalla visuale dello spazio interno.

Il sistema di coperture è lo stesso di Prato; una cupola su penne sopra la crociera, volte a botte sopra i bracci della croce. Le volte a botte sono sostenute da un sistema di murature con un sistema che praticamente non ha precedenti. Come mostra la pianta, il peso delle volte è concentrato sugli angoli dell'edificio, e gli angoli della crociera sporgono verso l'interno come pilastri liberi. Invece delle piatte paraste di Prato e Todi qui si trova un sistema di pilastri dorici dal forte rilievo e semicolonne coronate da una trabeazione sporgente, che corre coerentemente lungo tutte le quattro pareti interne. Il rilievo dell'ordine riceve maggior forza dal fatto che le pareti tra i pilastri della crociera sono trattate come nicchie profonde per gli altari così che la loro funzione di delimitazione dello spazio diventa secondaria.

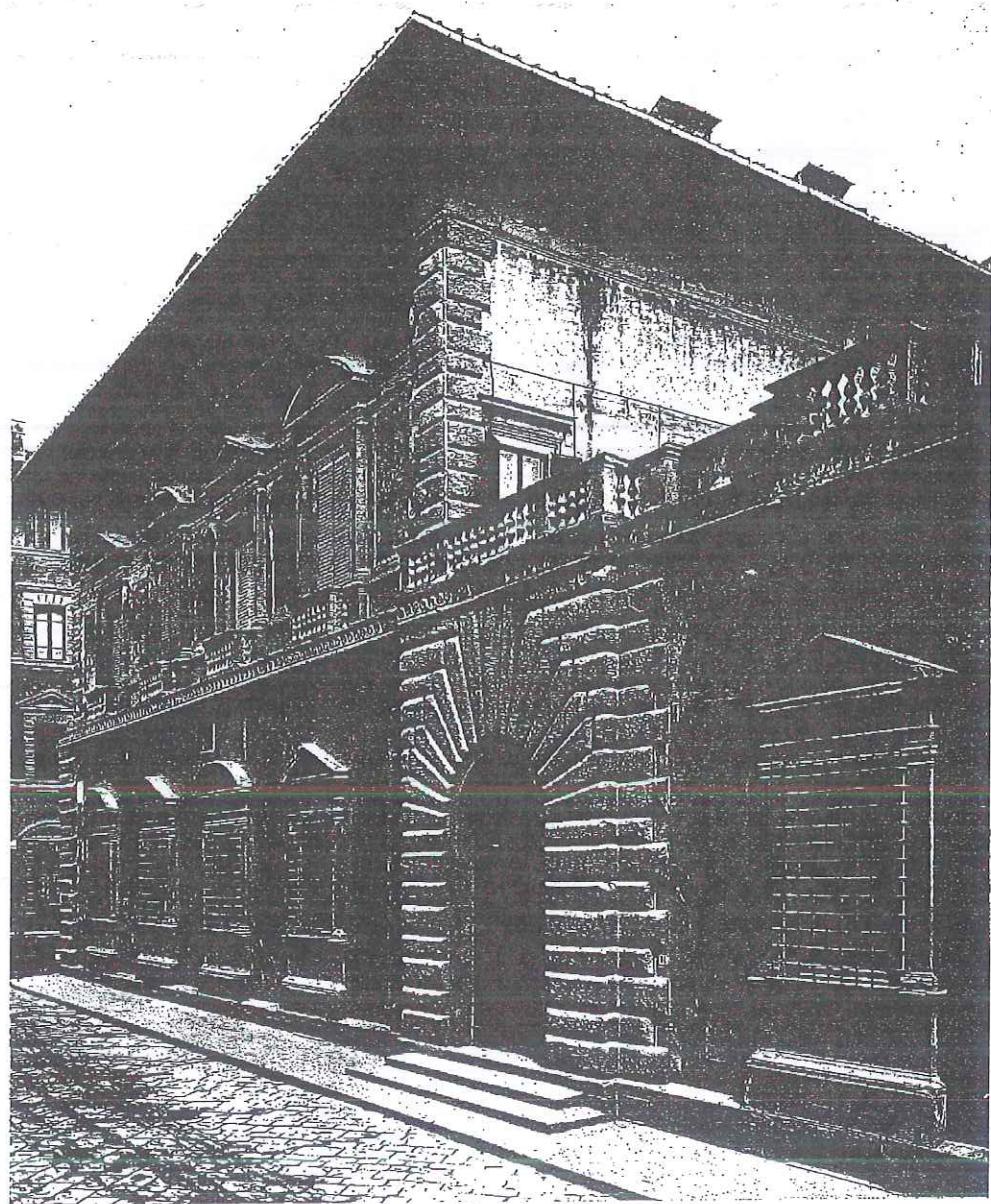
I muri che racchiudono l'interno della Consolazione sembrano bidimensionali; le paraste sono così piatte che assomigliano a un disegno inciso di linee verticali e orizzontali. A Montepulciano invece i pilastri e le semicolonne si staccano dai muri con risalto volumetrico, e l'ordine possiede nuovamente la sua antica funzione portante. Questo naturalmente vale solo all'interno, l'esterno infatti è inteso come un involucro sottile, senza funzione portante, come dimostrano l'assenza di semicolonne e lo scarso risalto delle paraste e – come a Todi – si comporta come pura superficie. Questo fatto risulta più evidente nella struttura dell'attico. Il sistema di pilastri all'interno della crociera riappare solo nella torre; anche qui si immagina che il peso sia sostenuto dagli angoli e viene introdotta una netta distinzione tra membrature portanti e muratura di riempimento. Nei livelli superiori, dove il peso da sorreggere diminuisce, il risalto degli ordini è coerentemente ridotto e le superfici intermedie sono aperte.

La Madonna di San Biagio fu iniziata nel 1518. Qualsiasi legame si possa individuare tra questa e le composizioni centrali di Prato, Cortona e Todi, le nuove soluzioni ora ricordate non possono derivare da questi precedenti. Alcuni dettagli come le torri in facciata e la sagrestia dietro l'altare maggiore rivelano senza possibilità di errore la conoscenza del progetto di Raffaello per San Pietro, e negli edifici di Raffaello, come nella cappella Chigi, si ritrova la distinzione tra ordine e muratura di tappanamento come all'interno di San Biagio. Per l'articolazione delle torri Sangallo adotta praticamente alla lettera l'alzato esterno del transetto di Raffaello a San Pietro. Ancora a Raffaello e non a Bramante rimanda il grandioso effetto dell'interno che deriva soprattutto dall'uso dell'ordine dorico su un basso piedistallo.

PALAZZO PANDOLFINI A FIRENZE

Anche altri membri della famiglia Sangallo furono influenzati da Raffaello o lavorarono con lui in quel periodo. Antonio il Giovane, nipote dell'architetto di Montepulciano, nel 1516 era diventato assistente di Raffaello nella Fabbrica di San Pietro.

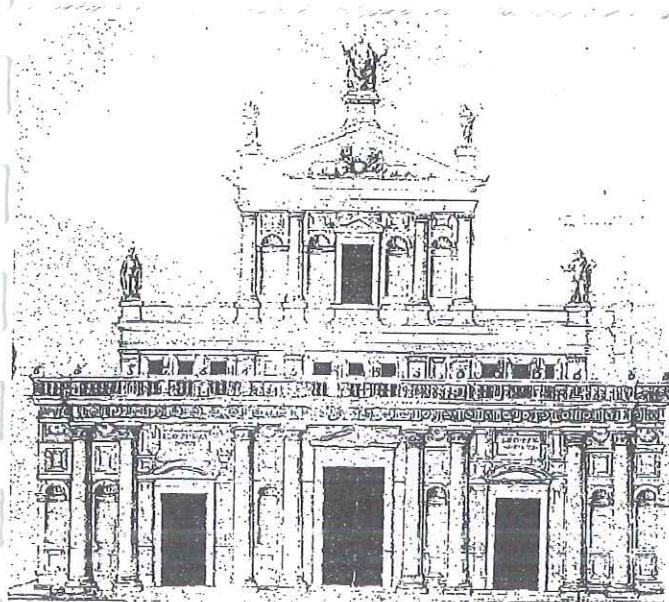
54. Raffaello e altri: Firenze, palazzo Pandolfini, iniziato nel 1518 circa



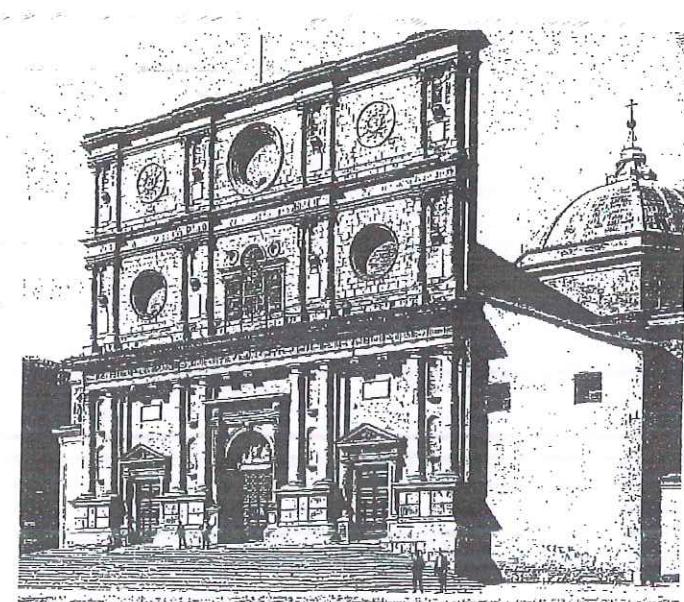
Suo cugino, Giovanfrancesco da Sangallo, iniziò su disegno di Raffaello la costruzione di palazzo Pandolfini a Firenze prima del 1520.²⁰ Questo edificio ha una posizione speciale nella storia delle facciate di palazzo a Firenze (fig. 54), infatti costituisce una sintesi tra il tipo fiorentino, rappresentato dai palazzi Medici e Strozzi, e quello romano sviluppato da Bramante e Raffaello nei primi decenni del Cinquecento. I grandi palazzi fiorentini del tardo Quattrocento si sviluppano generalmente su tre piani principali, tutti trattati a bugnato, con finestre incornicate solamente dai conci degli archi a tutto sesto. Palazzo Pandolfini invece ha solo due piani, come i palazzi romani di Raffaello, e le finestre sono a edicola cioè incornicate da un timpano su colonne.²¹ Il grande sviluppo longitudinale dell'edificio è pure di ascendenza fiorentina; tranne che nella facciata della Cancelleria, nessun palazzo romano aveva mai superato le nove campate di lunghezza come era invece fin dall'inizio nel progetto di palazzo Pandolfini. L'assenza di botteghe al

pianterreno è pure una caratteristica fiorentina.

Come nei palazzi precedenti, l'arco a tutto sesto dell'ingresso principale non è più alto delle finestre del pianterreno. Tuttavia la forma e le dimensioni del portale rappresentano una novità. Solo nel portale d'ingresso viene utilizzato il bugnato, che risalta sulla superficie liscia del muro. I conci sulla sommità dell'arco sono così alti che raggiungono la cornice del pianterreno e i blocchi orizzontali ai lati dell'arco sono larghi quasi quanto l'apertura dell'arco stesso. In verità, questo permette al portale di rimanere organicamente ancorato alla facciata e allo stesso tempo la campata centrale è chiaramente distinta dalle altre. Inoltre, dal momento che la balaustra sopra il portale è più ampia di quelle a destra e a sinistra, anche la finestra centrale del piano nobile avrebbe dovuto essere più ampia delle altre. In questo modo la campata centrale sarebbe stata enfatizzata su tutti e due i livelli, una innovazione di grandi conseguenze che va oltre palazzo Caffarelli e per la quale c'è



55. Giuliano da Sangallo: progetto per la facciata di San Lorenzo, Firenze, 1516. Firenze Uffizi 276 A



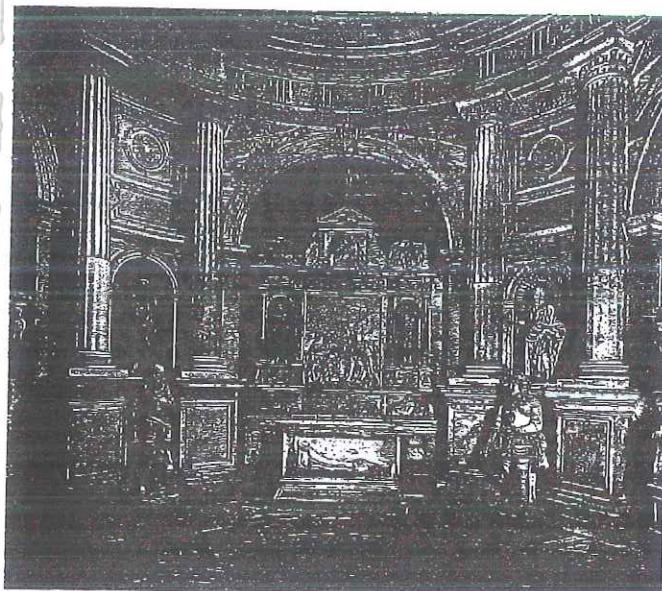
56. Cola dell'Amatrice: L'Aquila, San Bernardino, facciata, iniziata nel 1525

un solo antecedente a Roma, anche se a un diverso stadio di elaborazione, quale palazzo Alberini-Cicciaporci.

Per concludere, anche i progetti per la facciata di San Lorenzo a Firenze, ideati da Giuliano da Sangallo nell'ultimo anno della sua vita, mostrano un influsso raffaellesco (fig. 55). Questi disegni, datati 1516, sono molto vicini allo stile della chiesa di Montepulciano progettata dal fratello di Giuliano. L'elemento più marcatamente raffaellesco è l'ordine di colonne doriche binate posto sul fronte a formare una specie di portico, con balaustrata di coronamento sopra la trabeazione.²² Non esistevano precedenti per le proporzioni e i dettagli di questo ordine, né negli edifici fiorentini del passato, né nei precedenti progetti di Giuliano. La fonte di questo stile nuovo e altamente monumentale deve essere ricercata a Roma.

Un ordine dorico binato, che è quasi esattamente lo stesso del progetto di Giuliano, si trova molto lontano da Firenze, in Abruzzo, nell'ordine inferiore della facciata di San Bernardino a L'Aquila (fig. 56), un'opera di Cola dell'Amatrice, che fu attivo anche come pittore, datata 1527.²³ I timpani alternati sopra i portali e le nicchie ricordano i disegni per San Lorenzo. A quest'epoca gli alti piedistalli delle colonne che si vedono nella facciata di San Bernardino sono naturalmente antiquati, ma indicano che l'architetto che li disegnò conosceva solo quanto era successo a Roma prima del 1515 e non i più tardi progetti di Raffaello, dalla cappella Chigi in poi. Per i piani superiori Cola sembra guidato solo dalla propria immaginazione: qui egli cerca, senza riuscire molto bene, di tradurre nel nuovo linguaggio classico il tradizionale schema medievale delle facciate abruzzesi.

Un altro edificio che risale agli stessi anni e che mostra il nuovo repertorio classico è la cappella funeraria della famiglia Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara, a Napoli (fig. 57).²⁴ Il mausoleo di famiglia, cupolato, assomiglia alla cappella Chigi per forma e funzione. Tuttavia l'architetto napoletano ha svolto il tema in modo diverso. Le pareti sono completamente rivestite di marmi; le tombe e l'altare si trovano in nicchie che assomigliano ad absidi; semicolonne doriche su alti piedistalli sono addossate ai muri tra le nicchie. L'effetto spaziale richiama il Tempietto di Bramante, piuttosto che la cappella Chigi, mentre il modo in cui sono trattate le pareti non è molto lontano da quello del rivestimento esterno della Santa Casa di Loreto. L'architetto doveva conoscere gli edifici di Bramante dal momento che esiste un rimando alle sue opere nella particolare disposizione del portale della cappella, tagliato nel muro del coro attraverso una strombatura, così da offrire al visitatore una precisa e calcolata veduta dell'altare.



57. Napoli, San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo, iniziata nel 1515 circa

Baldassarre Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane

BALDASSARRE PERUZZI

Come Bramante e Raffaello, anche Baldassarre Peruzzi (1481-1536) iniziò la propria carriera come pittore. Serlio scrive che Peruzzi, disegnando in prospettiva colonne e altre membrature architettoniche, si appassionò a tal punto delle proporzioni degli ordini che alla fine "si accese talmente a quelle proporzioni e misure che all'Architettura al tutto si diede, nella quale andò tanto avanti che a niente altro fu secondo".¹ Il racconto del Serlio potrebbe anche essere un'invenzione, ma la stretta relazione tra architettura e rappresentazione prospettica cui fa riferimento è una delle caratteristiche fondamentali dell'arte di Peruzzi. La sua opera, come quella di Bramante, mostra abbastanza chiaramente l'inseparabile legame tra prospettiva e architettura che caratterizza la pratica architettonica del primo Cinquecento.

Intorno al 1505, quando Peruzzi giunse a Roma da Siena, probabilmente conosceva le idee di Francesco di Giorgio Martini.² Esiste un rimando all'opera di quest'ultimo nella predilezione di Peruzzi per il disegno in quanto mezzo di espressione artistica, nel suo interesse verso la teoria e nella versatilità dei suoi interessi. Oltre a disegni di edifici antichi e medievali i suoi schizzi riguardano fortificazioni, il sistema viario della Toscana, e progetti per scenografie teatrali.

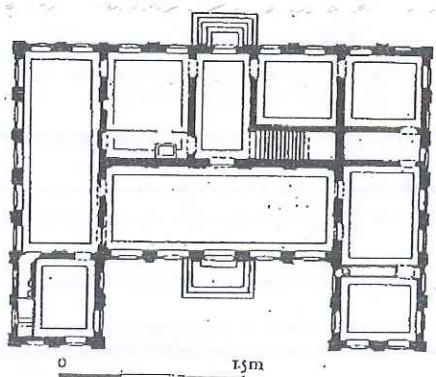
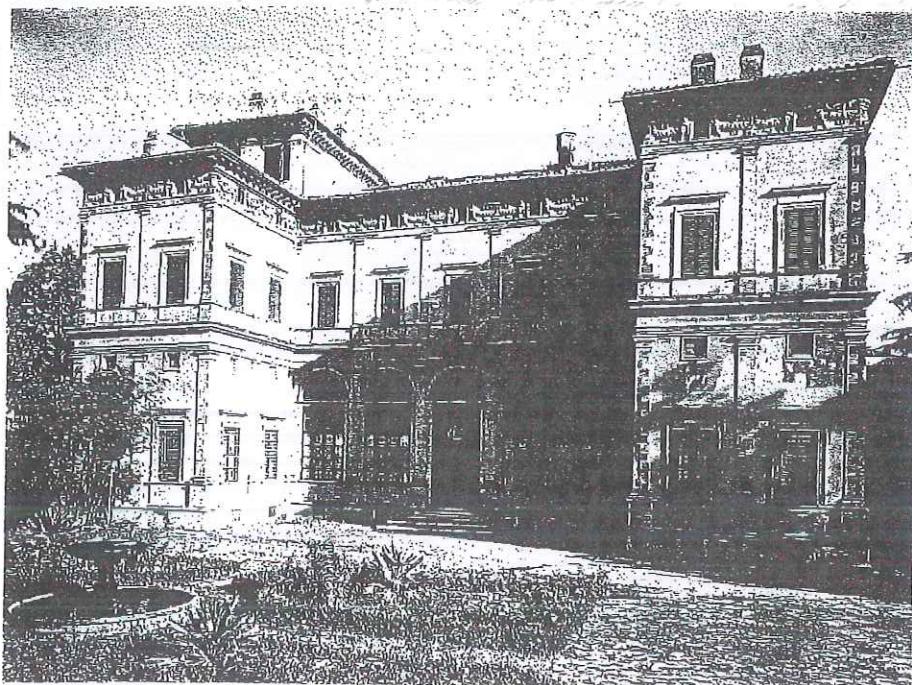
Il primo edificio costruito da Peruzzi a Roma è la villa che il suo concittadino senese Agostino Chigi fece realizzare tra il 1509 e il 1511. La villa si trova sulla Lungara, la riva del Tevere tra il Vaticano e Trastevere che era in costruzione in quegli anni. Oggi la Farnesina è insieme alle opere di Bramante l'edificio più importante della prima decade del secolo, ed è anche la prima villa suburbana del Cinquecento.³ È un'opera tipica di Peruzzi nel senso che non prosegue né inaugura una tradizione. Si distingue dalle ville del tardo Quattrocento – Poggio a Caiano, Poggio reale, il Belvedere di Innocenzo VIII – per il fatto che due lati dell'esterno si configurano come quelli di un palazzo su due piani. L'articolazione di queste 'facciate urbane' con paraste doriche e finestre allungate era una novità a Roma; la Cancelleria e gli edifici che ad essa facevano riferimento avevano ancora finestre ad arco al pianterreno e al piano principale. Una differenza evidente rispetto alla Cancelleria è l'assenza sia di paraste raggruppate secondo un certo ritmo sia di rivestimento marmoreo. Il fronte della Farnesina verso il giardino (fig. 58), una loggia di cinque campate contenuta ai lati da ali sporgenti, è uno dei primi esempi di pianta ad "U" che sopravvisse soprattutto in Francia come *cour d'honneur*. Il quarto fronte che si affaccia sul Tevere è simile agli altri lati 'urbani' della fabbrica tranne per la loggia al pianterreno.

Anche la pianta, così come le facciate, è asimmetrica (fig. 59). Metà del pianterreno è occupato dalle due logge che si incontrano ad angolo retto in modo da offrire vedute sul giardino e sul Tevere. Nelle logge si trovano i famosi affreschi di Raffaello e della sua bottega: nella loggia sul giardino le *Storie di Psiche* (fig. 61) e nella loggia verso il fiume la costellazione astrologica del committente e il *Trionfo di Galatea*.⁴ Diversamente da villa Madama, costruita dieci anni più tardi, in cui la decorazione a stucco gioca un ruolo importante, la Farnesina è quasi interamente dipinta, così come le Stanze vaticane di Raf-

faello, un'opera che appartiene praticamente allo stesso periodo. Insieme alle Stanze, gli affreschi della Farnesina costituiscono il più importante esempio di quella pittura architettonica prospettica che secondo l'Alberti sancisce la supremazia del pittore sull'architetto.⁵ Forse non è un caso che Peruzzi abbia eseguito personalmente la decorazione delle stanze di rappresentanza nell'appartamento del proprietario al piano nobile. Già il nome della stanza, sala delle Colonne, rivela come la pittura sia completamente dominata dall'elemento architettonico (fig. 60), anche se in realtà soggetto degli affreschi sono le divinità dell'Olimpo. La prospettiva illusionistica è calcolata per essere vista da un punto non distante dall'ingresso. Su entrambi i lati brevi si alternano massicci pilastri cui sono addossate delle paraste e spazi aperti con colonne libere, in modo da fornire al visitatore l'impressione di guardare – attraverso le colonne – da una balconata che domina il paesaggio romano. Non esiste alcuna zona basamentale, colonne e pilastri sembrano appoggiarsi direttamente sul pavimento così che lo spettatore vede soltanto membrature di sostegno e uno spazio aperto illusionistico. Non esiste un piedistallo continuo, come invece nelle Stanze di Raffaello. Nella Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, costruita per lo stesso committente poco dopo la Farnesina, Raffaello usa per le paraste delle simili basi basse. In entrambi i casi l'effetto è lo stesso: lo spettatore non guarda dentro o in alto verso l'edificio, come accadrebbe per un'immagine dipinta, ma si trova al centro della struttura di sostegno.

La sala delle Colonne occupa una singolare posizione di transizione nella storia della pittura prospettica. Come nella tradizione bramantesca qui esiste un punto di vista privilegiato, tuttavia Peruzzi supera Bramante, poiché la sua prospettiva non può essere colta interamente con un solo sguardo anche se esistono rapporti tra tutte le pareti della stanza. Se per un verso lo sfondamento illusionistico dello spazio reale può essere inteso come il contraltare secolare del coro di Santa Maria presso San Satiro, Peruzzi qui fa un passo oltre, rappresentando lo spazio aperto che sta oltre le pareti. Dal punto di vista stilistico le forme architettoniche dipinte aderiscono a quelle bramantesche; il disegno dell'ordine dorico segue le regole del Tempio e si può ipotizzare che esista una fonte bramantesca anche per i pilastri con paraste addossate.

Benché i dettagli della fabbrica dimostrino grande precisione ed eleganza, il vero fascino della Farnesina sta nella sua composizione d'insieme, mirabilmente controllata: la serena sequenza delle stanze, la scala comoda, le due logge aperte al pianterreno in cui la pittura sembra trascendere l'architettura, come nello spazio chiuso della sala delle Colonne. Sarebbe molto ingiusto considerare l'architettura della Farnesina come l'opera di un pittore o come un semplice supporto per gli affreschi. Nel Rinascimento non esistono altri edifici in grado di raggiungere una tale perfezione nell'unione di architettura e pittura, un ideale proprio dell'arte italiana dalla cappella degli Scrovegni di Giotto. Con tutta probabilità, anche Vasari intende riferirsi all'unità delle arti quando a proposito della Farnesina scrive che si tratta di un edificio "non murato ma veramente nato".^{5a} Questo ideale era con-



58. (a sinistra) Baldassarre Peruzzi: Roma, villa Farnesina, 1509-1511

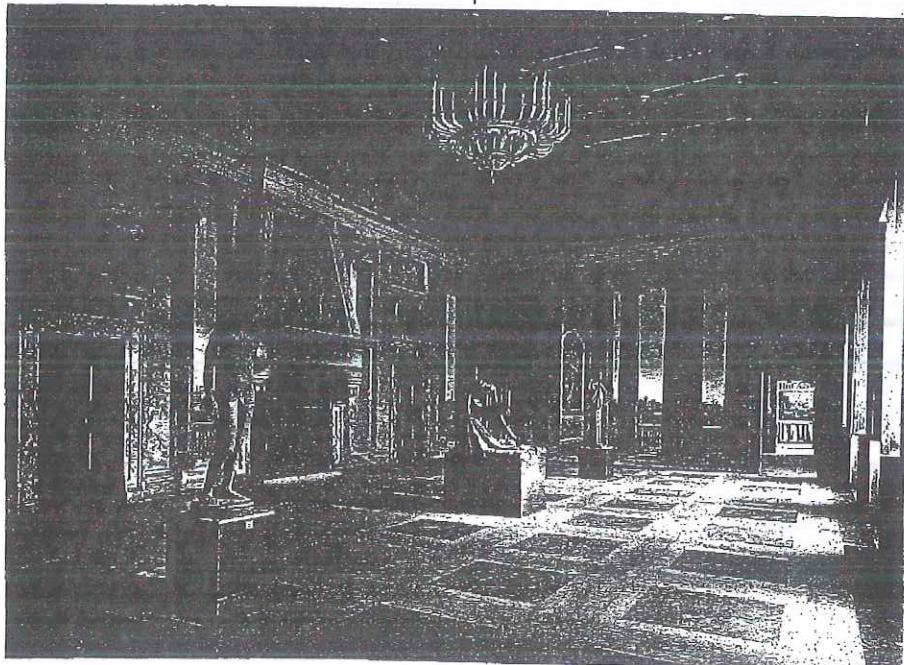
59. (in alto) Baldassarre Peruzzi: Roma, villa Farnesina, 1509-1511, pianta del piano terra

naturato alla Farnesina, un edificio relativamente piccolo, mentre nel progetto di San Pietro, di gran lunga più monumentale, lo stesso artista difficilmente riesce ad andare oltre alcune invenzioni in pianta.

La fama di Peruzzi come architetto è oscurata da quella di Bramante e Raffaello dal momento che il suo maggior impegno consistette in decorazioni effimere per scenografie teatrali o cortei trionfali. L'importanza del lavoro scenografico di Peruzzi per l'architettura del Cinquecento può difficilmente essere sovrastimata. Egli ebbe probabilmente una parte centrale in una delle imprese più famose di questo genere, il teatro ligneo nel

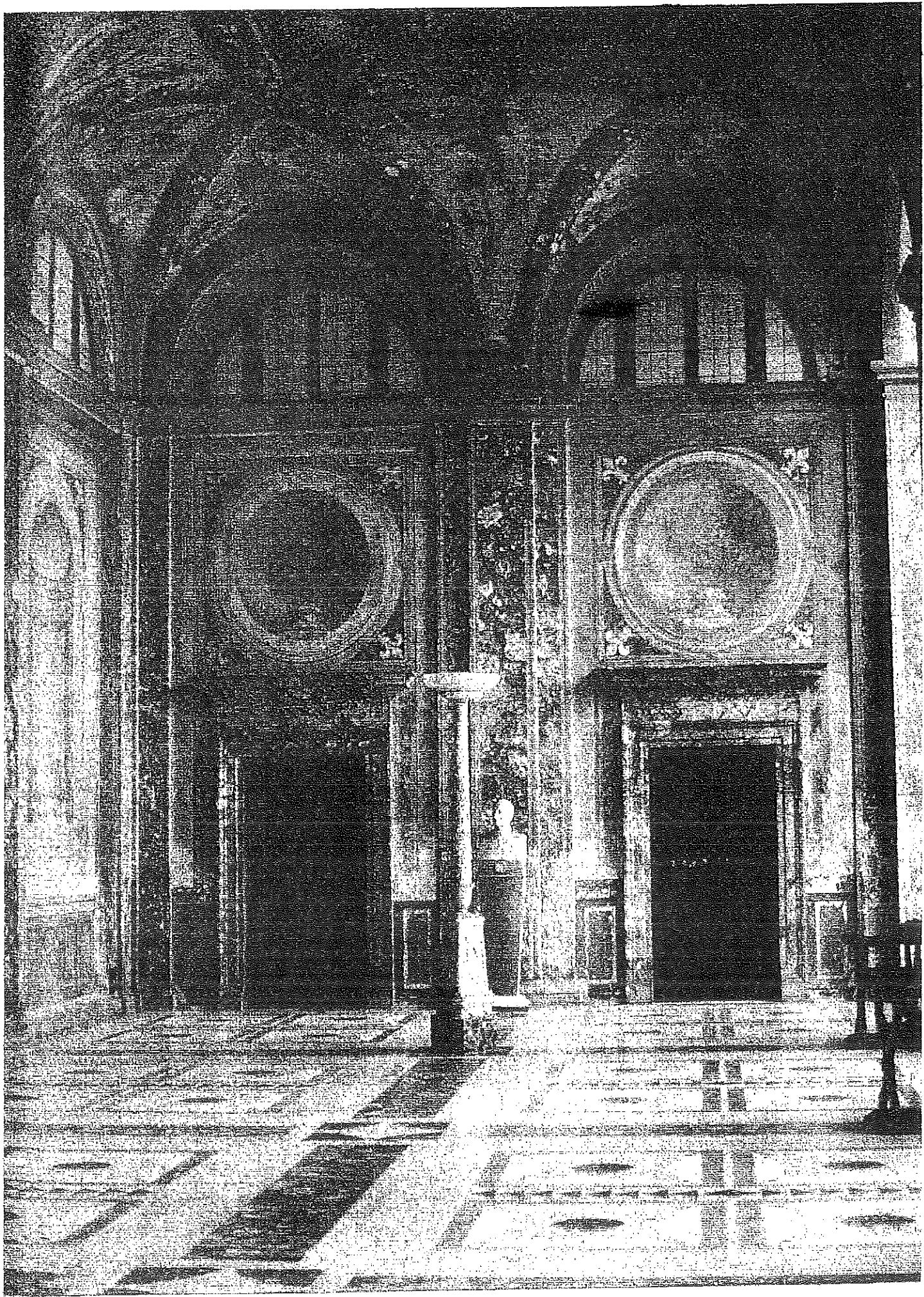
Campidoglio di Roma eretto da Leone X nel 1513 in occasione dell'ascrizione al patriziato romano dei suoi nipoti Giuliano e Lorenzo de' Medici.⁶

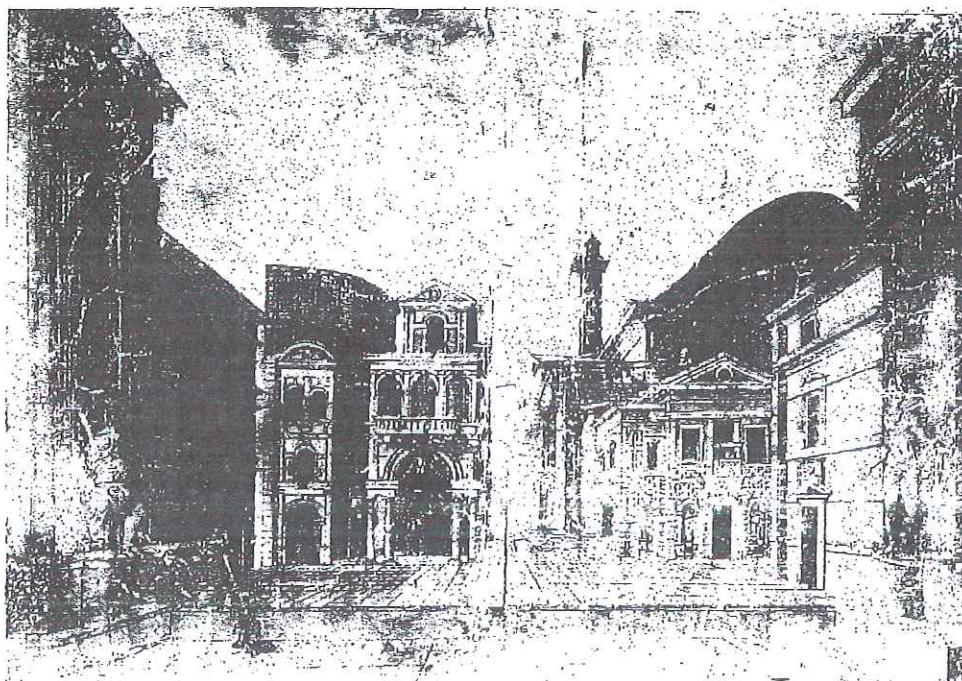
Questo teatro, di forma rettangolare, era coperto con un costoso velario sul quale era rappresentato il cielo; la facciata si configurava come un arco di trionfo romano con finte sculture dipinte monocromo. Dietro le gradonate del teatro, che potevano contenere circa mille persone, si alzavano delle pareti alte più di 15 metri sulle quali si trovavano grandi pitture tra paraste dorate; sopra le paraste era posto un fregio con foglie di vite, divinità marine e gli emblemi dei Medici. Il programma per



60. (a sinistra) Baldassarre Peruzzi: Roma, villa Farnesina, sala delle Colonne, 1512 circa

61. (a destra) Baldassarre Peruzzi: Roma, villa Farnesina, 1509-1511, loggia di Psiche, affreschi di Raffaello nella volta iniziati nel 1517-1518





62. Baldassarre Peruzzi: *Scena tragica*.
Stockholm, Nationalmuseum

l'occasione è caratteristico del clima del momento: il primo giorno fu celebrata una messa solenne su un grande altare collocato sulla scena; il secondo giorno, sempre sulla stessa scena, venne rappresentato il *Poenulus* di Plauto. «Ma quello che fece stupire ognuno fu la prospettiva o vero scena d'una commedia tanto bella che non è possibile immaginarsi di più; perciò che la varietà e bella maniera dei casamenti, le diverse logge, la bizzarria delle porte e finestre e l'altre cose che vi si videro d'architettura furono tanto bene intese e di così straordinaria invenzione che non si può dire la millesima parte».⁷ Non c'è dubbio che una scenografia del genere di quella descritta da Vasari servì da sfondo anche per la messa solenne.

Si sono conservati pochi disegni di Peruzzi per questo genere di scenografie (fig. 62); essi mostrano una piazza allungata sulla quale si affaccia un intero repertorio di edifici antichi e moderni: logge, obelischi, templi o anfiteatri. Questo repertorio rimase caratteristico della scenografia teatrale fino al Settecento e fu usato anche da Poussin nelle sue narrazioni mitologiche. Il trattato di Serlio sull'architettura contiene delle precise istruzioni per le scenografie di questo tipo: edifici «regii et signorili»⁸ sono ritenuti uno sfondo adatto per la *scena tragica*, edifici «comuni» per la *scena comica*. La parte frontale della scena con i gradini doveva essere costruita in legno, in rilievo; il vero scenario consiste in due teli: uno per gli edifici le cui facciate si trovano disposte sui lati e un altro per il prospetto centrale. È chiaro da questo particolare che gli attori recitavano di fronte alla scenografia e che non c'erano ali.⁹

Quando Antonio da Sangallo il Giovane diventò primo architetto della Fabbrica di San Pietro nel 1520, dopo la morte di Raffaello, Peruzzi assunse l'incarico di *coadiutore* che era stato di Sangallo fino a quel momento. Egli deve aver giocato un ruolo importante nella discussione sul proseguimento dei lavori. Molti disegni dalla cronologia controversa gettano luce sulle sue idee e suggerimenti. L'edificio in sé avanzò molto lentamente in questo periodo. Né Sangallo né Peruzzi possedevano

come Bramante una genialità in grado di ispirare gli altri; essi non riuscirono a sviluppare una pianta definitiva tra le molte e spesso divergenti soluzioni elaborate, né seppero convincere il papa che un tale progetto era realizzabile. Sicuramente, a questo punto del progetto, il procedere indeciso tra tutte le soluzioni possibili deve essere stato uno stimolo molto positivo soprattutto per Peruzzi. Molti dei suoi progetti sembrano trascurare completamente i limiti imposti dalla situazione. Essi nascono da una precisa concezione dell'architettura come scienza, in cui «esperimenti» di ricerca sono sviluppati a partire da circostanze particolari, come in un'aula universitaria. Si spiega così l'esistenza apparentemente contraddittoria della composizione puramente centrale che ci è stata tramandata da Serlio, accanto al disegno Uffizi 14 A, con le sue tre alternative per le navate laterali e cinque varianti per le cappelle laterali (fig. 26).

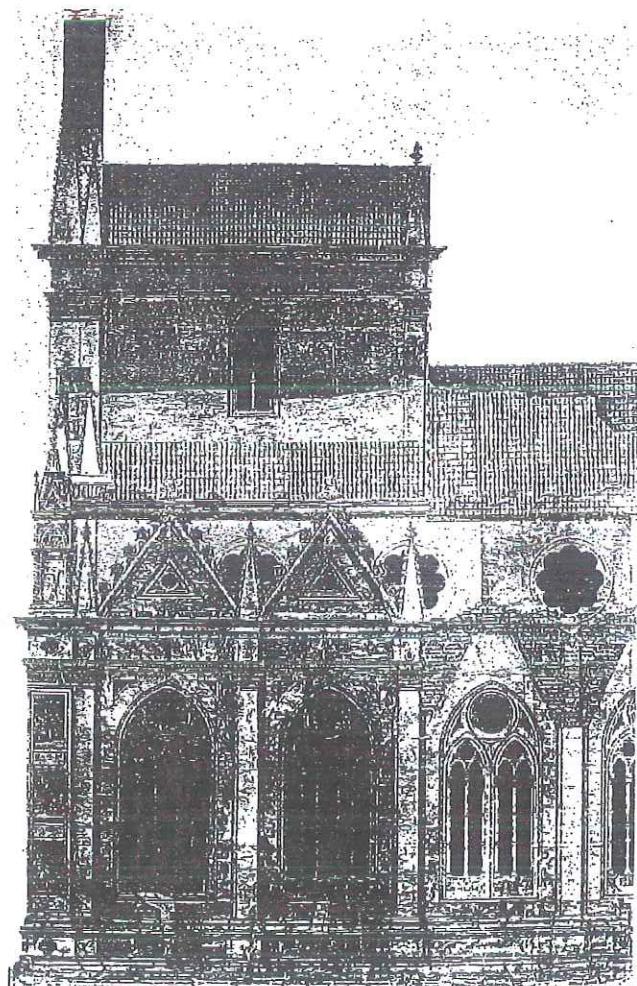
La stessa inclinazione verso la ricerca «pura» compare anche nel curioso interesse di Peruzzi per il disegno architettonico, e soprattutto grazie alla sua opera, durante gli anni della sua attività alla Fabbraia di San Pietro si sviluppò il procedimento di rappresentazione del disegno architettonico moderno. Il foglio Uffizi 2 A (fig. 25) contiene la sezione prospettica di un progetto che combacia sostanzialmente con la pianta riprodotta dal Serlio; il disegno combina sullo stesso foglio pianta e alzato, ed è giustamente famoso. La perizia della composizione rende un disegno di questo tipo, al di là del suo scopo principale, un'opera d'arte *sui generis*, in cui il disegnatore è impegnato ugualmente dai problemi del disegno architettonico che dall'effettiva costruzione dell'edificio. Inoltre, il foglio mostra in maniera molto vivida come l'interesse di Peruzzi sia concentrato soprattutto sull'interno dell'edificio: anche là dove avrebbe potuto disegnare l'esterno – per esempio l'abside del transetto – egli preferisce la pianta del deambulatorio, cioè una forma dell'interno. L'interesse di Peruzzi per l'immagine spaziale implica un allontanamento dalla concezione monumentale dell'edificio centrale bramantesco: l'unità organica di interno ed esterno, la

visibilità completa dell'opera che è caratteristica più distintiva anche del Tempietto di Bramante (al di là di tutti i suoi calcoli prospettici) sono ora pensieri del passato. Non è certo un caso che praticamente tutti i disegni per San Pietro degli anni venti e trenta del secolo riguardino la pianta e le vedute interne.

Dopo il Sacco di Roma Peruzzi tornò a Siena, sua città natale. In verità egli fu riconfermato nel suo incarico di *coadjutore* anche nel 1530, ma ritornò a Roma stabilmente solo nel 1535, un anno prima di morire.⁹ Sembra dunque che egli non abbia influito molto sulla successiva vicenda di San Pietro. A Siena, dove ricoprì l'importante incarico di architetto della Repubblica, si occupò principalmente di fortificazioni, incluse le postazioni fortificate vicino a Porta Laterina e Porta San Viene. Contemporaneamente costruì palazzo Pollini e villa Belcaro, ora molto modificati.

Peruzzi sapeva scoprire nuove soluzioni per problemi insoliti. Questa abilità gli consentì di soddisfare le richieste delle autorità preposte alla fabbrica di San Petronio a Bologna e di presentare insieme a un progetto in forme tardo gotiche e tralobi *flamboyant* (fig. 63) un progetto in forme classiche.¹⁰ Ancora lo stesso talento gli fornì l'idea di proporre una chiesa a impianto ellittico per il sito irregolare (ad angolo acuto) dell'ospedale ro-

63. Baldassarre Peruzzi: progetto per San Petronio, Bologna, 1522. Bologna, Museo di San Petronio

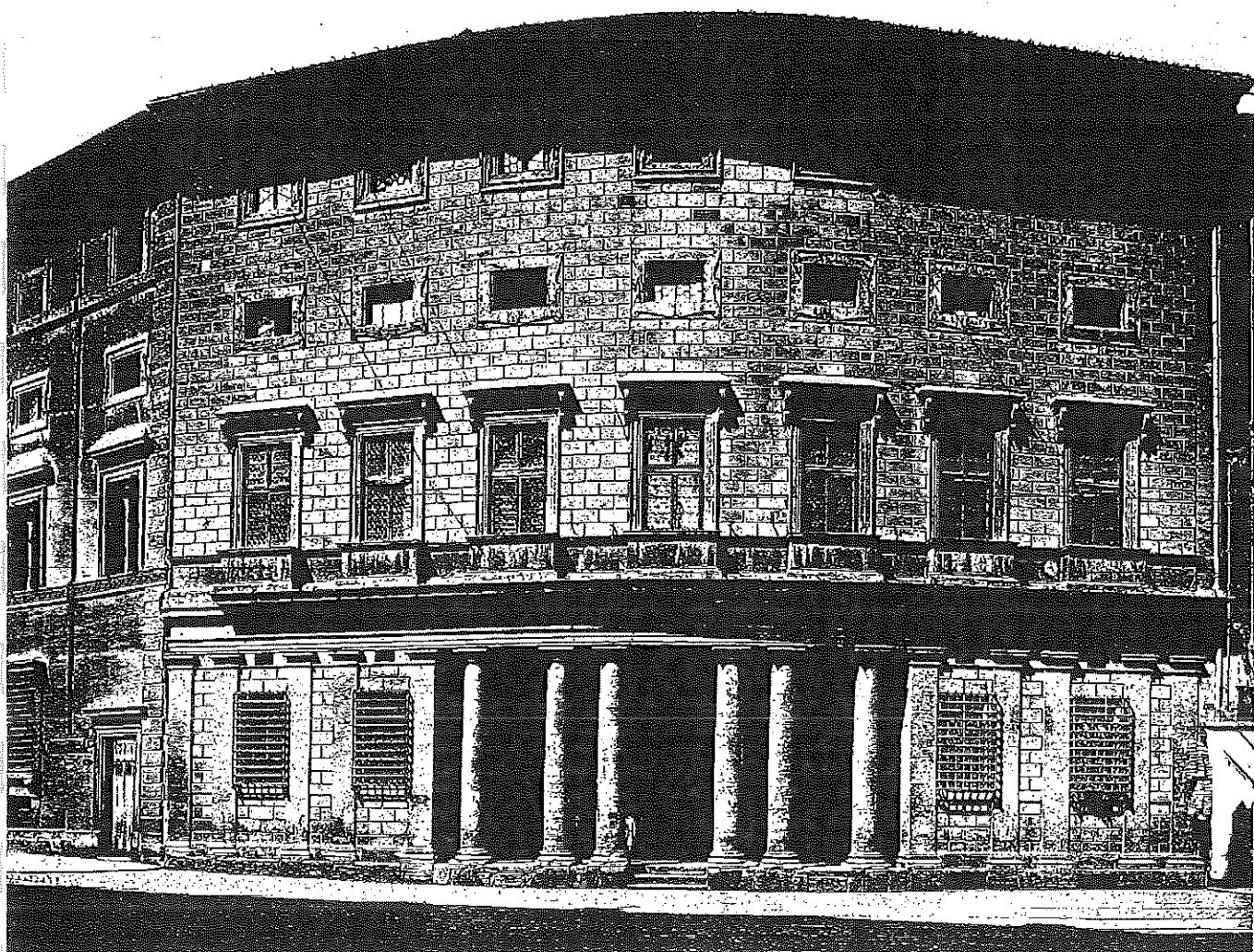


mano di San Giacomo degli Incorabili,¹¹ un'eresia agli occhi di quei teorici del Cinquecento che, in quanto discepoli dell'Alberti, ammettevano come forme ideali solo il cerchio e i poligoni regolari. Questa predilezione di Peruzzi per problemi difficili o eccentrici si manifesta nei progetti per il restauro della grande cupola della cattedrale di Siena sui suoi sei pilastri e della chiesa gotica di San Domenico a Siena. Chiamare questi progetti delle utopie sarebbe ingiusto; essi mostrano un interesse per un metodo progettuale che si è reso indipendente sia dalle teorie letterarie di Leon Battista Alberti che dalle regole meticolose del trattato di Vitruvio.

L'ultima opera di Baldassarre Peruzzi, palazzo Massimo alle Colonne (fig. 64), fu iniziata nel 1532 sul luogo di un palazzo che apparteneva alla stessa famiglia e che era stato danneggiato durante il Sacco di Roma.¹² Un primo progetto di Peruzzi, che si trova agli Uffizi, mostra la disposizione delle strade circostanti prima delle modifiche ottocentesche. L'edificio si trovava lungo la via Papale che, larga circa 4 metri e mezzo, era la strada percorsa dalle processioni papali; una strada della stessa larghezza conduceva alla facciata. Il vecchio palazzo possedeva "una loggia davanti alla sala maggiore", quindi l'idea di realizzare una loggia al pianterreno del nuovo edificio può essere stata una richiesta del committente che voleva rinnovare ma mantenere le componenti caratteristiche del palazzo di famiglia. Secondo il progetto di Peruzzi il centro della loggia doveva essere allineato con l'asse centrale della strada che conduceva alla facciata e non con il centro della facciata stessa. Per l'architetto il ruolo della facciata nel contesto delle vie cittadine era quindi più importante della simmetria della composizione.

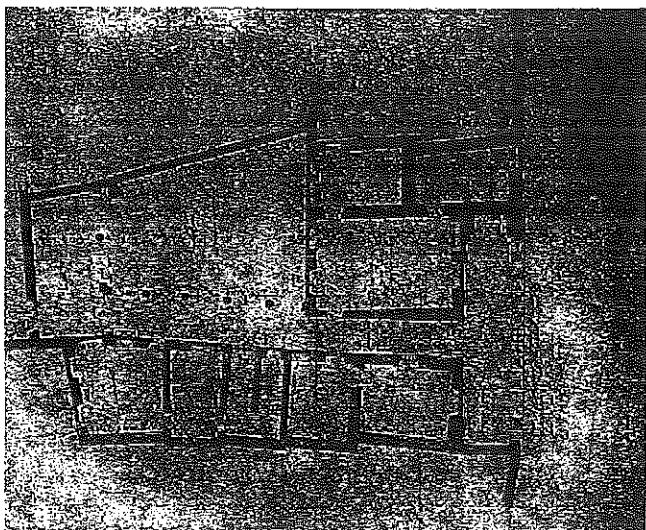
Mentre il progetto preliminare conserva il più possibile le linee delle murature precedenti e non altera il vecchio cortile (fig. 65 A), la fabbrica realizzata mostra meno considerazione per le preesistenze, modificando anche il cortile. I cambiamenti in pianta seguirono la regolarizzazione e un modesto ampliamento del sito. In questo modo fu possibile trovare una migliore sistemazione per la scala e la facciata fu allargata su entrambi i lati. È piuttosto strano il fatto che il sito sia stato allargato verso il lotto adiacente a sinistra così che fu necessario aprire una porta nel muro preesistente, muro che invece compare inalterato nel progetto preliminare. Sui lati brevi della loggia vennero aggiunte due absidi, il che forse si può interpretare come un tentativo di ricostruire il *vestibulum* descritto dagli scrittori antichi secondo lo schema del nartece paleocristiano. Ma soprattutto la facciata divenne curva, caratteristica che rese famoso il palazzo (fig. 64).

Questi cambiamenti non produssero un aumento considerevole di spazio ma migliorarono notevolmente la chiarezza della composizione e l'unità artistica dell'opera. Nonostante la facciata con la sua loggia e il cortile non siano allineati, ciascuno costituisce un'unità in sé simmetrica. Lo sconfinamento della facciata sul lotto adiacente rende il palazzo più imponente di quanto non sia in realtà, e la loggia convessa che sporge oltre la linea delle case vicine permette al palazzo di dominare la vista della strada in entrambe le direzioni; anche la sua posizione centrale rispetto alla strada che si apre di fronte è sottolineata. Un confronto tra il progetto e l'edificio realizzato sembra suggerire che i cambiamenti siano stati dettati da considerazioni di ordine artistico e non pratico. Il prospetto presenta un contrasto sorprendente tra le colonne libere della loggia al pianterreno e il muro piatto dei tre piani superiori, e la suddivisione interna in tre livelli è resa evidente. Fin dall'Albertiano palazzo Rucellai,

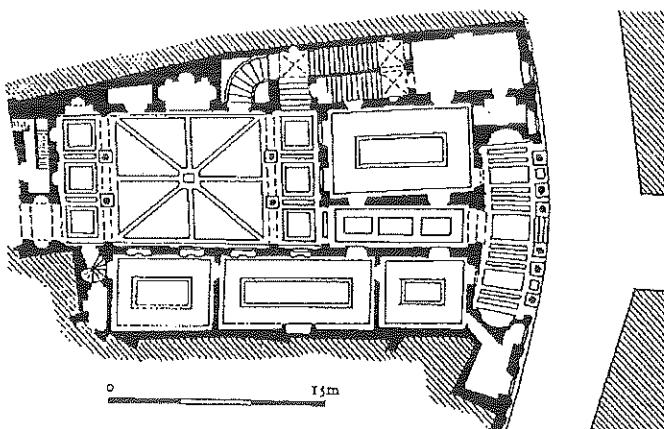


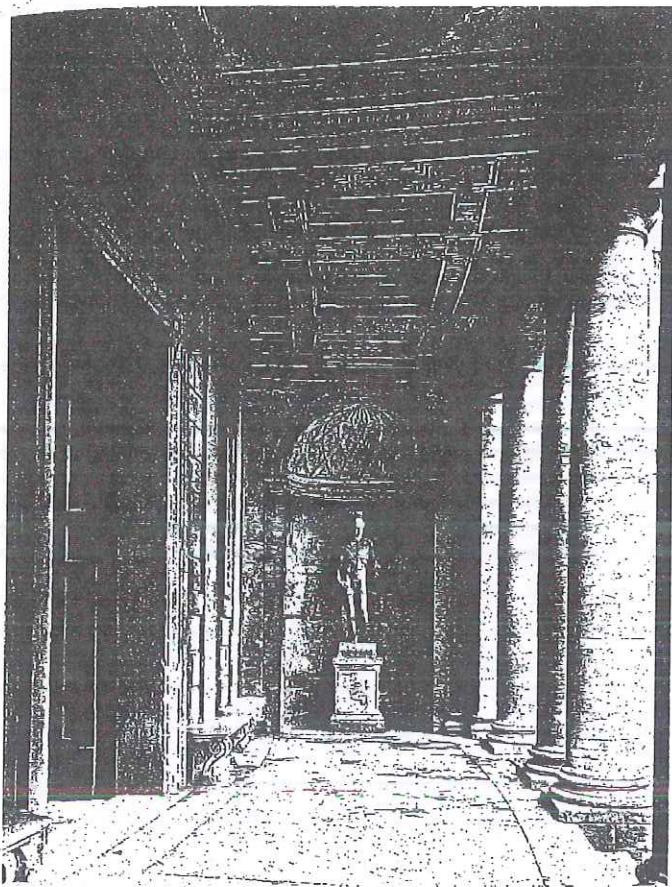
64. Baldassarre Peruzzi: Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, iniziato nel 1532, facciata

65 A. Baldassarre Peruzzi: Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, progetto. Firenze, Uffizi 368 A



65 B. Baldassarre Peruzzi: Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, iniziato nel 1532, pianta del piano terra dell'edificio eseguito



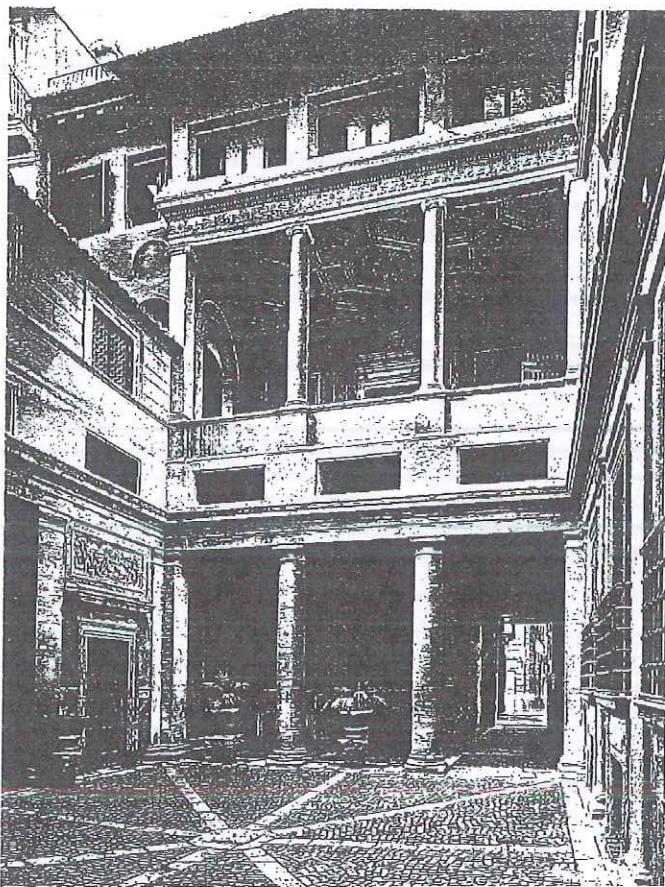


66. Baldassarre Peruzzi: Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, iniziato nel 1532, loggia della facciata

uno dei quattro piani dell'edificio era stato trattato come parte subordinata a uno dei tre ordini: Peruzzi invece sembra aver sentito quanto fosse illogico trasferire il sistema degli ordini romani alla facciata di un palazzo. Egli naturalmente usa le colonne al pianterreno, dove sostengono un vero architrave, ma ai piani superiori abbandona le edicole impiegate da Bramante e Raffaello per incorniciare le finestre ritornando a forme più semplici, quattrocentesche. Fino a che punto egli avesse concepito la facciata come superficie si può vedere non solo nello scarso spessore dei giunti delle bugne, quasi un'incisione, ma soprattutto nelle finestre del terzo piano, la cui incorniciatura sembra di cuoio, disegnata, ritagliata e applicata come un nastro.

In questo palazzo l'ideale di rinascita dell'antico è stato sostituito da una diversa concezione della bellezza dell'architettura. La facciata colpisce non per l'equilibrio armonioso ma per la ricchezza di contrasti. L'architrave del pianterreno si appoggia su colonne al centro e su paraste ai lati; la loggia, spaziosa, è fiancheggiata da muri pieni; i pesanti balconi delle finestre del piano nobile pesano sugli spazi vuoti tra le colonne; sopra la profonda ombra dell'architrave dorico si innalza la parete senza ombre dei piani superiori, la cui piatta superficie rustica contrasta con l'abbondante decorazione all'interno della loggia (fig. 66).

La relazione tra facciata e cortile va studiata con le stesse modalità. L'ingresso al palazzo avviene attraverso un corridoio che corre dal *centro* della facciata al *lato* della corte (fig. 67).



67. Baldassarre Peruzzi: Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, iniziato nel 1532, cortile

La facciata ha quattro livelli, il cortile solo tre. L'ordine dorico compare in colonne libere nel cortile e in colonne binate sulla facciata. Nel primo caso sostiene una volta a botte, nel secondo un soffitto piano.

Abbiamo già notato che palazzo Branconio dell'Aquila segna una rottura con i canoni delle forme classiche, ma mentre Raffaello interpreta questo vocabolario in modo nuovo e antidogmatico, Peruzzi in palazzo Massimo combina la decorazione altamente classica della loggia con le finestre completamente non classiche dei livelli superiori. L'eliminazione del canone classico in palazzo Massimo lascia spazio a motivi arcaici quali l'incorniciatura delle finestre del piano nobile e la semplice cornice di coronamento. Sembra dunque possibile tracciare una vera e propria linea di sviluppo che unisce la prima facciata di Peruzzi della Farnesina al tardo palazzo Massimo, mentre lo stile classico, che compare in certi dettagli del lavoro di Peruzzi e specialmente nei suoi progetti per feste, non è che un intermezzo.

Lo scarso interesse di Peruzzi per la riscoperta dei canoni vitruviani sugli ordini emerge dalle parole che, secondo quanto ci riferisce Cellini, egli usò a proposito di Vitruvio che "non era né pittore, né scultore, la qual cosa lo faceva incognito del più bello di questa mirabile arte".¹³ L'architettura di Peruzzi non ha gettato le basi per regole o tipi: il suo fascino risiede nella capacità di trovare soluzioni brillanti per singoli problemi architettonici, mentre i disegni sono notevoli per la fantasia piena di vivacità.

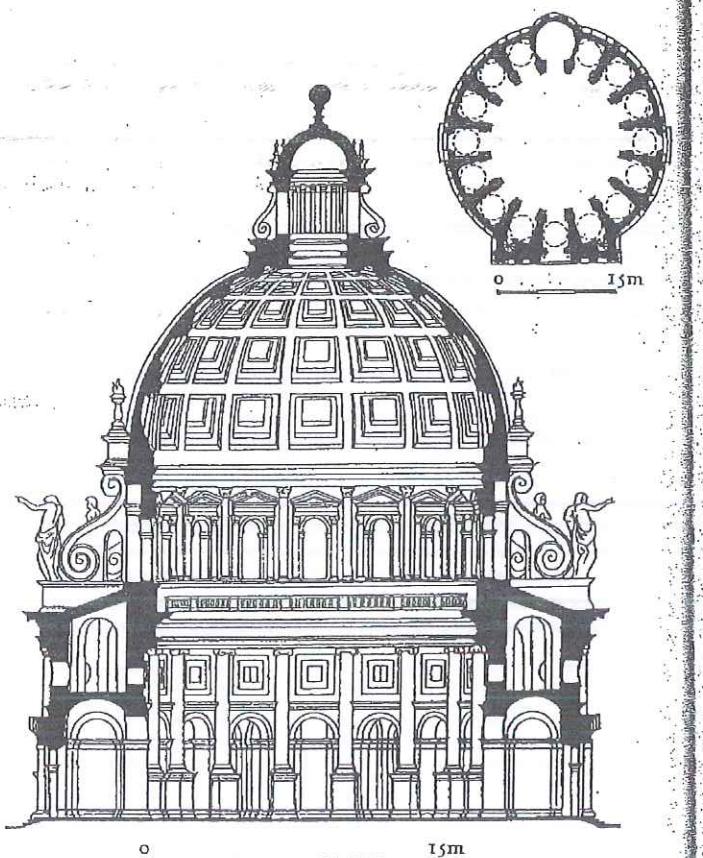
ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE

Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546) per origine e personalità artistica fu completamente diverso dal suo quasi coetaneo Peruzzi, suo collega a San Pietro.¹⁴ Antonio era fiorentino, Baldassarre senese; Sangallo doveva avere familiarità con le tecniche costruttive fin dall'infanzia grazie agli zii materni, Antonio il Vecchio e Giuliano, quindi giunse all'architettura dalla pratica del costruire e non, come Peruzzi, dalla pittura. Nei libri di spese di San Pietro Sangallo compare inizialmente come il carpentiere che innalzò le centine per gli archi della grande cupola di Bramante. A causa della loro inconsueta altezza e per la loro nuova funzione - erano la forma in negativo per l'opera cementizia - le centine richiedevano un'alta perizia tecnica. Su quest'opera Sangallo fondò la propria reputazione e probabilmente la sua considerevole fortuna. Nel 1512 il *carpentario*, che allora aveva circa trent'anni, acquistò una casa a Roma mentre gli amici di Peruzzi, non più tardi del 1527, dovettero rivolgere una supplica alla municipalità di Siena per ottenere una pensione per il famoso ma povero maestro. Nel 1516 Sangallo fu nominato assistente di Raffaello a San Pietro.¹⁵ Raffaello, che deve aver molto apprezzato il buon senso pratico del suo assistente fiorentino, probabilmente lo introdusse ai problemi della progettazione e del disegno. Così il *carpentario* divenne architetto e iniziò ad interessarsi di teoria dell'architettura. La sua nota di possesso dell'edizione di Vitruvio di Fra Giacomo del 1513 è datata 1520.¹⁶

Sangallo, a quel tempo l'esperto di costruzioni più noto, e compatriota del pontefice, ricevette l'eredità di Raffaello a San Pietro nel 1520, fu primo architetto della Fabbrica fino alla morte, nel 1546. Egli continuò anche villa Madama di Raffaello, che era stata iniziata sotto il cardinale Giulio de' Medici.

Non fu facile per Sangallo affermarsi al di fuori della Fabbrica di San Pietro. Nel concorso per San Giovanni dei Fiorentini a Roma, promosso da Leone X nel 1518, fu battuto dal suo compatriota Sansovino. Di nuovo nel 1527 fu sconfitto dal Sanmicheli nel concorso per l'altar maggiore della cattedrale di Orvieto. Dopo il Sacco di Roma, quando molti tra i suoi contemporanei lasciarono la città, Sangallo restò. Nell'ultimo periodo del pontificato di Clemente VII e soprattutto sotto Paolo III gli vennero affidati tutti i più importanti progetti edili della Curia.

Mentre il progetto di Raffaello per il concorso di San Giovanni dei Fiorentini è andato perduto, si sono conservati i disegni di quelli di Sansovino, Sangallo e Peruzzi.¹⁷ Sembra che tutti i concorrenti abbiano pensato per prima cosa a un edificio a pianta centrale, un monumento che avrebbe dominato la riva del Tevere, essendo visibile da ogni lato, posto com'era di fronte al Borgo e a Castel Sant'Angelo, e che, come chiesa della nazione fiorentina, avrebbe proclamato la gloria del papa Medici. In quel momento, nel 1520 circa, una chiesa a pianta centrale doveva sembrare una soluzione scontata. La pianta di uno dei progetti di Sangallo, conservata nel disegno Uffizi 199 A, fu pubblicata con il corrispondente alzato in una incisione eseguita da un suo allievo Antonio Labacco (fig. 68). Si trattava di uno spazio circolare cupolato, circondato da sedici cappelle rotonde e da un muro perimetrale pure circolare. Questa rotonda, come mostra l'alzato del Labacco, doveva avere una facciata con timpano sostenuto da quattro coppie di colonne. Si è visto che durante la prosecuzione dei lavori a San Pietro, dopo la morte di Bramante, Raffaello aveva abbandonato l'idea di un



68. Antonio da Sangallo il Giovane: progetto per San Giovanni dei Fiorentini, Roma, 1520 circa, sezione e pianta (dall'incisione di Antonio Labacco)

edificio centrale sul tipo di Todi e Montepulciano. Nel suo progetto per San Giovanni dei Fiorentini Sangallo, come suo zio, rimane fedele alla pianta centrale ma l'accento sulla facciata basta da solo a testimoniare l'influsso del progetto di Raffaello per San Pietro, che Sangallo seguì molto da vicino nei dettagli (figg. 27-30). La forma della cupola e della lanterna ripete il progetto di Raffaello quasi alla lettera nonostante manchino gli anelli a gradoni all'imposta della cupola. La differenza non riguarda una semplice questione di forma: i gradoni di Bramante avevano il compito di diminuire lateralmente lo spessore della cupola e, come nel Pantheon, di concentrare il suo peso sull'anello di base; Sangallo risolse il problema del sostegno della spinta della cupola attraverso smisurate volute in corrispondenza dei muri divisorii delle cappelle. Era dunque logico collocare delle statue su queste volute come sui contrafforti delle cattedrali gotiche.

A questo punto emerge un curioso paradosso. L'ingegnere che aveva costruito dieci anni prima le centine del San Pietro di Bramante, abbandona il modo di costruire di Bramante nel proprio progetto per una cupola, anche se nei dettagli segue le forme di Bramante e Raffaello quasi pedissequamente. Questo progetto di Sangallo è forse il risultato delle esperienze fatte durante il lavoro di rinforzo dei piloni bramanteschi? Oppure la corona di basse cappelle è un ricordo di Santa Maria degli Angeli di Brunelleschi? C'è una terza spiegazione che sembra più plausibile: che Sangallo abbia cercato di trasferire il più fedelmente possibile in un edificio centrale lo schema dei deambulatori di San Pietro, cioè un sistema legato all'impianto basilicale. Egli copiò la facciata e l'esterno, così come il profilo della

cupola, quasi letteralmente dal progetto di San Pietro al quale riconosceva la più alta autorità; nello stesso tempo cercò di migliorare la costruzione di Bramante rinnovando la tecnica medievale che per sostenere il peso della cupola utilizzava contrafforti sui muri esterni invece di pilastri liberi.

Sangallo non solo preparò un modello ligneo del progetto di Sansovino che aveva vinto la competizione, ma diresse anche i lavori di fondazione per il San Giovanni. Questi si trascinarono a lungo a causa del terreno sabbioso, al punto che non erano ancora stati completati alla morte di Leone X nel 1523. Le stesse fondazioni furono riutilizzate molti anni più tardi per la costruzione ben poco interessante della navata della chiesa attuale.

Durante il pontificato di Clemente VII Sangallo fu impegnato soprattutto nelle fortificazioni dello Stato Pontificio, che per il pontefice rappresentavano una necessità primaria dopo la catastrofe del Sacco di Roma. Quando nel 1534 il papa nominò suo cugino Alessandro primo duca di Firenze, Sangallo fu incaricato di progettare la Fortezza da Basso, una grande costruzione pentagonale collegata alle mura urbane medievali e munita sia verso la campagna che verso la città, pensata per alloggiare una guarnigione in grado di difendere la supremazia dei Medici.¹⁸

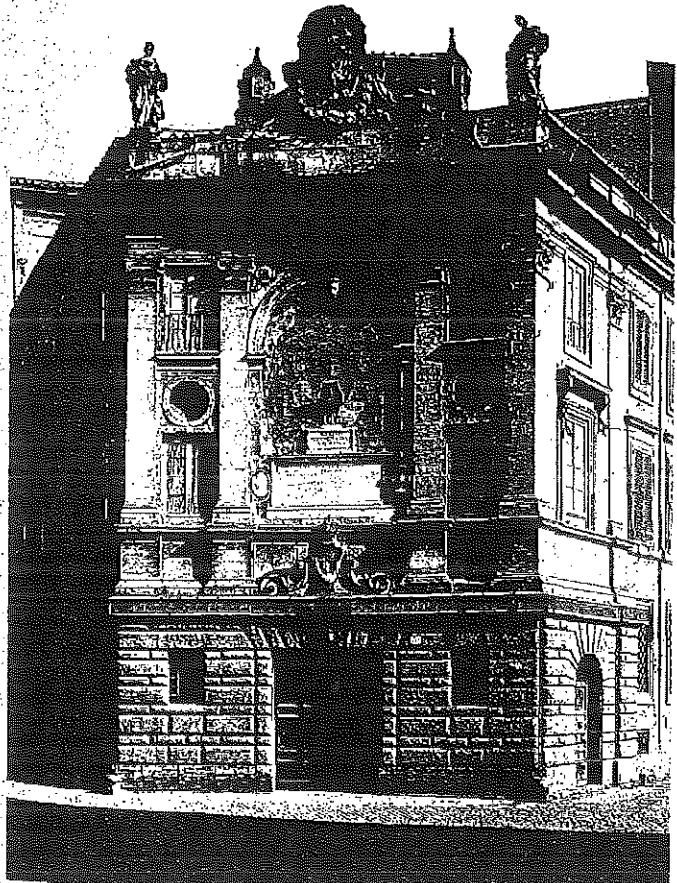
Antonio era già stato al servizio del pontefice nel 1508 come assistente di Bramante nella costruzione della fortezza marittima di Civitavecchia. Questa rocca possiede ancora un impianto rettangolare con torri circolari agli angoli tipico del tardo Quat-

trocento. Negli anni venti e trenta del Cinquecento le torri circolari vennero sostituite da bastioni poligonali che, meglio dei massicci muri circolari del vecchio sistema, potevano resistere ai colpi molto più potenti delle nuove artiglierie. La Fortezza da Basso mostra il nuovo tipo completamente sviluppato alla cui struttura Antonio contribuì con idee essenziali. Le coperture dei bastioni furono progettate fin dall'inizio per il posizionamento della nuova artiglieria pesante, che veniva ora collocata sopra e non all'interno delle torri. Questa novità compare già nella fortezza di Civitavecchia di Bramante.

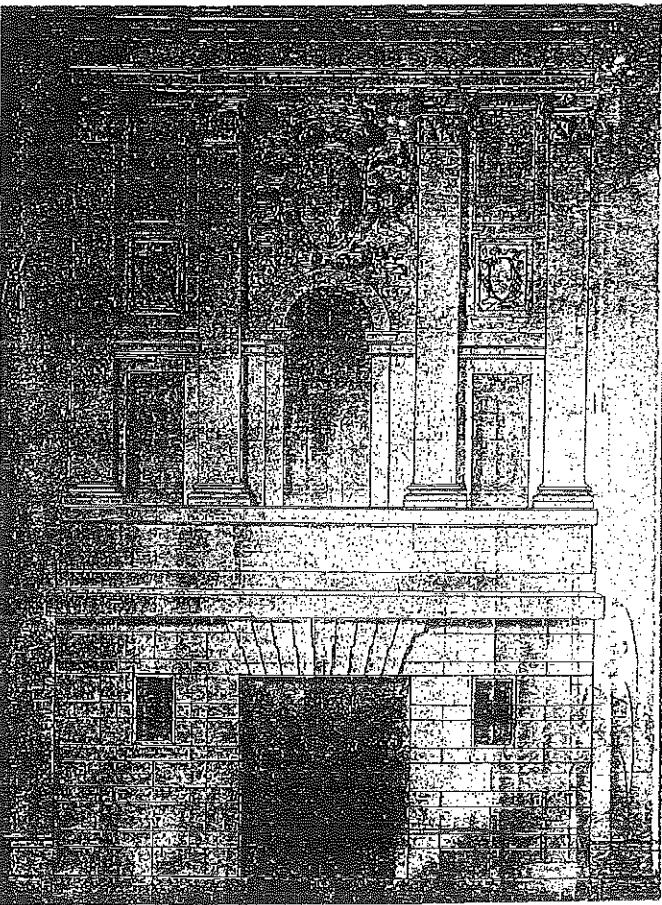
A Firenze, e più tardi a Perugia, Sangallo ricevette l'incarico di costruire fortezze isolate a difesa del controllo dell'autorità sulle città. Anche le porte urbane medievali e le torri di Roma, Ancona e Loreto furono modificate per adeguarsi al nuovo sviluppo dell'artiglieria e anche qui Antonio usò sempre bastioni poligonali mentre Peruzzi nelle fortificazioni di Siena, costruite con lo stesso scopo, sperimentò una complessa e nuova combinazione di mura curve e ad angolo.

Nei suoi primi palazzi Antonio impiegò un vocabolario formale derivato da Bramante e Raffaello, come nel progetto per la Zecca pontificia a Roma, con il piano nobile articolato secondo lo schema dell'arco trionfale, fu costruita probabilmente nel 1530 circa (fig. 69), e, se si trascurano le alterazioni dell'epoca barocca, la facciata è articolata sul modello della corte superio-

69. Antonio da Sangallo il Giovane: Roma, Zecca pontificia, facciata, 1530 circa



70. Antonio da Sangallo il Giovane: progetto per la Zecca del duca di Castro. Firenze, Uffizi 297 A



re del Cortile del Belvedere di Bramante (di cui è una copia fedele tranne che per i tondi incorniciati tra le coppie di paraste). Tuttavia il basamento rustico sopra il quale si innalza il piano nobile, nonostante le finestre allungate, sembra troppo basso per essere un pianterreno e troppo alto per essere solo un plinto. Neppure l'idea di collegare tra loro, con una cornice, gli alti piedistalli delle paraste del piano nobile sembra particolarmente ben riuscita.

Più tardi, nel progetto per la Zecca del ducato di Castro dei Farnese, Antonio modificò questo motivo (fig. 70): il grande arco cieco del piano nobile viene ridotto a un'apertura bassa, sempre a tutto sesto, collegata alle finestre rettangolari tra le paraste binate; mentre le quattro paraste sono appoggiate su una fascia continua. Il modellato delle murature è molto piatto e le forme meno elaborate. Questo progetto può essere preso ad esempio della dignità in qualche modo banale che caratterizza le opere tarde del Sangallo. Quanto più lo stile si allontana dai propri modelli tanto meno manifesta freschezza e potenza e compare più apertamente un'inclinazione fondamentalmente normativa.

*

L'elezione di Paolo III nel 1534 diede nuovo impulso all'attività edilizia della Curia. Ancora una volta il pontefice si impegnò soprattutto nell'opera di fortificazione dello Stato Pontificio: vennero rafforzate le fortezze di Ancona e Loreto, una nuova fortezza venne costruita a Perugia e vennero aggiornate le difese di Piacenza, la capitale del nuovo ducato dei Farnese. Inoltre durante il pontificato di Paolo III furono costruite la Salla Regia e la cappella Paolina nel palazzo Vaticano, e vennero ripresi con rinnovato vigore i lavori al Cortile del Belvedere, dopo che un crollo nell'ala est di Bramante era quasi costato la vita al papa. I pilastri del pianterreno vennero rinforzati e si introdussero cambiamenti nei piani superiori.

Antonio da Sangallo fu il responsabile di tutti questi lavori. Una lettera di Paolo III del 1536 contiene un elenco dei suoi incarichi.¹⁹ Così come era consuetudine in passato con i pontefici precedenti, Sangallo fu nominato soprintendente a vita della Fabbrica di San Pietro e di tutte le altre imprese edilizie in progetto o in fase di realizzazione nello Stato Pontificio. Il suo salario annuale era di 720 ducati di cui 300 solo per l'incarico a San Pietro. Due anni prima il papa aveva aumentato il salario di Peruzzi a San Pietro a 300 ducati l'anno, così i due architetti ricevevano lo stesso compenso. Peruzzi tornò a Roma da Siena nel 1535 ma morì il gennaio seguente. Dopo la sua morte Sangallo ebbe autorità indiscussa; era il solo ormai a poter dire di aver lavorato a San Pietro con Bramante e Raffaello.

SAN PIETRO

Dopo il sacco di Roma, il lavoro a San Pietro praticamente si era fermato. Nel primo anno del pontificato di Paolo III, oltre ai necessari lavori di manutenzione, non si costruì nulla salvo un muro tra la zona della nuova cupola e la parte della navata costantiniana ancora sopravvissuta. Dal 1529 al 1540 la spesa per la costruzione ammontò a 17.620 ducati²⁰, di cui 7000 per i salari dei due architetti. Non più tardi del 1536 Sangallo si lamentava con il pontefice per i ritardi dei pagamenti.²¹ Per rimpinguare le casse della fabbrica il papa utilizzò gli stessi mezzi dei suoi predecessori. Confermò e aumentò le indulgenze concesse da Giulio II e da Leone X e "elesse una speciale confraternita

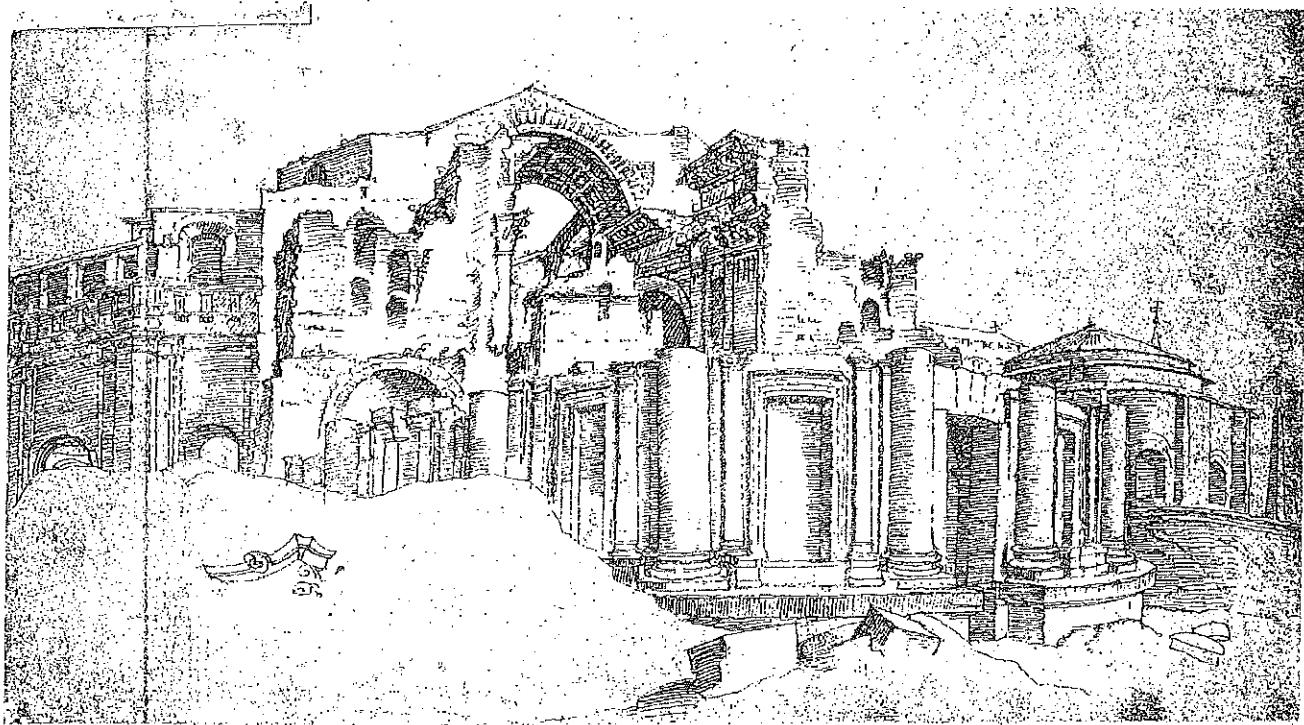
di San Pietro" per l'avanzamento della fabbrica.²² La situazione incerta del momento era la causa della stasi dei lavori alla fabbrica. Nel 1536 chiese aiuti al re di Francia e all'imperatore tedesco e nel 1540 al re di Polonia. Nella sua lettera a quest'ultimo dichiarava che ora la chiesa era meno sontuosa della vecchia basilica costantiniana. Marten van Hemscherck conservò nelle sue famose vedute l'immagine di San Pietro in quel momento (fig. 71), in cui l'insieme pittoresco della navata paleocristiana con il coro di Nicolò V e gli archi della cupola di Bramante assomiglia più a una rovina che a un nuovo edificio.

Gli sforzi del pontefice furono coronati da successo. Tra il 1540 e il 1546 si spesero nella Fabbrica 162.000 ducati²³ di cui quasi la metà proveniva dalla Spagna. Avvenne così che una parte dell'oro degli Incas, che i Conquistadores portarono dal nuovo continente, finì nella costruzione di San Pietro. Questo denaro venne usato in particolare per due opere costose ma necessarie e che ebbero un ruolo fondamentale nella storia successiva dell'edificio. La prima fu la commissione di un nuovo modello, che come sempre avveniva all'inizio di una nuova fase della costruzione. La realizzazione del modello, su disegno del Sangallo, venne affidata nel 1539 ad Antonio Labacco (figg. 72, 73, 16 C). Si tratta del modello più grande e più antico per San Pietro che si sia conservato; il suo costo superò i 5000 ducati e la sua realizzazione durò più di quattro anni.²⁴ Questo modello non risultò più definitivo di quelli che lo avevano preceduto, ciò nonostante dopo vent'anni di incertezze e sperimentazioni rappresentava un progetto che il papa aveva approvato e che tutte le autorità della Curia ritenevano vincolante.

L'innalzamento di circa 3,20 metri del livello del pavimento della nuova chiesa rispetto a quello dell'antica basilica fu un intervento ancora più costoso del modello, dalle conseguenze ancora più determinanti nello sviluppo dell'edificio,²⁵ tuttavia la ragione di una simile operazione che, considerate le dimensioni della chiesa, comportava dei seri problemi, va ricercata in motivazioni di ordine estetico piuttosto che strutturale. Questo intervento infatti non fu particolarmente efficace per il rinforzo dei piloni. La sistemazione attuale delle cappelle nella cripta (Grotte Vaticane) che fu possibile grazie all'innalzamento del pavimento, fu realizzata più tardi. Con l'abolizione dell'alto plinto di Bramante sotto i pilastri si introdusse a San Pietro quanto era stato suggerito vent'anni prima nella cappella Chigi di Raffaello e nella villa Farnesina di Peruzzi. Piloni, colonne e paraste erano a questo punto concepiti principalmente come un'impalcatura strutturale mentre diventava trascurabile la loro funzione di articolazione della muratura perimetrale: la struttura diventava dunque più importante dell'effetto spaziale. Circa negli stessi anni Serlio formulò un nuovo canone di bellezza nel suo *Quarto Libro*: "le colonne [che] havranno il suo posamento sul piano dello edificio saranno esse più lodabili che se fussero sopra il piedestallo".²⁶

L'innalzamento del pavimento ebbe delle conseguenze anche sui grandi piloni della cupola. Le ampie nicchie ad arco sul lato esterno dei piloni, che si possono vedere in tutte le piante della prima fase della costruzione, vennero tamponate. Esse infatti sarebbero state difficilmente visibili al di sopra del nuovo pavimento; fu allora che i piloni divennero quadrati e smussati sul lato sotto la cupola così come li vediamo oggi (fig. 74).

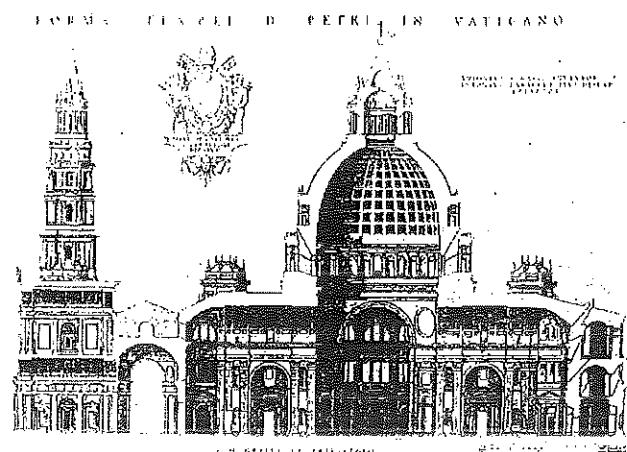
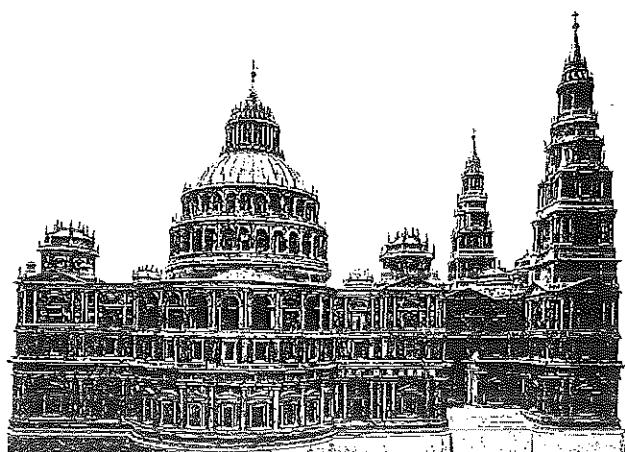
Il modello del Sangallo del 1539 rappresenta un particolare compromesso tra la pianta centrale e quella basilicale (figg. 72, 73, 16 C). La cupola, la croce greca e le quattro torri agli angoli



71. L'antico e il nuovo San Pietro. Disegno di Marten van Heemskerk, 1534 circa. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, II, 54

72. Antonio da Sangallo il Giovane: modello per San Pietro, 1539 e seguenti, veduta da sud

73. Antonio da Sangallo il Giovane: modello per San Pietro, 1539 e seguenti, sezione trasversale. Incisione di Salamanca



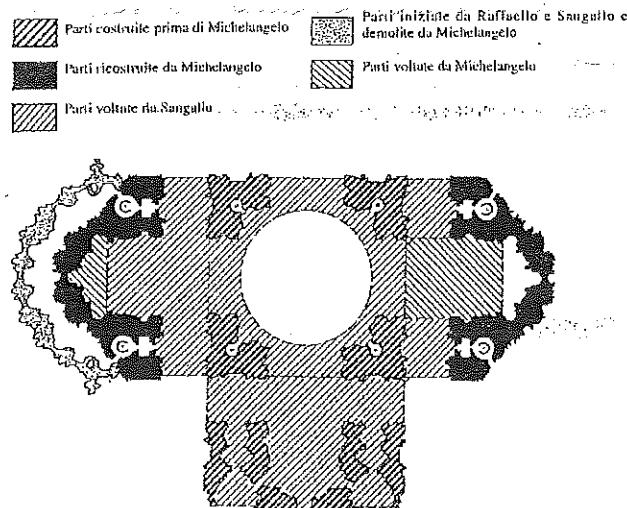
sono elementi ripresi dalle precedenti fasi di costruzione, ma la facciata di questa struttura puramente centrale è allontanata verso est a una distanza doppia rispetto a quella degli altri bracci così da risultare pressoché indipendente, fiancheggiata da due alte torri e solo debolmente collegata al nucleo della costruzione.

A un primo sguardo questa soluzione sembra rendere giustizia a tutte le opposte tendenze, poiché comprende sia la croce greca con cupola di Bramante sia una pianta longitudinale. Ma gli inconvenienti di un tale insieme sono evidenti. Il raddoppio della lunghezza del braccio est della croce divide in due l'edificio, e una facciata indipendente è una contraddizione in termini. Inoltre, a causa delle ristrettezze finanziarie,

il progetto rimase irrealizzabile.

Nell'alzato le incongruenze emergono con ancor maggiore chiarezza. L'altezza delle torri di facciata è aumentata artificiosamente, al fine di stabilire un rapporto tra queste e la cupola, ma in questo modo le altre torri emergono dal tetto come dei tronconi mozzi, semplicemente superflui. L'articolazione dei bracci della croce è semplicemente insoddisfacente; le loro innumerevoli semicolonne, logge ed edicole sono tenute insieme poco efficacemente solo dalle deboli linee orizzontali delle cornici.

Sangallo, che aveva già abbandonato le concezioni strutturali di Bramante - anche se non il suo repertorio formale - nel suo progetto per la cupola di San Giovanni dei Fiorentini, nel-



74. Roma, San Pietro, 1506-1564

modello del 1539 fa un passo avanti in questa direzione. In sezione la cupola richiama quella di Firenze: il profilo è ad arco acuto anche se rimangono i pennacchi all'imposta e il tamburo come nella semisfera di Bramante; l'interno è a casettoni come quello del Pantheon. All'esterno la base della cupola è circondata da due file sovrapposte di arcate: quella inferiore forma il tamburo mentre la superiore serve solo a nascondere le reni della cupola e a darle un aspetto semisferico.²⁷

Quanto all'esterno della terminazione dei bracci della croce, una parte che gioca un ruolo determinante dopo la morte di Bramante, Sangallo optò per lo stesso tipo di deambulatorio sia nel coro che negli altri bracci e questo avrebbe comportato la definitiva demolizione del coro del Rossellino. Tuttavia i muri dei deambulatori sono di uno spessore tale da sembrare spazi

indipendenti, collegati ai bracci della croce attraverso strette aperture. La tendenza a creare nuovi spazi e a confonderli, come Michelangelo osserverà più tardi, si evidenzia anche nell'introduzione di gallerie sopra i deambulatori.

Un affresco di Vasari nella Cancelleria mostra la situazione di San Pietro in questo momento (fig. 75): a sinistra si trova il coro quattrocentesco voltato da Bramante; nel mezzo la grande volta del braccio sud della croce e di fronte a esso il muro esterno del deambulatorio, progettato da Raffaello e proseguito lentamente da Peruzzi e Sangallo dopo il 1520. A destra si alza la navata dell'antico San Pietro sopra uno dei mausolei paleocristiani e l'obelisco del circo di Nerone. L'affresco, realizzato un anno prima della morte del Sangallo, dimostra che, sotto la sua direzione, erano stati compiuti progressi considerevoli nella copertura della zona attorno alla crociera e specialmente verso est. Quando Michelangelo assunse la direzione dei lavori, dopo la morte del Sangallo, alterò radicalmente il progetto per l'alzato esterno e per la parte est della chiesa, ma mantenne - in quanto strutturalmente valido - il complesso sistema di volte sussidiarie attorno al nucleo centrale.²⁸

Le critiche di Michelangelo al modello di Sangallo, che ci sono state tramandate da Vasari, colgono perfettamente gli elementi di debolezza del progetto, nonostante Sangallo avesse cercato di mettersi al sicuro sotto ogni aspetto. Egli aveva conservato il repertorio formale di Bramante e Raffaello venticinque anni dopo la morte di Raffaello poiché lo riteneva impareggiabile; aveva scelto per la cupola un sistema costruttivo gotico che lui, fiorentino, conosceva bene, invece del sistema all'antica di Bramante, non ancora sperimentato, tuttavia conservando il profilo emisferico della cupola bramantesca all'esterno, "più bello" e lontano dalla tradizione medievale. Inoltre aveva aggiunto alla pianta centrale classica una facciata autonoma e rinforzato le murature per aumentarne la stabilità e la decorazione si era moltiplicata per aumentare la ricchezza dell'esterno. Ma tutti questi

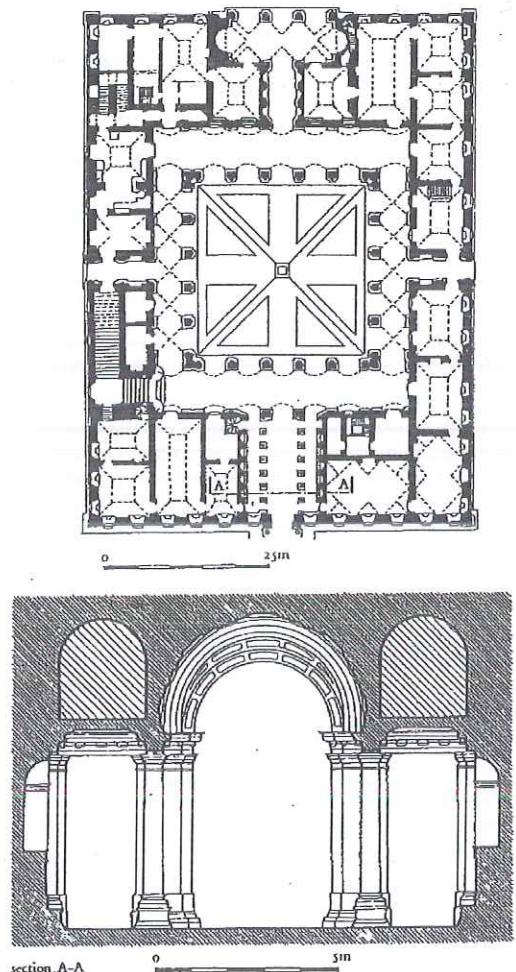


75. (a sinistra) L'antico e il nuovo San Pietro. Affresco di Giorgio Vasari, 1546. Roma, palazzo della Cancelleria

76. (pagina accanto, in alto a sinistra) Antonio da Sangallo il Giovane: Roma, palazzo Farnese, pianta e sezione del vestibolo

77. (pagina accanto, in alto a destra) Antonio da Sangallo il Giovane: Roma, palazzo Farnese, pianta del piano terra, progetto definitivo, 1541 circa. Firenze, Uffizi 248 A

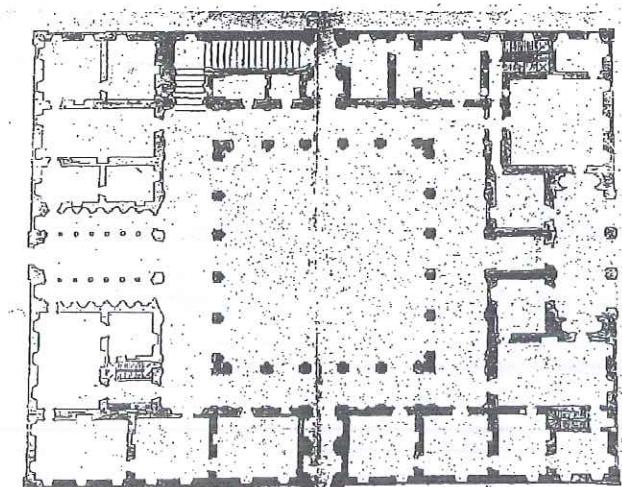
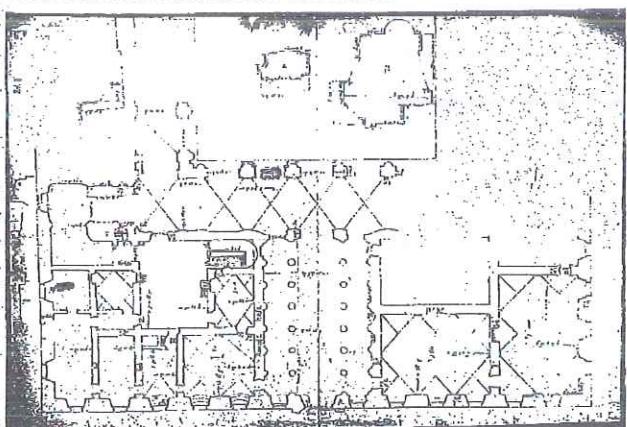
78. (pagina accanto, in basso a sinistra) Copia francese da Antonio da Sangallo il Giovane: Roma, palazzo Farnese, pianta del piano terra, 1525-1530 circa. München, Staatsbibliothek, Cod. Icon. 190



sforzi ebbero come risultato un continuo sterile ripetersi di elementi e non la sintesi fra struttura e aspetto della costruzione.

PALAZZO FARNESE E ALTRE OPERE

L'opera più importante di Sangallo, tutt'ora esistente, è palazzo Farnese (fig. 76), il primo a Roma di una lunga serie di palazzi della famiglia pontificia. Il suo impatto visivo, che interessa l'intera città, il suo cortile, e infine i suoi arredi non furono secondi a nessun altro edificio successivo.

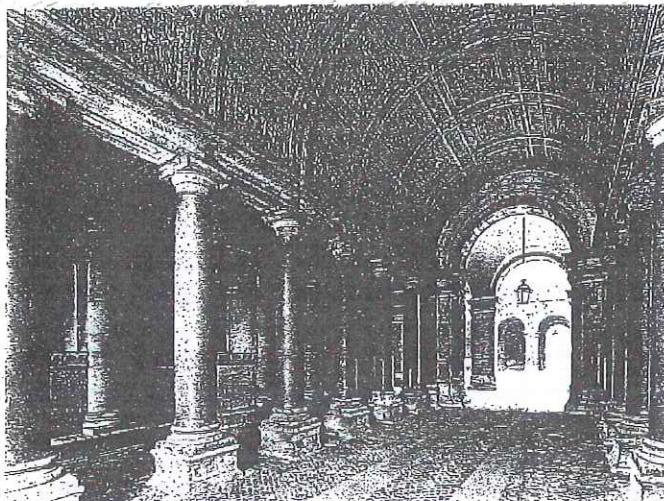


Il palazzo che vediamo oggi è il risultato di una vicenda costruttiva complessa e non ancora completamente chiarita.²⁹ Nel 1495, colui che più tardi sarebbe diventato papa Paolo III, aveva acquistato una vecchia residenza cardinalizia sul sito del palazzo attuale e l'avrebbe rinnovata dal 1517 in poi. Anche questo primo palazzo Farnese, che Leone X visitò nel 1519, viene descritto in un documento contemporaneo come grande e sonnacoso,³⁰ ciò nonostante nel 1530 il cardinale intraprese un ampliamento dell'edificio.

Sotto Clemente VII, Alessandro Farnese era il più potente membro del Collegio dei cardinali: la sua "famiglia" comprendeva 300 persone. Secondo Vasari, il cardinale decise di realizzare un progetto presentato da Antonio da Sangallo che modificava quello esistente introducendo due scale. L'idea era quella di realizzare due appartamenti, con ingressi separati, adeguati al rango dei figli del cardinale, Pier Luigi e Ranuccio Farnese. Questo progetto, certamente modificato dopo la morte di Ranuccio nel 1529, sembra sia stato portato avanti piuttosto lentamente.

Dopo l'elezione del cardinale Alessandro al pontificato, nel 1534, Sangallo "alterò tutto il primo disegno, parendogli avere a fare un palazzo non più da cardinale ma da pontefice. Rovinate [demolite] alcune case che gli erano intorno e le scale vecchie, le rifece di nuovo e più dolci, accrebbe il cortile per ogni verso e parimente tutto il palazzo".³¹ Questi cambiamenti sono documentati in molti disegni di Sangallo e della sua cerchia. Un foglio di un taccuino francese, ora a Monaco, contiene il disegno del pianterreno prima delle modifiche (fig. 78); mentre il disegno Uffizi 248 A di Sangallo mostra il suo schema definitivo con il nuovo scalone (fig. 77): entrambi i disegni rappresentano lo stesso vestibolo a tre navate e le due stanze alla sua destra, ma tutta la disposizione delle stanze sul lato sinistro è completamente diversa.³²

La costruzione, secondo il progetto rivisto del Sangallo, sembra sia avanzata lentamente durante i primi anni di pontificato del nuovo papa. Nel 1540 le nuove scale non erano ancora state costruite, anche se quelle vecchie erano già state demolite.³³ Nel 1541 il duca Pier Luigi Farnese, proprietario del palazzo, concluse un nuovo accordo con gli impressari: le vecchie volte dovevano essere demolite e nuove volte costruite; le modanature dovevano essere modificate; inoltre si presero accordi per demolizioni e nuove fondazioni; il prezzo per l'intaglio delle modanature, per i nuovi soffitti e le coperture sarebbero stati deter-



79. Antonio da Sangallo il Giovane: Roma, palazzo Farnese, vestibolo, 1517 circa

minati successivamente perché Sangallo "non sapeva ancora come avrebbero dovuto essere".³⁴ Da quel momento la costruzione avanzò più speditamente. Nel gennaio del 1546 un tagliapietra riferiva al Sangallo che un angolo della facciata era alto 7,7 metri; sul lato verso il giardino le cantine erano completamente finite e i muri del pianterreno erano in costruzione.³⁵ Nel marzo 1547, sei mesi dopo la morte del Sangallo, "La faccia di avante è quasi in alto per finita sino alli ultimi finestri: sol vi manca il cornicion... È riserrato il reclaustro dellli colonnati [del cortile] circum circa; et le stantie [al primo piano] verso San Gironimo [...] saran presto abitabili"; le cucine sul lato verso il giardino al pianterreno sono finite; il piano nobile dell'ala destra sarà "abitabile tra breve".³⁶ Ciò nonostante quattro anni più tardi Vasari scrive nella sua prima edizione delle *Vite* che "essendo poi state rifatte le scale ed alcuni palchi fuori del primo disegno non parrà mai unito il tutto, né di una medesima mano".³⁷

Il "nuovo disegno" del Sangallo, sviluppato dopo il 1534 e non ancora completato nel 1541 quando venne steso il contratto, praticamente prevedeva un nuovo edificio. Del primo palazzo, che risaliva agli anni successivi al 1517, rimanevano solo il vestibolo (figg. 76, 79), le due stanze alla sua destra e tre arcate nel cortile sul lato verso la facciata (fig. 80). Questi elementi mostrano uno stile raffaellesco pieno di vigore, caratteristico della famiglia Sangallo intorno al 1520. Le semicolonne addossate ai pilastri del cortile sono molto simili al deambulatorio dell'abside sud di San Pietro e ugualmente richiamano l'ordine dorico di San Biagio a Montepulciano, progettata da Antonio da Sangallo il Vecchio nel 1519. La decorazione a fiori di giallo, sui capitelli nelle due stanze più antiche, fa pensare ai delini araldici dei Pandolfini nel loro palazzo di Firenze.

Nel contratto del 1541 la clausola relativa alle "nuove volte da costruire" si riferisce probabilmente alle volte del portico del pianterreno, nell'ala della corte verso la facciata.³⁸ Per qualche motivo, le vecchie volte non si adattavano al più ambizioso "nuovo disegno". Quando Vasari ricorda che il cortile fu allargato su ogni lato forse si riferisce anche a un aumento in altezza del portico. Rialzare le volte, tuttavia, comportava l'innalzamento sia degli archi tra i pilastri sia delle modanature sulle

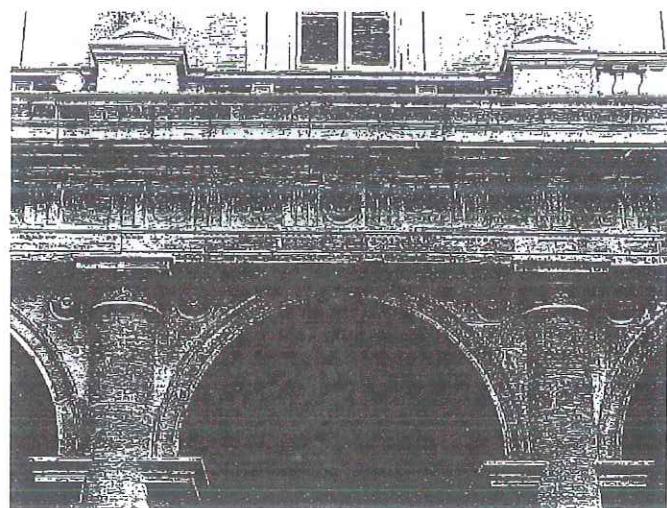
quali si impostano gli archi e questo potrebbe spiegare un tratto caratteristico del cortile, quale la doppia cornice di imposta dei pilastri (fig. 82). Un simile elemento non ha alcun precedente nell'architettura romana antica e nemmeno alcuna analogia nei trattati del XVI secolo. Questa irregolarità si può invece spiegare come un'ingegnosa risposta al difficile problema di collegare i pilastri bassi della prima fase di fabbrica alle volte più alte del "nuovo disegno" che Sangallo si trovò ad affrontare. La stessa soluzione doveva naturalmente essere applicata ai nuovi pilastri costruiti attorno al cortile dopo il 1541. Il risultato ottenuto è quella combinazione di austerità e magnificenza per cui il cortile è stato così spesso elogiato.

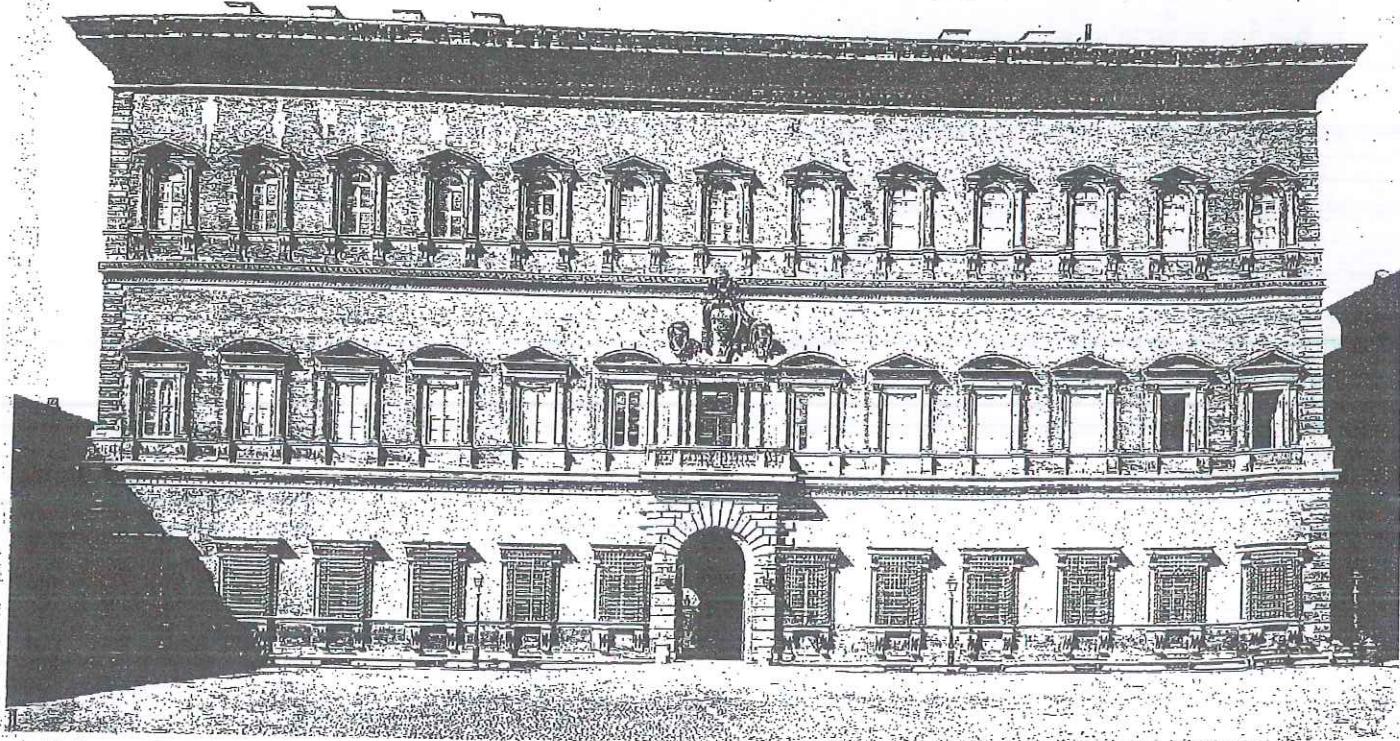
L'ordine ionico del piano nobile, eseguito secondo il "nuovo disegno", sembra impersonale rispetto al pianterreno raffaellesco; i capitelli hanno qualcosa di insignificante e le semicolonne non sono all'altezza dei pilastri pieni di forza e della vigorosa entasi dell'ordine dorico,³⁹ mostrando il più tardo stile del Sangallo, che perde forza e freschezza rispetto ai lavori precedenti.

La facciata costruita secondo il "nuovo progetto" del 1541, con le sue tredici campate, supera anche nelle dimensioni tutti gli altri palazzi privati di Roma (fig. 81).⁴⁰ Il palazzo è concepito come un blocco rettangolare, libero su tutti i lati, con quattro facciate e un cortile quadrato. Il pianterreno costituisce la base dei due piani superiori che sono praticamente uguali per forma e importanza. Le facciate non presentano il bugnato fiorentino né l'ordine di colonne o pilastri tipico di Roma. Mentre il progetto preliminare di Sangallo mostra ancora un ordine gigante ai due piani superiori, nella realizzazione la superficie piana del muro è ravvivata solo dai conci angolari, dall'incorniciatura delle finestre e dalle cornici marcapiano. Negli elementi di dettaglio, Sangallo ritorna al repertorio formale del primo quarto del secolo, come a San Pietro. Le edicolate del piano nobile, con i loro timpani alternati, completamente raffaellesche, risultano anacronistiche all'epoca di costruzione della fabbrica. Per adattare le edicolate alle finestre ad arco del terzo piano viene eliminato l'architrave tranne che per i blocchi di imposta sopra le colonne.

L'aspetto più importante della facciata del Sangallo sta nel-

80. Antonio da Sangallo il Giovane: Roma, palazzo Farnese, arcata del piano terreno, 1517 circa





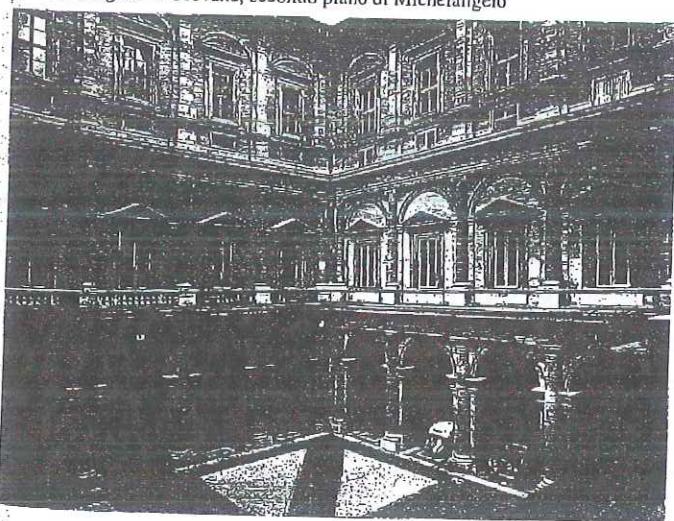
81. Roma, palazzo Farnese, facciata di Antonio da Sangallo il Giovane, progettata nel 1541, conclusa da Michelangelo, su progetto del 1546.

la dimensione e non nel disegno. Con le sue modanature senza interruzioni e la lunga serie di aperture tutte uguali, si inserisce nella tradizione di palazzo Medici, mentre Bramante e Raffaello avevano adottato per le loro facciate lo schema di palazzo Rucellai.

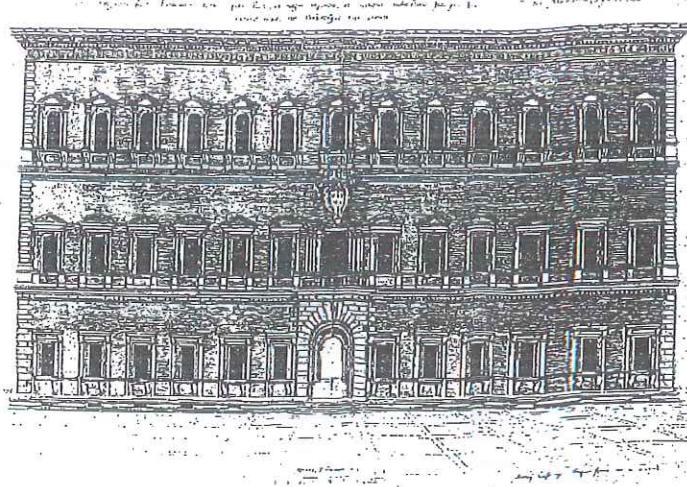
La facciata di Sangallo fu completata da Michelangelo. Il progetto di Antonio per il cornicione non fu approvato dal papa, che nel 1546 bandì un concorso per un nuovo disegno scegliendo quello di Michelangelo (fig. 83). È tipico il fatto che il papa

abbia invitato alla competizione tre pittori accanto a Sangallo e Michelangelo: Perin del Vaga, Sebastiano del Piombo e Vasari. La maggior considerazione per l'effetto visivo piuttosto che per "il rispetto di regole teoriche" è confermata dal fatto che si realizzò un modello alto dieci piedi del progetto per il cornicione di Michelangelo, cioè grande tanto quanto doveva essere il cornicione nella realtà; il modello venne poi collocato su un angolo del palazzo prima che la commissione esprimesse il suo parere definitivo.

82. Roma, palazzo Farnese, cortile, piano terreno e primo piano di Antonio da Sangallo il Giovane, secondo piano di Michelangelo



83. Roma, palazzo Farnese, facciata e piazza Farnese secondo il progetto di Michelangelo. Incisione di Nicolas Beatrizet, 1549.



Il cornicione eseguito si stacca dalle regole vitruviane solo per l'altezza e, si deve aggiungere, anche dal disegno del Sangallo. Tuttavia l'intero effetto della facciata è modificato dalla notevole sporgenza della cornice e dall'ombra profonda che questa scolpisce. La piattezza della facciata sangallesca fu ulteriormente modificata da Michelangelo, con il disegno della finestra centrale del piano nobile e dello scudo con le insegne sopra ad essa.

Diversamente dalla facciata e dalla corte, il famoso vestibolo tripartito (figg. 76, 79) precede il "nuovo disegno" del 1541. Qui, dove non c'erano né grandi masse né grandi superfici di cui occuparsi, Sangallo dà il meglio di sé. I dettagli abbondanti non appaiono eccessivamente vivaci né esagerati, e la struttura e l'ornamento riprendono le forme antiche adattandole alla funzione di atrio d'ingresso. Un vestibolo a navate era già comparsa nei progetti di Raffaello e Sangallo per villa Madama (fig. 38). Qui l'atrio doveva aprirsi come una loggia verso i gradini di accesso, mentre a palazzo Farnese il visitatore che varca il portale è colto di sorpresa dall'inaspettata ampiezza e dalla ricchezza degli ornamenti. La forma e i particolari del soffitto richiamano la loggia di palazzo Massimo di Peruzzi, ma mentre Peruzzi separa volta a botte e soffitto piano e li mette in contrasto, Sangallo li unisce in un sistema coerente di navate.

Un particolare problema nella progettazione di palazzo Farnese riguarda la posizione della scala. Sembra che questa strana soluzione, con la scala parallela al lato sinistro del palazzo, sia stata una decisione dell'ultimo momento. Questa scelta infatti comportava la chiusura di molte finestre sul fianco ma dava modo di utilizzare un considerevole spazio sull'ala principale verso la piazza.

Il corpo di fabbrica posteriore era appena iniziato quando Sangallo morì, nel 1546. Una pianta datata 1549 mostra il piano terra com'era allora, con i cambiamenti che Michelangelo aveva introdotto o aveva in mente di fare. L'idea di Michelangelo di costruire una seconda scala nell'ala destra probabilmente sembrò troppo costosa e fu quindi abbandonata. Il fronte verso il giardino, costruito dopo la morte di Michelangelo, è ancora più lontano dal suo progetto. Egli aveva deciso di aprire in forma di loggia le tre campate del piano nobile tra la corte e il giardino, così da aprire la veduta sul giardino, il Tevere e le colline sul lato opposto. Tuttavia questo lato fu chiuso durante la costruzione e contiene la galleria più tardi decorata dai Carracci. In compenso si aprirono logge al pianterreno e al terzo piano sul fronte verso il giardino, e il passaggio tra il cortile e la loggia sul giardino fu abbondantemente decorato nello stesso stile dell'atrio del Sangallo. Il lavoro ai due piani inferiori, sotto la direzione del Vignola, fu completato nel 1568;⁴¹ un inventario del palazzo steso in quell'anno ugualmente menziona la "galleria".⁴² Secondo la solenne iscrizione del secondo cardinale Alessandro Farnese, che era il proprietario del palazzo a quel tempo, la loggia dell'ultimo piano, disegnata da Giacomo

Della Porta, non venne completata prima del 1589.

Quindi tre generazioni della famiglia contribuirono alla costruzione del palazzo. Anche artisticamente si tratta di un'opera collettiva con i contributi di ogni generazione da quella di Raffaello fino a Giacomo Della Porta. È chiaro che la maggior parte della fabbrica così com'è oggi risale ad Antonio da Sangallo ma fu grazie all'ultimo piano di Michelangelo verso la corte e in facciata che divenne il più splendido palazzo di Roma.

*

Nessun architetto seguì la fabbrica di San Pietro per un periodo più lungo di Antonio da Sangallo. Certo se oggi così poco nella costruzione denota la sua mano non è semplicemente un fatto dovuto alle circostanze. Le capacità che consentirono al Sangallo la sua rapida ascesa nella Fabbrica, cioè il suo talento tecnico, la sua abilità di interpretare le idee di Bramante e Raffaello, il suo spirito pratico e sobrio. Proprio queste caratteristiche furono un ostacolo alla continuazione di quell'immenso moncone che Sangallo si trovò di fronte quando ricevette il suo incarico. La frequentata di Benvenuto Cellini, secondo cui l'edificio di Sangallo perse grandiosità e originalità a causa del fatto che egli non era né uno scultore né un pittore ma solo un mastro carpentiere,⁴³ rende con precisione e con le parole del tempo ciò che distingueva Sangallo da Bramante, Raffaello e Peruzzi. I suoi edifici e progetti sono pratici e fatti per durare, ma mancano di immaginazione architettonica. Certamente fu proprio a causa di queste qualità che egli fu molto richiesto per fortificazioni ed edifici funzionali. Nessun architetto del tempo lavorò quanto lui o fu attivo in più varie imprese, la sua fontana ad Orvieto fu guardata come una meraviglia senza pari, ed è grazie ad Antonio che si salvò la cupola di Loreto, che suo zio aveva costruito su fondazioni insufficienti. Alla fine della sua vita egli restaurò l'antico taglio tra il bacino del Velino e la valle del Tevere a Terni.

Sangallo fu un disegnatore infaticabile. Solo gli Uffizi contengono poco meno di mille fogli di mano sua: precisi disegni esecutivi per il modello di San Pietro e rapidi schizzi per Montecassino, ricostruzioni della tomba di Teodorico a Ravenna e calcoli trigonometrici per porta Santo Spirito a Roma.⁴⁴ La tecnica dei suoi disegni è sempre precisa, sintetica e metodica; egli non perde mai di vista la situazione esistente e le specifiche condizioni dell'incarico. Il suo metodo di rappresentazione è quello di un esperto che non dimentica mai la distinzione tra pianta, sezione e alzato raccomandata per primo da Raffaello per i disegni di architettura. Ciò nonostante nessuno dei suoi disegni può essere considerato un'opera d'arte in sé, al contrario di molti disegni di Peruzzi. L'interesse di Sangallo si concentra sull'edificio e non sul sistema di rappresentazione dell'architettura, ed egli probabilmente non fu mai molto interessato alla prospettiva. La sua opera stabilisce una netta separazione tra architettura e pittura. Queste due arti, fino ad allora così strettamente legate, presero ciascuna la propria strada.

Lombardia e Terraferma veneta

CESARE CESARIANO

Durante il primo quarto del Cinquecento Lombardia ed Emilia, come Venezia, rimasero fedeli alle forme architettoniche del tardo Quattrocento. La predilezione dell'Italia settentrionale per gli ornamenti di piccole dimensioni e per i rivestimenti con marmi colorati ostacolava l'adozione dello stile monumentale di Roma. La situazione cambiò solo quando le grandi famiglie di architetti e scultori locali, i Lombardo, i Solari, i Bon, vennero sostituite da artisti che avevano lavorato a Roma. Nel 1524 Giulio Romano giunse a Mantova, nel 1527 Jacopo Sansovino a Venezia e circa nello stesso periodo Michele Sammicheli ritornò a Verona. Attraverso il loro lavoro il nuovo stile trovò la propria strada verso l'Italia settentrionale.

La Lombardia mantenne le vecchie forme più a lungo. Con la partenza di Leonardo e Bramante da Milano, la città perse il suo primato. Dopo la caduta degli Sforza la Lombardia era diventata lo scenario degli scontri tra Francia e Asburgo; tra 1500 e 1535 il ducato passò di mano sette volte, e tutte le più importanti imprese edilizie risentirono della instabile situazione politica. Le grandi chiese di Santa Maria della Passione e Santa Maria presso San Celso a Milano, che erano state iniziate prima del 1500 non vennero completate che verso il 1600; le cattedrali di Pavia e Como lo furono solo nel '700 e nell'800.

Un solo edificio milanese del primo Cinquecento, l'atrio della chiesa di Santa Maria presso San Celso (fig. 84), iniziato nel 1513 su disegno di Cesare Cesariano, può reggere il confronto con le architetture contemporanee di Roma.¹ Cesariano (1483-1543) pubblicò un commentario a Vitruvio a Como nel 1521 nel quale si definiva discepolo di Bramante; e nella precisione della composizione e nella purezza classica delle forme, il suo atrio veramente richiama Bramante.

Arcate su pilastri erano una novità a Milano; nei chiostri di Sant'Ambrogio, Bramante aveva usato solo colonne. I dettagli dei pilastri di Cesariano, con semicolonne addossate su alti piedistalli verso la corte, le modanature curate della trabeazione, possono difficilmente essere spiegate senza il prototipo del chiostro di Santa Maria della Pace di Bramante. Le doppie paraste e il timpano sul fronte dell'atrio verso la strada richiamano un altro edificio romano del circolo di Bramante, Santa Maria di Loreto. Un dettaglio non ha precedenti: i bellissimi capitelli corinzi dell'atrio sono fusioni in bronzo. Questo atrio sembra sia il solo edificio sopravvissuto di Cesariano. Il suo disegno per la facciata della chiesa non venne mai eseguito² e le fortificazioni che costruì a Milano negli anni trenta, quando era architetto imperiale, sono state demolite.³

LA STECCATA A PARMA

Le città di Parma e Piacenza, che nel Quattrocento erano appartenute ai signori di Milano, i Visconti e gli Sforza, divennero parte dello Stato Pontificio all'inizio del Cinquecento e furono così risparmiate dai problemi della Lombardia. Questa relativa sicurezza politica spiega l'inconsueta rapidità con la quale venne costruita la Madonna della Steccata, la più impor-

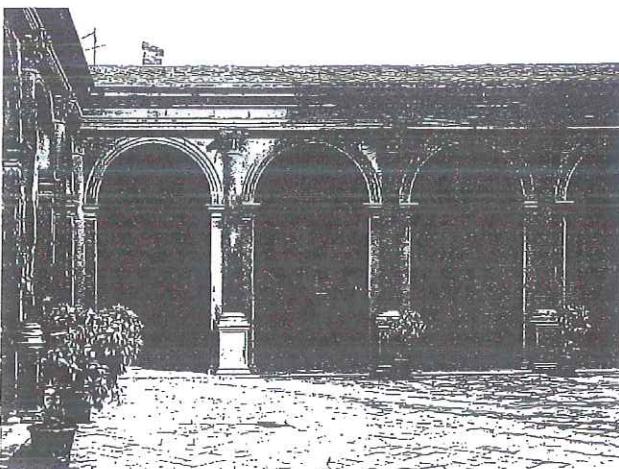
tante chiesa del Cinquecento a Parma,⁴ un tipico edificio a pianta centrale che contiene un'immagine miracolosa della Vergine. La pianta a croce greca (fig. 85), e la mancanza di un campanile, ricordano la Consolazione di Todi.⁵ Già nella seconda metà del Cinquecento il progetto veniva attribuito a Bramante,⁶ ma la Steccata non venne iniziata prima del 1521, sette anni dopo la sua morte. L'architetto a capo dei lavori fu Giovanni Francesco Zaccagni, il capomastro suo padre Bernardino, che costruì le fondazioni e innalzò le mura secondo un "disegno" (cioè un modello o un disegno) del figlio.

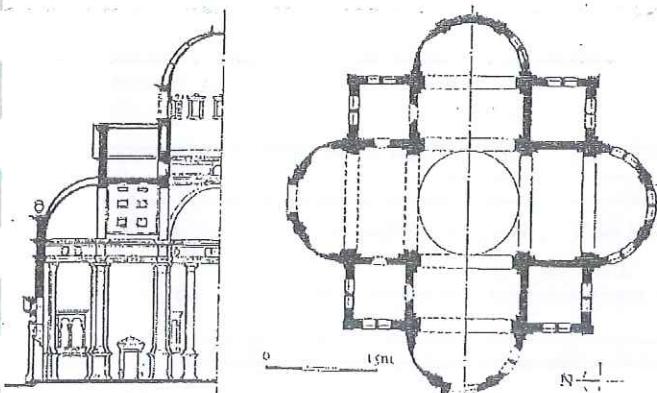
Bernardino Zaccagni (1460 ca.-1530) aveva lavorato alla chiesa benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma. Si tratta di una grande basilica su pilastri invece che su colonne, che segue l'esempio della vicina cattedrale romanica sia nella pianta che nella struttura delle coperture.⁷ Anche alla Steccata sono presenti ricordi medievali di questo tipo. Diversamente che alla Consolazione, sono state inserite delle sezioni di volta a botte tra gli arconi della crociera e le absidi, e sull'esterno degli angoli della crociera delle cappelle quadrate più basse. Quindi le spinte della cupola non sono convogliate sui muri esterni come a Todi; lo schema deve essere inteso piuttosto come una versione semplificata del 'piano di pergamena' per San Pietro.

L'esterno è scandito da tre livelli, il primo segnato dalle absidi e dalle cappelle d'angolo, il secondo dal tetto del presbiterio, il terzo dalla cupola (fig. 86). Il tamburo, relativamente basso, è quasi interamente nascosto e richiama un po' la cupola medievale della cattedrale di Parma che "affonda" in modo simile dietro i tetti del transetto e del coro.⁸

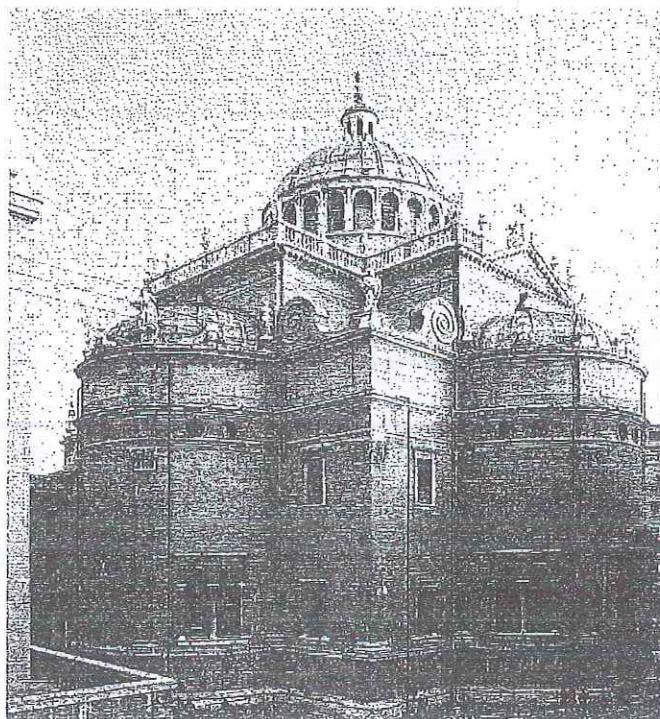
La pianta cruciforme è perfettamente leggibile all'interno (fig. 87); le cappelle d'angolo sono infatti accessibili solo attraverso basse porte e non interferiscono con l'impressione generale dello spazio. I pilastri degli archi della crociera e gli ar-

84. Cesare Cesariano: Milano, Santa Maria presso San Celso, atrio, iniziato nel 1513





85. (in alto) Giovanfrancesco e Bernardino Zaccagni: Parma, Madonna della Steccata, iniziata nel 1521, sezione parziale sulla mezziera e pianta parziale (prima delle alterazioni) del piano terra (a sinistra) e del livello delle finestre (a destra)



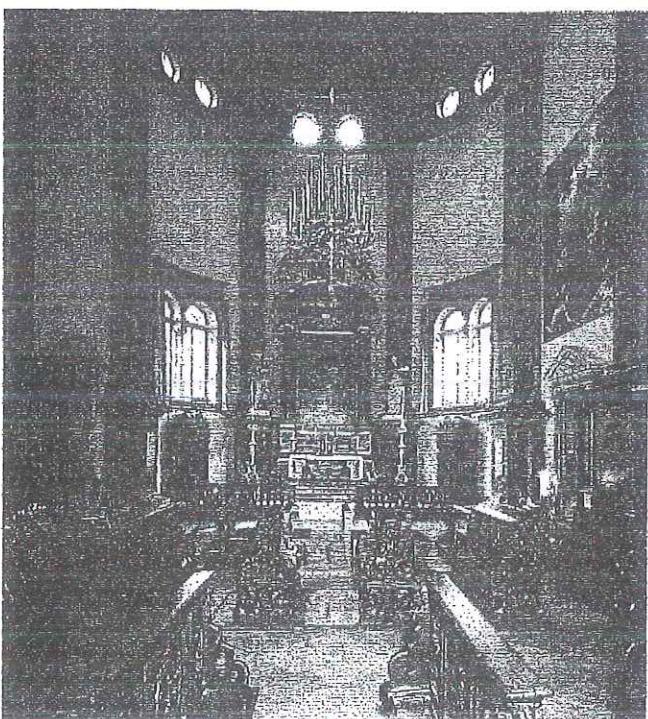
86. e 87. Giovanfrancesco e Bernardino Zaccagni: Parma, Madonna della Steccata, iniziata nel 1521. Vedute esterne e interne

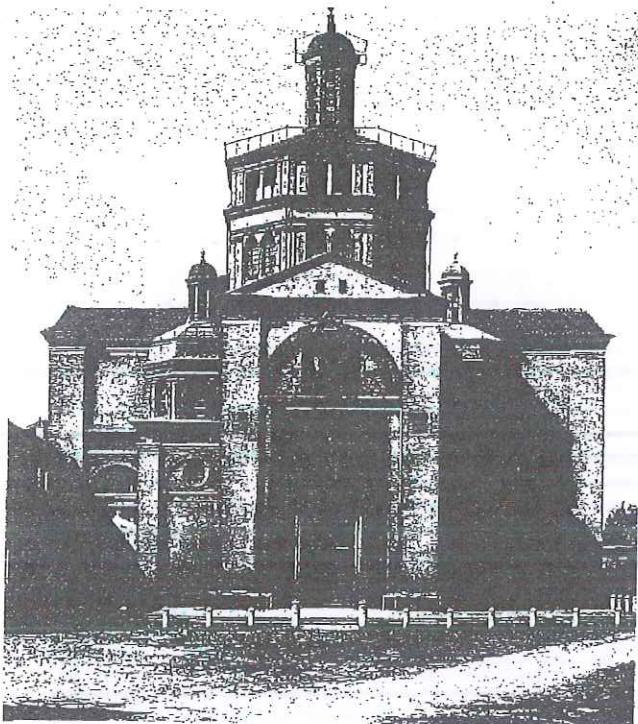
chi trasversi sono decorati con affreschi, com'è consuetudine nell'Italia del nord. La posizione delle finestre è ovviamente studiata con attenzione alle pitture dell'interno.⁹ Il crescendo dell'illuminazione, diffusa e abbondante dell'abside, attraverso la zona poco più in ombra delle campate intermedie, fino alla sfogliante intensità della cupola, corrisponde perfettamente al programma iconografico degli affreschi. Lo scintillio delle fo-

glie d'oro negli archi trasversi e la doratura del rame delle rosette nelle volte giocano un ruolo del tutto particolare: il metallo che doveva essere impiegato è menzionato nel contratto del 1531 con il quale Parmigianino fu incaricato di eseguire gli affreschi e può darsi che proprio lo stesso artista abbia avuto l'idea di rendere i colori delle volte più luminosi con l'applicazione abbondante d'oro.¹⁰

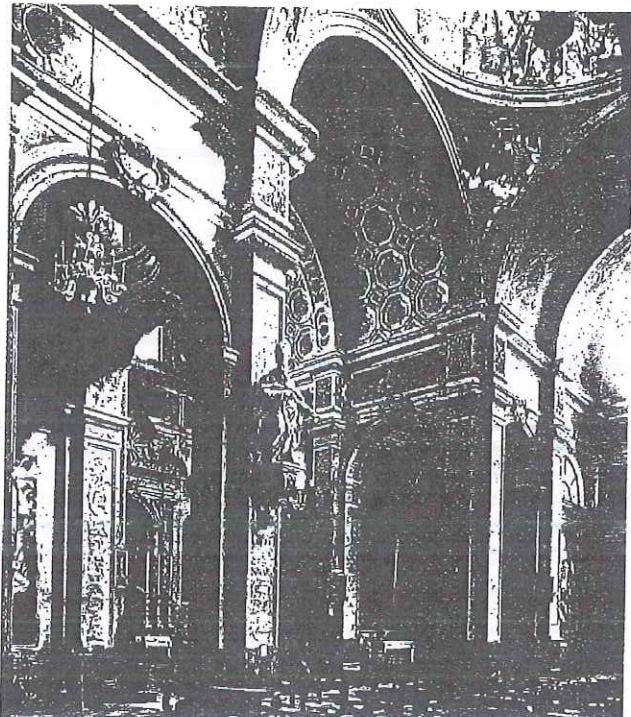
Gli Zaccagni non completarono la Steccata. Dopo lunghe discussioni padre e figlio diedero le dimissioni nel 1525: A quell'epoca solo un braccio della croce era giunto al tetto e concluso, tranne che nell'abside, mentre il resto era giunto solo fino alla cornice principale. Antonio da Sangallo il Giovane, che era a Parma nel 1526, l'architetto Alessio Tramello di Piacenza e Correggio – che a quel tempo stava lavorando agli affreschi della cupola di San Giovanni Evangelista – presero parte alle discussioni. La relazione del Sangallo getta luce sulle questioni in gioco:¹¹ egli propose di aprire ingressi in tre delle absidi per consentire il pieno uso da parte di tutta la popolazione nell'occasione di ceremonie religiose. Due delle torri (così sono chiamate le cappelle d'angolo) dovevano essere aperte e contenere un altare, le altre due sarebbero rimaste chiuse e usate come sagrestie; le doppie finestre delle absidi non erano necessarie dal momento che le finestre circolari nelle absidi, le aperture del tamburo e la lanterna della cupola davano luce sufficiente a tutto l'interno. I muri esterni sopra la campata del presbiterio già voltata erano ritenuti da Sangallo troppo alti e staticamente instabili, ed egli avrebbe proposto un disegno per queste parti.

Queste raccomandazioni non furono messe in pratica nella prosecuzione dell'edificio;¹² tutte le cappelle d'angolo rimasero separate dallo spazio centrale; la chiesa venne dotata di un solo ingresso; le grandi finestre delle absidi furono conservate e la sommità della cupola fu chiusa impedendo l'illuminazione attraverso la lanterna. La stessa scarsa attenzione fu prestata al





88. e 89. Alessio Tramello: Piacenza, Madonna di Campagna, iniziata nel 1522. Vedute esterna e interna



disegno di Sangallo per le coperture, che era probabilmente un tentativo di evitare l'“affondamento” della cupola.

La relazione di Sangallo è illuminante così come lo è la reazione che provocò tra i responsabili della fabbrica e che si può dedurre dall'edificio stesso. La Steccata fu costruita negli stessi anni della Madonna di San Biagio a Montepulciano (figg. 51-52). Entrambi gli edifici hanno la stessa funzione e le loro piante si assomigliano molto. A Montepulciano l'enfasi cade su pilastri, colonne, capitelli e trabeazioni; la superficie muraria tra questi elementi è spoglia. A Parma sia i pilastri che gli archi trasversi dell'interno costituiscono solo i limiti della superficie muraria ed è proprio sui muri che indugiano gli occhi del visitatore. La diversità è certamente dovuta alla differenza tra la tecnica costruttiva in pietra e in mattoni, ma questa non è una spiegazione soddisfacente. La “pura” monumentalità, la concezione romana del “tempio” che raggiunge il suo scopo esclusivamente attraverso le forme architettoniche, è incompatibile con la predilezione dell'Italia settentrionale per gli ornamenti colorati e i grandi affreschi nelle coperture. I responsabili della fabbrica non erano contrari alla funzione strutturale delle cappelle laterali (che sostenevano la spinta della cupola rimanendo nascosti sia all'interno che all'esterno) né all'apparente “affondamento” della cupola: queste critiche del Sangallo caddero in orecchie sordi dal momento che i criteri dell’“architetto della Fabbrica di San Pietro in Roma” erano semplicemente incomprensibili ai responsabili della fabbrica. Le finestre con terminazione ad arco che Sangallo definiva ‘eretiche’ erano legittime a Parma da un'antica consuetudine; la tradizione medievale era più profondamente radicata e più longeva qui che nell'Italia centrale. I concetti di “perfezione” e “proporziona” usati da Sangallo possedevano un significato diverso per coloro che leggevano la sua relazione. Il problema per i responsabili non era l'articolazione “classica” dell'edificio ma la

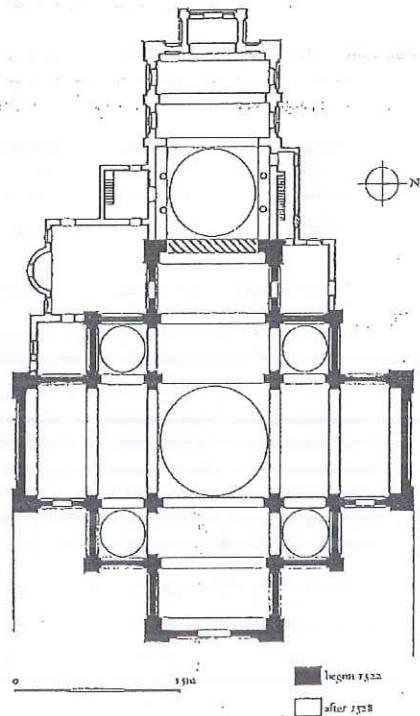
cornice architettonica degli affreschi, l'unità di spazio e colore, di pareti e decorazione, e sotto questo aspetto nessuna chiesa italiana del tempo può rivaleggiare con la Steccata.

TRAMELLO A PIACENZA

Alessio Tramello, chiamato a consulto dai responsabili della fabbrica della Steccata nel 1525, aveva lavorato dal 1522 a una chiesa su impianto centrale, la Madonna di Campagna a Piacenza (figg. 88-89);¹³ egli l'aveva progettata e ne avrebbe diretto i lavori fino alla conclusione. Là i fabbricieri non gli imposero pentimenti di nessun genere. La sua chiesa centrale è più omogenea ma anche più banale della Steccata (che è anche molto più grande).

La pianta è una croce greca con bracci a terminazione piana (fig. 90).¹⁴ Come alla Steccata ci sono cappelle poste agli angoli della croce, ma sono cupolate e aperte verso l'interno della chiesa. In questo modo l'interno è più luminoso e arioso che alla Steccata. La cupola centrale è appoggiata su pilastri liberi e non su murature portanti e sia all'interno che all'esterno l'articolazione verticale è stabilita con maggiore chiarezza. L'involucro esterno delle cupole maggiore e minori è ottagonale, secondo la tradizione lombarda, e sormontato da un'alta lanterna. Altre reminiscenze lombarde compaiono nelle finestre alte e ampie del tamburo, attraverso le quali la luce passa quasi senza alcuna schermatura. Questa abbondanza di luce è un inconveniente per la decorazione che ricopre pareti e volte: gli affreschi del Pordenone nella cupola quasi svaniscono nell'intensità luminosa. La chiesa di Tramello, comunque, risulta inferiore alla Steccata per la cura delle relazioni tra architettura, pittura e nella distribuzione della luce.

Nonostante la somiglianza delle piante, le due chiese si riconoscono a precedenti molto diversi. Lo schema a cinque cupole



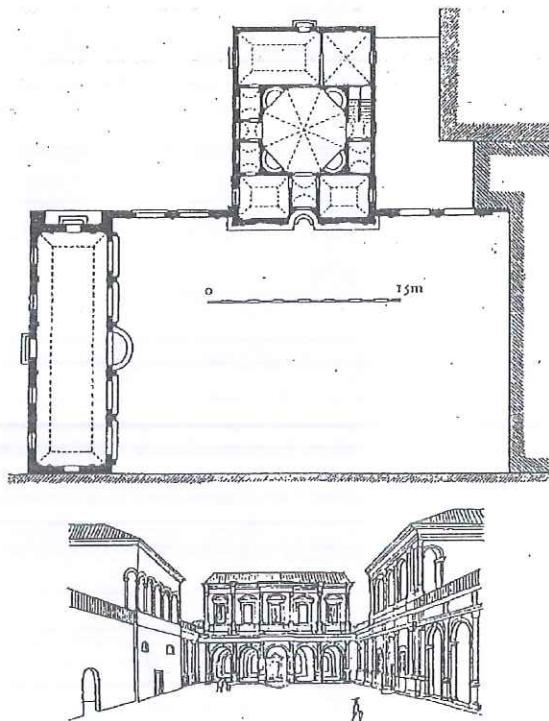
90. Alessio Tramello: Piacenza, Madonna di Campagna, iniziata nel 1522, pianta

della Madonna di Campagna deriva da un sistema che Tramello aveva già utilizzato nella navata del Santo Sepolcro a Piacenza; il suo prototipo è veneto-bizantino. La Steccata invece non si può immaginare senza qualche conoscenza del progetto di Bramante per San Pietro. Un confronto tra le due chiese mostra quale ruolo essenziale giochino le forme rotonde della cupola e delle absidi nell'aumentare l'effetto monumentale della pianta centrale "romana". Allo stesso tempo questo confronto dimostra quanto profondamente diversi siano gli edifici di questo tipo nell'Italia settentrionale rispetto al tipo romano.

FALCONETTO A PADOVA

Le opere e la personalità di Giovanni Maria Falconetto e di Cesare Cesariano sono simili sotto diversi aspetti. Anche Falconetto, nato nel 1468 a Verona, iniziò la sua carriera come pittore e anch'egli, come Cesariano, passò un periodo di tempo a Roma.¹⁵ I disegni e le ricostruzioni di edifici antichi del Falconetto si possono paragonare al commentario a Vitruvio di Cesariano; alcuni di questi disegni appartenevano poi a Palladio. Dal 1524 alla morte nel 1535, Falconetto fu al servizio della città di Padova e lavorò per l'umanista veneziano Alvise Cornaro che viveva qui. Negli edifici che Falconetto progettò per Cornaro incontriamo per la prima volta quel classicismo così tipico di Venezia e della Terraferma veneta, il cui esponente più importante sarà Palladio.

Nel cortile dell'attuale palazzo Giustiniani sopravvivono una loggia, e quello che è conosciuto come l'Odeo (figg. 91, 92), quanto rimane del palazzo cittadino di Cornaro. La loggia, a cinque campate, costituisce lo sfondo della corte, la facciata a tre campate dell'Odeo occupa invece metà di uno dei lati maggiori. Entrambi gli edifici potrebbero essere illustrazioni di



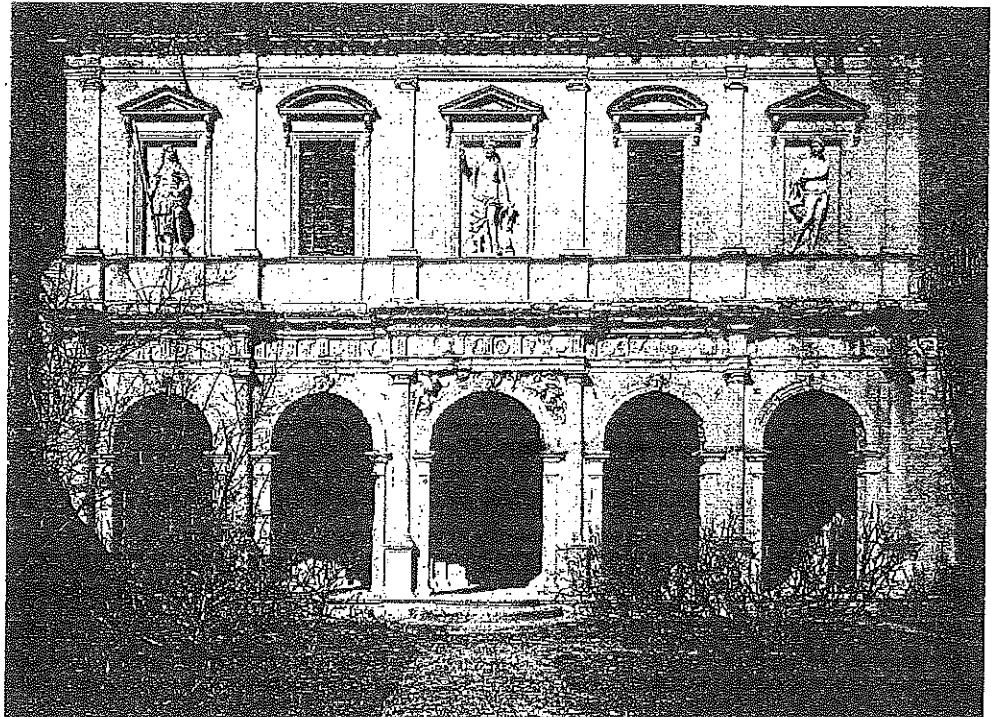
91. Giovanni Maria Falconetto: Padova, Odeo e Loggia Cornaro, 1524 circa, pianta e schizzo prospettico

un trattato sugli edifici antichi. Raramente gli ordini classici sono stati imitati così fedelmente come in questo "forum Cornaro" che serviva da luogo d'incontro per gli amici del committente e per rappresentazioni teatrali.¹⁶

Tuttavia l'apparato di forme classiche, benché corretto, non produce facciate articolate tridimensionalmente; nicchie e paraste risultano poco staccate dal piano del muro. Nella loggia, il rapporto tra le semicolonne doriche addossate ai pilastri delle arcate e le paraste ioniche del piano superiore è poco risolto. La relazione tra ordine e muro richiama quella degli edifici romani dello scadere del secolo, come la Cancelleria. La stanza ottagonale al centro dell'Odeo, dove pareti rettilinee si alternano a nicchie, dimostra che Falconetto ha visitato Roma circa nel 1500: ci sono stanze di forma molto simile a questa nelle parti della *Domus Aurea*, allora recentemente scoperte e la brillante decorazione a stucco e affresco della loggia e dell'Odeo è una delle opere più raffinate degli anni trenta, in nulla inferiore alla decorazione di villa Madama.¹⁷ Un'iscrizione sull'architrave della loggia porta il nome di Falconetto e la data 1524. Poco più tardi Falconetto disegnò due porte delle mura di Padova: le iscrizioni datano porta San Giovanni al 1528 e porta Savonarola al 1530 e Falconetto è ancora espressamente ricordato come l'architetto.

In entrambe le porte il passaggio principale è coperto da volte su base poligonale, e l'alto attico serve da parapetto per le cannoniere montate sopra le volte. In porta Savonarola entrambi i fronti sono articolati come un arco trionfale romano con quattro colonne su alti piedistalli; a porta San Giovanni (fig. 93) solo il lato verso la città presenta questa articolazione. In entrambe le porte sono chiuse le entrate laterali sul lato esterno delle mura. L'esterno di porta San Giovanni è bugnato e presenta un piatto ordine di paraste che avrebbero certamente

92. Giovanni Maria Falconetto:
Padova, Loggia Cornaro, 1524
circa

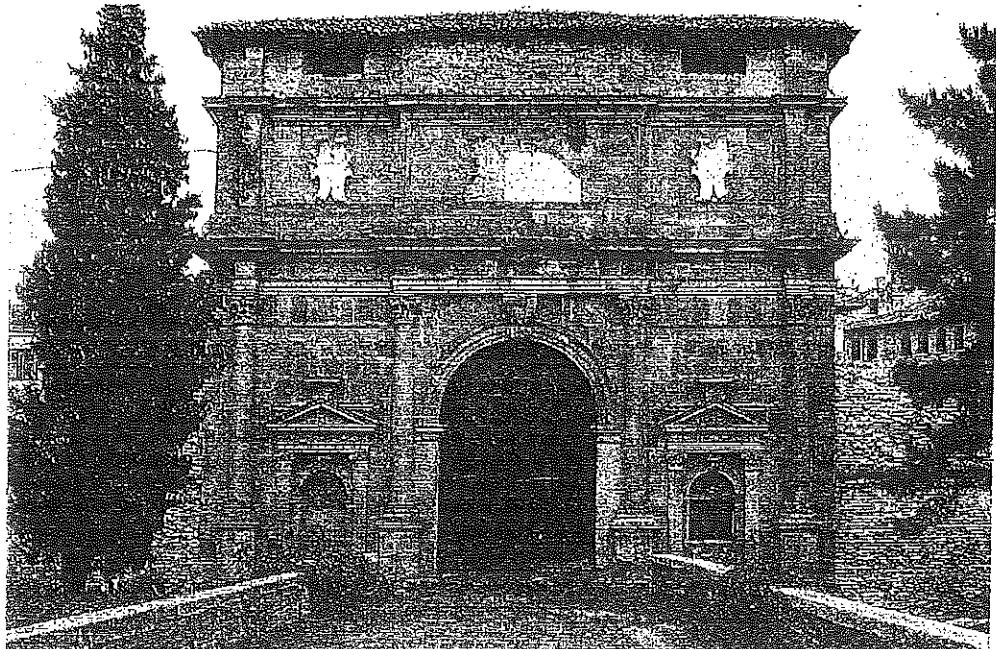


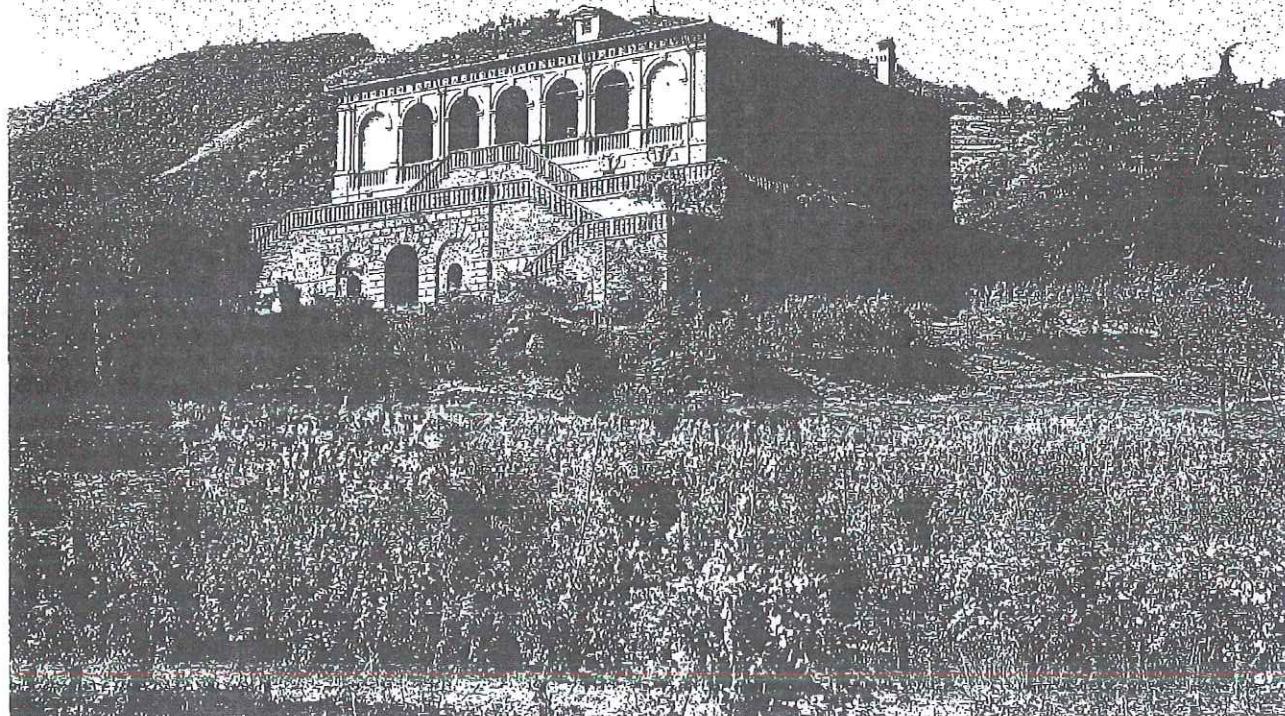
subito meno danni da un cannoneggiamento delle colonne quasi libere di porta Savonarola. È interessante che Falconetto non abbia impiegato il bugnato nella porta più tarda e che abbia articolato anche il fronte esterno come un arco di trionfo: per lui le antiche forme romane erano più importanti della resistenza difensiva della porta. Non esisteva un modello antico per la combinazione di bugnato e paraste, mentre il rivestimento in blocchi lisci di pietra e le colonne possono trovare la loro legittimazione negli archi romani. Le aperture laterali di porta San Giovanni sono trattate come edicole e coronate da timpani elab-

orati. Sopra i passaggi laterali di porta Savonarola si trovano architravi rettilinei — più "corretti" — e nei pannelli sopra ad essi sono collocati tondi con busti come nell'arco di Costantino.

Alvise Cornaro certamente diede un considerevole contributo al disegno della notevole villa dei Vescovi a Luvigliano, presso Padova, che la tradizione attribuisce al Falconetto (fig. 94).¹⁸ Il terrazzamento della collina sulla quale si trova, e la loggia del piano nobile, si rifanno al Cortile del Belvedere di Bramante; e il massiccio bugnato del pianterreno a porta Giulia. C'è un forte contrasto tra gli ordini e il bugnato che è com-

93. Giovanni Maria Falconetto:
Padova, porta San Giovanni,
1528





94. Giovanni Maria Falconetto e altri: Luvigliano, villa dei Vescovi, iniziata nel 1535 circa

pletamente bramantesco, in cui l'ordine del piano nobile trionfa sopra le forme naturali "non ancora modellate" del basamento.¹⁹ La villa non fu completata che dopo la morte del Falconetto. Confrontando i dettagli, piuttosto rozzi, della villa con quelli degli edifici padovani, possiamo capire quanto il buon esito delle opere di Falconetto sia dovuto al suo attento ed accurato uso del dettaglio. Falconetto intese l'antico in modo per così dire ravvicinato; il suo interesse principale sono i dettagli e nei suoi edifici si sofferma su di essi il più fedelmente possibile. Nelle porte urbane riuscì a introdurre le forme dell'arco di trionfo antico *in toto*; ma anche qui il sapere teorico sembra sopraffare la realtà concreta dell'opera. Non è una coincidenza il fatto che la ricostruzione del teatro romano di Verona di Falconetto, che ci è stata trasmessa da un codice della Biblioteca Comunale, sia vicina alle utopie architettoniche del diciannovesimo secolo.²⁰

È chiaro che Falconetto ebbe la possibilità di dedicarsi al-

l'architettura grazie agli incarichi del Cornaro. L'interesse intellettuale di Cornaro riguardava soprattutto la filosofia stoica (alla fine della sua vita scrisse un trattato intitolato *La vita sobria*), ma gli edifici che commissionò al Falconetto, per quanto fedeli all'antico, hanno però un che di prosaico. Si può dire che questa interpretazione ortodossa dell'antico sia rappresentativa di uno degli estremi del movimento post-classico degli anni trenta. Vedremo più avanti l'altro estremo nell'opera "eretica" che Giulio Romano, di trent'anni più giovane, stava realizzando in quegli stessi anni per il duca di Mantova. In entrambi i casi architetto e committente avevano circa la stessa età. La differenza di stile potrebbe quindi riflettere anche una differenza generazionale, ma di certo non è per semplice combinazione che Cornaro, l'umanista stoico, si sia rivolto al Falconetto mentre il capriccioso e stravagante Gonzaga, duca di Mantova, a Giulio.

CAPITOLO 6

Michele Sanmicheli

Michele Sanmicheli (1484-1559) è il solo grande architetto del Rinascimento italiano che potrebbe aver conosciuto gli edifici della Grecia antica dal momento che, come ingegnere militare della Repubblica di Venezia, lavorò alle fortificazioni di Corfù, Creta e Cipro. Oltre che a Venezia la sua attività si svolse principalmente a Verona; visitò Roma in giovane età e le opere romane di Bramante formarono il suo stile.¹

Sanmicheli apparteneva a una famiglia di tagliapietra originaria del lago di Como. Suo padre si era stabilito a Verona, dove aveva lavorato alla loggia del Consiglio. Si sa poco della formazione di suo figlio e dei suoi primi viaggi. Nel 1509, all'età di venticinque anni, Sanmicheli assunse l'incarico di architetto capo della cattedrale di Orvieto, dunque il suo apprendistato di tagliapietra poteva considerarsi ormai concluso. Eresse un altare nella cattedrale, e lavorò alle parti superiori della facciata, ma il suo progetto per il campanile non fu mai eseguito. In un documento del 1513 leggiamo che Sanmicheli è stato mandato a Roma per ottenere il consiglio di Antonio da Sangallo a proposito della facciata. Gli ufficiali dell'opera della cattedrale dovevano avere un'alta considerazione di Sanmicheli; nonostante la cronica carenza di fondi, egli riceveva nel 1521 la generosa ricompensa di 100 fiorini oltre il suo salario, per "impedirgli di lasciare Orvieto, il che comporterebbe la sospensione dei lavori".²

Le preoccupazioni dei fabbricieri della cattedrale non erano immotivate. Nel 1526 Sanmicheli aveva viaggiato per diversi mesi attraverso l'Italia centrale e del nord insieme ad Antonio da Sangallo il Giovane, con lo scopo di elaborare un dettagliato rapporto sulle fortificazioni dello Stato Pontificio.³ Al più tardi nel 1530 entrò al servizio di Venezia; nel 1531 una lettera del Consiglio dei Dieci, la più alta autorità della Repubblica, riferisce che Sanmicheli "era indispensabile per le fortificazioni costruite in tutti i nostri domini di terra e di mare".⁴ A quel tempo il suo salario era di 120 ducati l'anno; più tardi fu aumentato a 300 ducati.

Nella nostra epoca, in cui gli attacchi militari sono soprattutto improvvisi, è facile dimenticare che fino al diciottesimo secolo le fortificazioni erano una parte considerevole del compito di un architetto, al pari degli edifici religiosi e civili. Tutte le città del Medioevo e del Rinascimento erano fortificate: Giotto disegnò una parte delle mura cittadine di Firenze, Francesco di Giorgio, Dürer e Leonardo scrissero trattati sulle fortificazioni; abbiamo già ricordato le porte urbane di Bramante, Sangallo e Falconetto. Mentre molte di queste costruzioni furono vittime della successiva espansione delle città, le porte di Sanmicheli a Verona, porta Nuova e porta Palio, rendono chiaramente l'idea della loro funzione, e sono tra alcuni dei capolavori del Rinascimento.

Sanmicheli ebbe l'incarico di ammodernare e mantenere efficienti le mura della sua città natale per oltre trent'anni. La fortezza di Verona proteggeva il territorio veneziano contro gli attacchi da terra; e le sue cittadelle non erano meno importanti per la sicurezza della Repubblica dei forti costieri delle isole di Cipro e Creta.

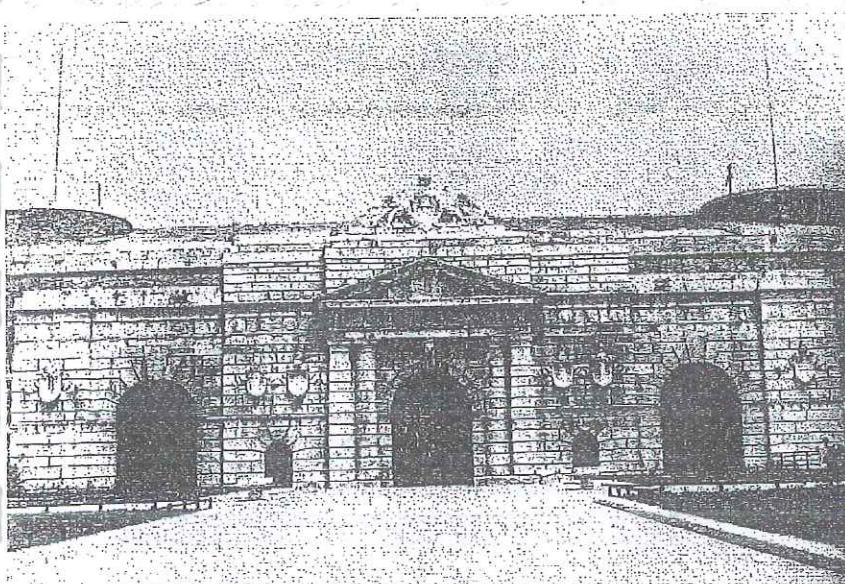
PORTE URBANE

In porta Nuova (figg. 95, 96), costruita negli anni trenta, il vero e proprio passaggio è combinato, nello stesso blocco trasversale, con due postazioni di artiglieria ai lati.⁵ I potenti muri esterni avevano la funzione di proteggere dal fuoco di artiglieria e allo stesso tempo servivano ad ammortizzare il rinculo dei cannoni montati sulla volta. Porta Maggiore a Roma potrebbe essere stato il riferimento per il bugnato della facciata; Serlio osserva che il vigoroso bugnato rustico di porte e fortificazioni rappresenta la miglior espressione della loro funzione. Quando i due passaggi laterali vennero aperti, nel diciannovesimo secolo, la porta perse il suo carattere di struttura difensiva; allora fu molto alterato anche il lato verso la città. Sul lato esterno, solo la parte centrale era in origine bugnata e le altre parti erano lisce; l'ordine dorico binato, il timpano, i trofei e le iscrizioni rendono questo lato il vero lato da mostrare. Oltre all'ingresso principale il lato verso la città ha quattro passaggi più stretti per i pedoni e due finestre per le ampie rampe che, attraverso lo spessore del muro, portano sul tetto. Il fregio a triglifi, che sul fronte esterno è limitato alla parte centrale, verso la città corre lungo tutta la facciata fino alle coppie di paraste sugli angoli.

Porta Palio, costruita circa vent'anni dopo, non venne studiata per contenere una postazione di artiglieria, come dimostra la sua pianta (fig. 97).⁶ Perciò fu possibile aprire tre passaggi sul lato esterno ed eliminare il timpano centrale (fig. 98). I passaggi si incontrano all'interno in un atrio con volta a crociera, aperto verso la città con cinque arcate. Il sistema dell'articolazione mostra familiarità con le porte di Padova del Falconetto, ma Sanmicheli raddoppia le colonne e, come aveva già fatto a porta Nuova, sostituisce l'ordine corinzio più snello con il più pesante e ponderoso dorico. Il blocco della porta è più largo e le membrature orizzontali sono più forti rispetto a porta Nuova, e l'architrave non sporge. Il bugnato molto piatto sottolinea le giunture orizzontali delle pietre ma non il rilievo dei singoli blocchi, stabilendo un armonioso equilibrio tra le verticali delle colonne scanalate e i corsi orizzontali delle pietre.

Diversamente dalle porte di Falconetto, che con i loro alti attici richiamano ancora le porte medievali, le strutture di Sanmicheli si alzano poco sopra le mura di cinta. Ma l'ordine dorico, con il suo forte rilievo, rende più evidente, e in modo molto più convincente rispetto agli esempi padovani, la doppia funzione della porta che è allo stesso tempo una fortificazione e un arco trionfale.

La decorazione di porta Palio è più energica di quella di Falconetto e più armoniosa e meglio equilibrata di quella di porta Nuova. Quest'ultima, con il suo singolare bugnato, appartiene alla stessa fase dello stile degli edifici di Giulio Romano a Mantova. D'altra parte l'armonia e la monumentalità di porta Palio sono tipiche dello stile tardo di Sanmicheli, dimostrando come anche in altri modi l'architettura italiana della metà del Cinquecento abbandonò le forme "erotive" del secondo quarto del secolo.



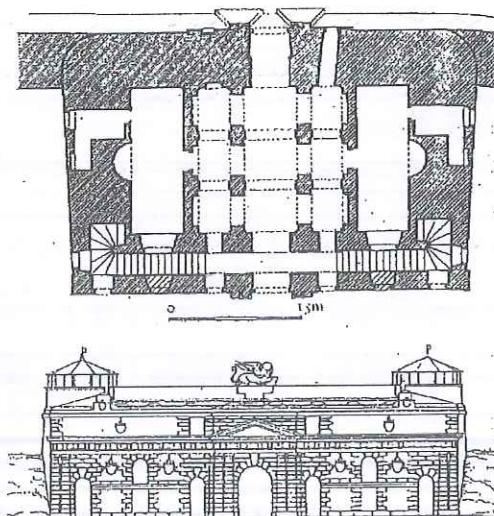
PALAZZI A VERONA

Le facciate di palazzo di Sanmicheli si rifanno allo schema di palazzo Caprini di Bramante. Nella stessa Roma questo schema era stato abbandonato a partire da palazzo Branconio dell'Aquila di Raffaello, ma Venezia e la Terraferma proseguirono l'uso di semicolonne o paraste al piano nobile, e bugnato al pianterreno, fino alla fine del Settecento.

Il cortile gioca un ruolo secondario nei palazzi della Terraferma veneta rispetto a Roma e Firenze. Il lotto di fabbrica è di solito allungato, profondo anche tre o quattro volte la larghezza della facciata. Il cortile dunque spesso non è che un lungo passaggio che porta dalla strada agli spazi di servizio sul retro, laddove la "grande architettura" interessa solo la facciata e il salone del piano nobile.

97. (in basso) Michele Sanmicheli: Verona, porta Palio, 1555-1560, pianta

98. (a destra) Michele Sanmicheli: Verona, porta Palio, iniziata nel 1555 circa



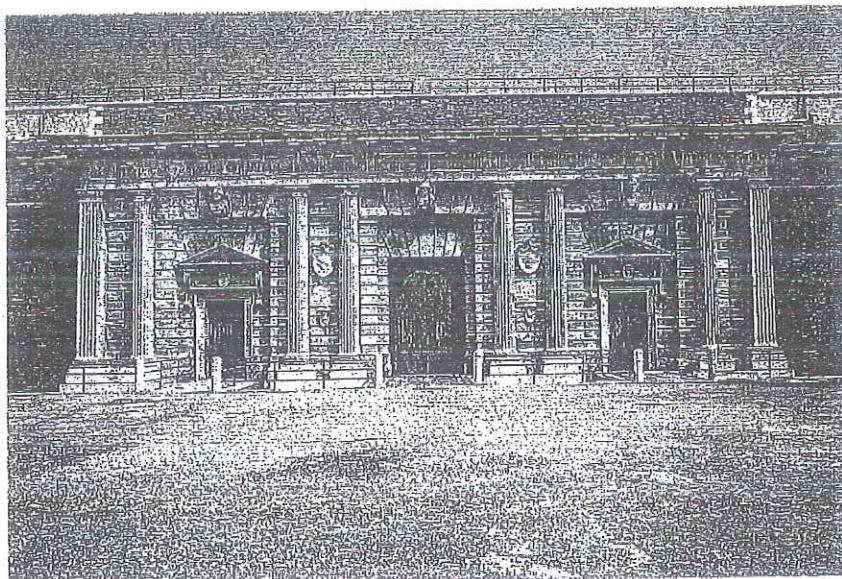
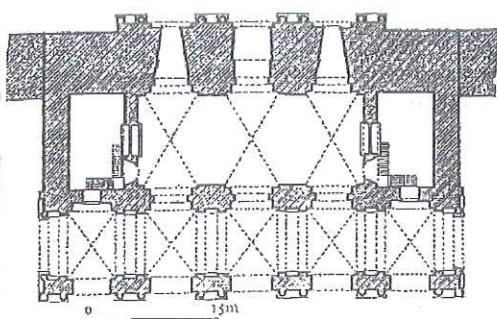
95. (a sinistra) Michele Sanmicheli: Verona, porta Nuova, 1533-1540

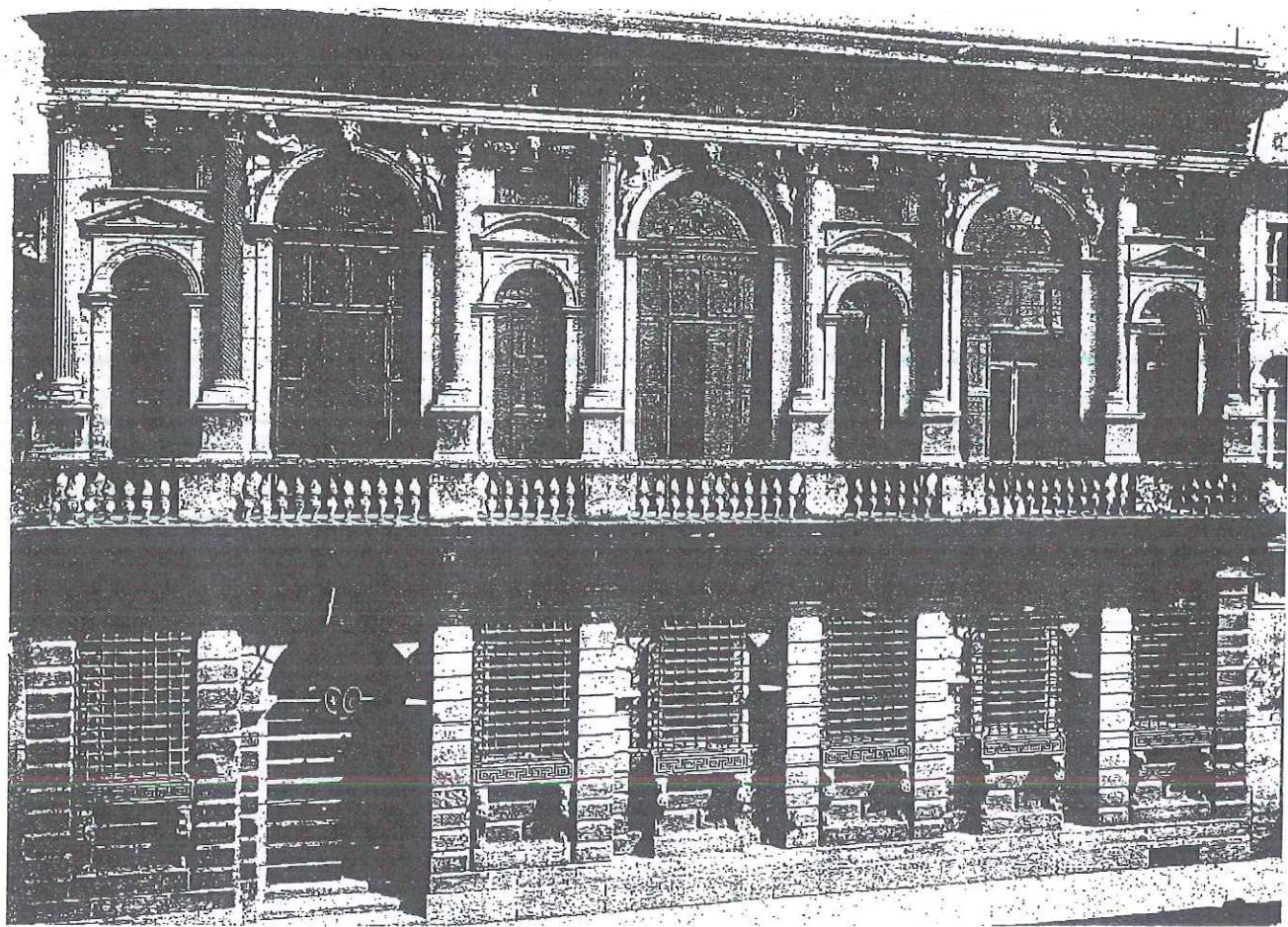
96. (in alto) Michele Sanmicheli: Verona, porta Nuova, 1533-1540, pianta e prospetto

Dei quattro palazzi costruiti da Sanmicheli a Verona solo uno, oggi palazzo Guastaverza, si può datare con sicurezza. Il committente, Bonaventura degli Honorij, ottenne il permesso di iniziare la fabbrica nel 1555.⁷ Palazzo Pompei (originariamente Lavezola) probabilmente risale allo stesso anno.⁸ Palazzo Canossa era stato iniziato circa vent'anni prima, ed era ancora in costruzione nel 1533.⁹ La data dell'incompiuto palazzo Bevilacqua si può determinare solo per via stilistica.¹⁰

La facciata di palazzo Bevilacqua ha cinque campate a destra dell'ingresso e una sola a sinistra (fig. 99); per renderla simmetrica occorre immaginare le quattro campate mancanti rispetto alle undici previste.¹¹ Il ricchissimo ornamento e la composizione complessa sono unici sotto ogni aspetto, e non solo nell'opera di Sanmicheli.

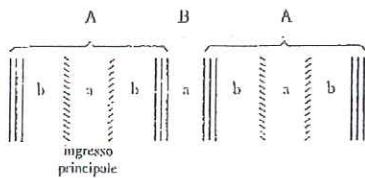
Il piano terra presenta un ordine di paraste tušcaniche bu-





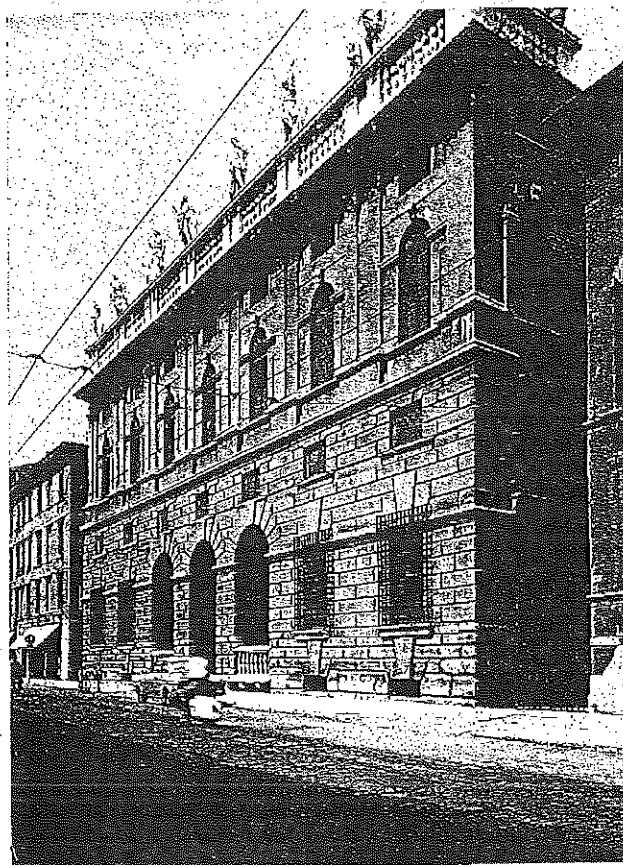
99. Michele Sanmicheli: Verona, palazzo Bevilacqua, 1530 circa

gnate, il piano nobile semicolonne corinzie scanalate. Su entrambi i piani si alternano campate strette e larghe e al piano nobile anche finestre alte e basse, tutte con terminazione ad arco. Una soluzione senza precedenti è l'accorgimento con cui Sanmicheli trasforma la cadenza di campate strette e ampie (b-a-b-a, ecc.) in un sistema di tre campate raggruppate come in un arco di trionfo. Delle quattro semicolonne che compongono un gruppo di tre campate (b-a-b), la coppia interna ed esterna è scanalata diversamente a spirale o in linea retta;¹² nel gruppo accanto, il rapporto tra le coppie è rovesciato. Quindi ogni gruppo di tre campate è legato all'altro lungo tutta la facciata. Il risultato è un sistema che può essere letto sia come b-a-b ecc. sia come A-B-A.¹³



La ricchezza degli ornamenti si accorda alla complessità del disegno. La balaustra, che si snoda per tutta l'intera lunghezza del piano nobile, si appoggia su mensole sporgenti che si possono intendere anche come i triglifi del fregio dorico del pianterreno. I davanzali delle finestre del pianterreno sono decorati con un motivo a meandri e si appoggiano su grandi mensole a forma di sfingi alate; le chiavi di volta sopra le finestre sono scolpite in forma di busti all'antica, nei pennacchi delle grandi finestre del piano superiore si trovano figure alate, e tra i capitelli sopra le finestre piccole sono appesi dei festoni. Nel ricco fregio continuo della trabeazione principale e sulle mensole del pianterreno compare l'ala dell'aquila, l'emblema dei Bevilacqua.

I motivi decorativi impiegati possono anche essere antichi, ma l'intera composizione è tutt'altro che all'antica. L'*horror vacui* della facciata, la complessità del suo complicato schema compositivo e l'ambiguità delle forme, mostrano un'"eresia" simile a quella che si incontra in Peruzzi. Un elemento caratteristico è il diverso rapporto che lega aperture e ordine nei due livelli. Nel piano nobile, le colonne sono innalzate sopra i davanzali delle finestre con alti piedestalli, appoggiati sulla balaustra; al pianterreno, il rapporto è rovesciato, e sono le fine-



100. Michele Sanmicheli: Verona, palazzo Canossa, iniziato nel 1532 circa

stre ora ad alzarsi, così che il loro davanzale si trova quasi oltre la metà delle paraste.

La facciata è uno degli esempi più importanti della reazione al primo stile classico; essa, nonostante tutto, deve parte del proprio fascino a un repertorio formale essenzialmente classico, usato però in modo da esprimere qualcosa di completamente anticlassico. Le opere di Sanmicheli più vicine alla facciata del palazzo Bevilacqua sono la giovanile cappella Petrucci a Orvieto (che sarà discussa più avanti) e porta Nuova. La cappella mostra la stessa predilezione per il ritmo della composizione e per l'arretramento della muratura rispetto a ordini e ornamenti; Porta Nuova è simile per il trattamento dell'ordine dorico bugnato. È quindi probabile che anche palazzo Bevilacqua sia una delle prime opere veronesi di Sanmicheli.

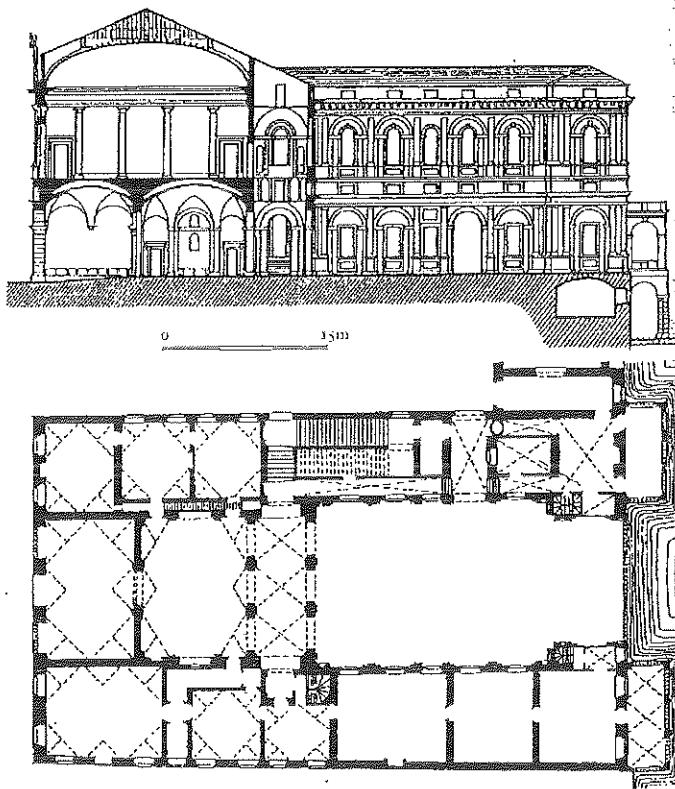
La facciata di palazzo Canossa è molto più sobria (fig. 100):¹⁴ il motivo dell'arco trionfale, a campate larghe e strette, è sostituito da campate di uguale dimensione, il piano nobile ha paraste binate, mentre gli ordini sono completamente spariti dal pianterreno; il rilievo è ovunque molto piatto. Le tre campate centrali del pianterreno si aprono verso la strada come una loggia su pilastri: Sanmicheli può aver visto questo motivo in palazzo Te a Mantova, costruito poco tempo prima. I precedenti delle paraste binate del piano nobile si trovano nelle colonne binate dei palazzi Caprini e Caffarelli a Roma. Ma Sanmicheli, a differenza di Bramante e Raffaello, annulla

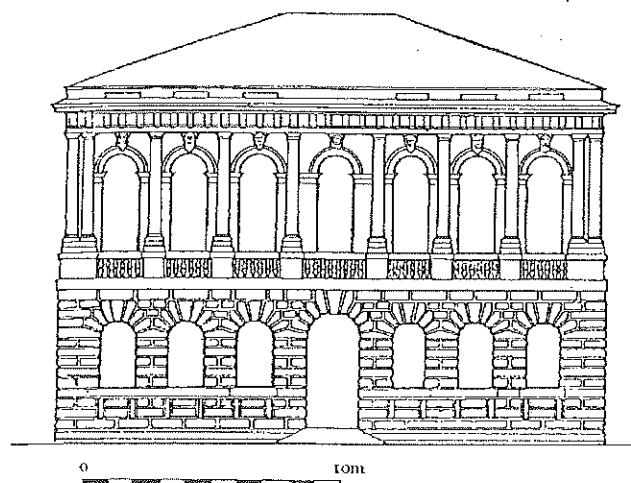
l'indipendenza di ogni singola campata prolungando lungo tutta la facciata le modanature di impresa degli archi delle finestre, e dei davanzali, facendole scorrere anche dietro l'ordini binato. Non esistono sporgenze, così la facciata del piano nobile sembra composta dalla sovrapposizione di due piani quasi senza spessore, uno anteriore, sul quale stanno le paraste, le loro basi e la trabeazione, e uno arretrato, con le finestre, le loro cornici e la piattabanda sotto le finestre del mezzanino.

Il punto centrale della composizione, sia in pianta che in alzato, (fig. 101) è la loggia a tre campate della facciata. Il portale di questo atrio conduce a un profondo vestibolo, della stessa larghezza e lunghezza della loggia. Le volte di questi due spazi sostengono il salone del piano nobile. Il vestibolo, a sua volta, si apre verso il cortile in una loggia; con le scale poste ai lati.¹⁵ Il corpo di fabbrica centrale a due piani è affiancato da ali di quattro piani; scale di servizio portano ai due mezzanini. Un dettaglio getta luce sulla ingegnosa combinazione di pianta e alzato: la copertura a volta della loggia sul cortile è appena più bassa di quella del vestibolo, così da permettere di inserire sopra la loggia un basso mezzanino che comunica con i piani intermedi delle ali. Le aperture della facciata verso il cortile poste tra la loggia superiore e inferiore sono quindi realmente le finestre di un mezzanino, mentre quelle corrispondenti sulla facciata principale sono cieche, poiché proprio in quel punto si alzano dietro di esse le volte del vestibolo.

Sanmicheli usa ancora uno schema tripartito per la pianta nel più tardo palazzo Pompei. Ancora una volta la facciata è di sette campate (fig. 102); la larghezza dell'atrio e del salone è

101. Michele Sanmicheli: Verona, palazzo Canossa, iniziato nel 1532 circa, sezione longitudinale, prospetto e pianta del piano terra





102. Michele Sanmicheli: Verona, palazzo Pompei, 1555 circa, prospetto

determinata dalle tre campate centrali, in questo caso però gli spazi occupano l'intera profondità del corpo di fabbrica. Il vestibolo e le logge di palazzo Canossa sono stati eliminati. La pianta e l'alzato, nonostante siano ugualmente curati nella sistemazione, sono meno originali: non esistono mezzanini, e la decorazione, soprattutto nel cortile, è piuttosto contenuta. Questa maggiore semplicità potrebbe essere dovuta alle istruzioni di un committente parsimonioso, ma la celebre facciata conferma che l'artista ha usato volontariamente un linguaggio più semplice rispetto agli edifici precedenti. Il piano nobile ha colonne doriche scanalate (come la quasi contemporanea porta Palio), che quasi tagliano all'imposta gli archivolti delle finestre, ma qui l'ordine e la superficie del muro sono più chiaramente distinti che in palazzo Canossa. Non c'è traccia del ritmo complesso e dell'*horror vacui* di palazzo Bevilacqua. Lo scherzo non potrebbe essere più semplice. Su ogni lato della campata centrale, più ampia, si trovano tre campate uguali, più strette; sugli angoli, un pilastro si affianca alla colonna. Quindi il sistema dell'arco di trionfo è sostituito da un raggruppamento simmetrico in cui gli stessi motivi si ripetono senza alterazioni. L'accento posto sugli elementi laterali e al centro produce un effetto di stabilità, invece che di oscillazione, e la chiarezza si sostituisce all'ambiguità. È difficile immaginare un maggior contrasto rispetto a palazzo Bevilacqua.

Le facciate di palazzo Guastaverza a Verona e di palazzo Roncale a Rovigo mostrano che, più avanti nel corso della sua vita, Sanmicheli ritornò alla sua iniziale preferenza per il principio classico di una serie di campate uguali.

PALAZZI A VENEZIA

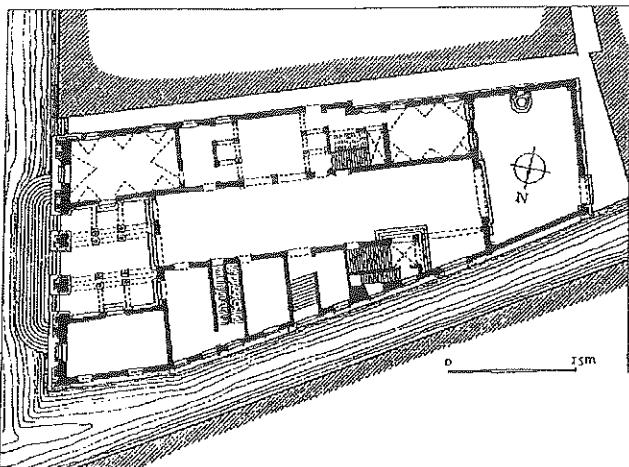
Anche i palazzi Cornaro¹⁶ e Grimani¹⁷ a Venezia sono opere tarde. Le piante si adeguano al consueto impianto veneziano (fig. 103): dall'ingresso principale sulla facciata, un lungo passaggio porta alla corte sul retro del lotto, molto allungato e stretto. La posizione di palazzo Grimani sul Canal Grande è forse la ragione che spiega la presenza dell'ordine al piano terra, dove paraste corinzie sostengono le colonne corinzie del piano nobile (fig. 104). Le campate più esterne della facciata, al pianterreno, sono affiancate da un ordine binato che, a sua volta, incornicia il motivo dell'arco trionfale al centro.

Questa indipendenza delle parti laterali è nuova quanto il raggruppamento delle tre campate centrali. Le scanalature delle colonne, le cornici dei mezzanini e la balaustra, sono legate a palazzo Bevilacqua, ma la composizione, anche se ugualmente ricca di ornamenti, è molto meno complessa. Come in porta Palio viene stabilito un perfetto equilibrio tra membrature orizzontali e verticali, tra l'accento posto sul centro e i lati della facciata, così che l'insieme suscita un'impressione di calma e stabilità. Raramente un altro architetto del Cinquecento seppe trattare gli ordini antichi con tale maestria o rendendoli così espressivi come Sanmicheli. Il dorico di porta Palio è assolutamente perfetto, ma nella facciata sul Canal Grande sarebbe sembrato troppo severo e pesante. Le paraste corinzie del pianterreno costituiscono un allontanamento dalla regola, che al loro posto avrebbe voluto un dorico o al limite avrebbe ammesso uno ionico; la ripetizione dell'ordine al piano nobile è di nuovo un'infrazione della regola. Ma l'uso di un corinzio più ornato in entrambi i piani, aumentandone il rilievo da parasta appiattita a colonna, è precisamente la caratteristica che conferisce originalità e splendore alla facciata di palazzo Grimani.

In entrambi i piani, paraste e colonne tagliano la trabeazione di un ordine minore composto da paraste lisce. Si tratta anche in questo caso di una nuova e reale distinzione tra il muro della facciata e l'ordine maggiore addossato ad essa. Questo motivo, che avrà una parte così importante nell'opera di Palladio, difficilmente può derivare dall'ordine gigante dei palazzi di Michelangelo in Campidoglio. I precursori dell'ordine minore di palazzo Grimani sono piuttosto da individuare in una serie di edifici dell'Italia settentrionale, a partire dalla facciata di Sant'Andrea a Mantova, di Alberti, fino ai palazzi veronesi di Sanmicheli.

Infine, palazzo Grimani presenta la soluzione di un problema pratico ed estetico che aveva già occupato Sanmicheli in palazzo Canossa. L'arco più alto del portale principale conduce alla "navata" centrale del vestibolo coperta da una volta a botte; le entrate più basse, ai lati, corrispondono a "navate laterali" con soffitto piano, alte quanto la trabeazione dell'ordine minore. Dunque, l'alzato del gruppo di ingresso corrisponde

103. Michele Sanmicheli: Venezia, palazzo Grimani, iniziato nel 1556 circa, pianta del piano terra





alla sezione dell'atrio tripartito. Nessun altro palazzo del Cinquecento possiede questa organica soluzione unitaria di facciata e atrio.¹⁸

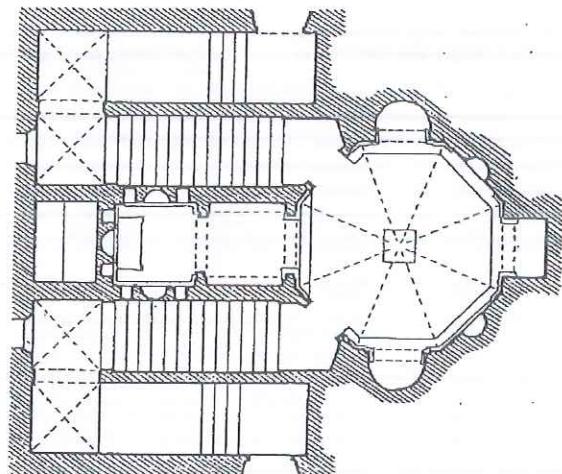
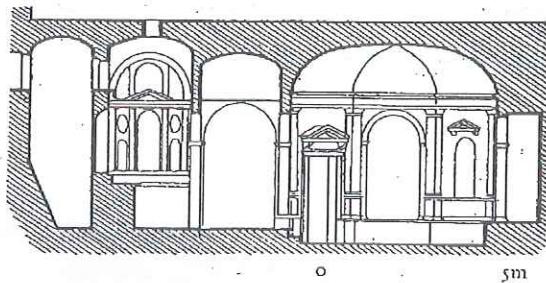
CHIESE E CAPPELLE

Due chiese, tra quelle senza dubbio opera di Sanmicheli, sono a pianta circolare e altre due ottagonali. La cappella Petrucci a Orvieto e la cappella Pellegrini nella chiesa di San Bernardino a Verona sono cappelle funerarie; la cappella a Fumane fa parte della villa della famiglia Della Torre; Santa Maria di Campagna è un'importante chiesa di pellegrinaggio che si trova cinque chilometri circa a sud-est di Verona. Questo elenco è indicativo delle funzioni e della forma degli edifici religiosi del secondo quarto del secolo, evidenzia cioè l'indifferenza per le chiese parrocchiali e monastiche, la predominanza degli edifici commemorativi e ancora, la preferenza per le piante centrali. D'altra parte la preferenza di Sanmicheli per le piante circolari dimostra anche quanto profondamente il Tempietto di Bramante abbia influito sulla sua opera.

La piccola cappella funeraria dei Petrucci in San Domenico a Orvieto, forse la prima opera architettonica di Sanmicheli,¹⁹ consiste in un vano ottagonale al quale è collegato un coro in miniatura, il tutto situato sotto al presbiterio della chiesa gotica (fig. 105). Nella cappella si celebrava regolarmente, come dimostrano l'esistenza di un altare e la doppia rampa di scale che scende ad essa. La straordinaria articolazione delle pareti, con nicchie e paraste tuscaniche, in una cappella di dimensioni così piccole, la sua destinazione funeraria così come la posizione dell'altare, richiamano gli ipogei tardo-romani di Roma. Può darsi che Sanmicheli abbia voluto imitare il modello di una *confessio* o una catacomba, il che potrebbe spiegare nel modo più semplice le particolarità della cappella Petrucci.

La pianta e la funzione della cappella Pellegrini a Verona,²⁰ a pianta circolare (fig. 106), richiamano anch'esse gli edifici funerari tardo-romani, specialmente i mausolei imperiali adiacenti all'antico San Pietro. Come questi infatti è collegata alla chiesa solo da un piccolo vano con funzione di vestibolo; l'esterno non è articolato; mentre l'interno, con il motivo dell'arco trionfale e le colonne scanalate, riprende il repertorio formale di palazzo Bevilacqua, costruito circa negli stessi anni. Sopra l'ampia scansione dell'ordine maggiore, il tamburo presenta colonne libere sul cui architrave si appoggia una cupola emisferica, secondo una soluzione che riprende il progetto di Bramante per San Pietro.

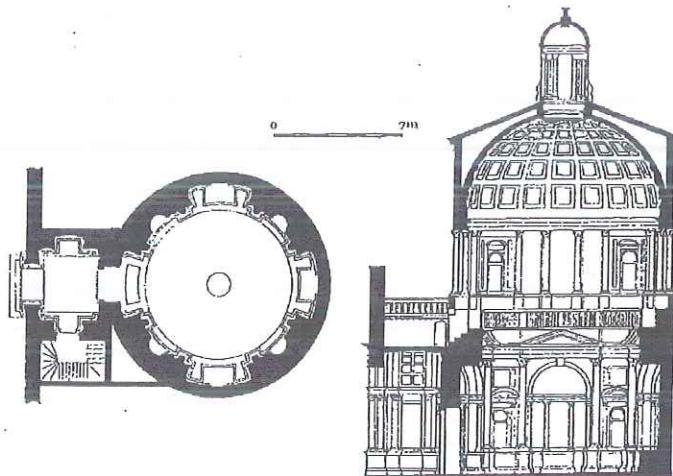
La Madonna di Campagna²¹ è la sola grande chiesa del Cinquecento che realizza l'ideale dell'Alberti di un "tempio" a pianta circolare libero su tutti i lati (fig. 108). In verità la chiesa non sta al centro della città come intendeva Alberti, ma fuori dalle mura, come le chiese centrali di Todi e Montepulciano, e come questi edifici contiene un'immagine miracolosa. Un basso colonnato tuscanico circonda la base del gigantesco cilindro, la cui superficie spoglia è interrotta solo da paraste ioniche e dalle finestre del tamburo (fig. 107). La sobrietà dell'esterno



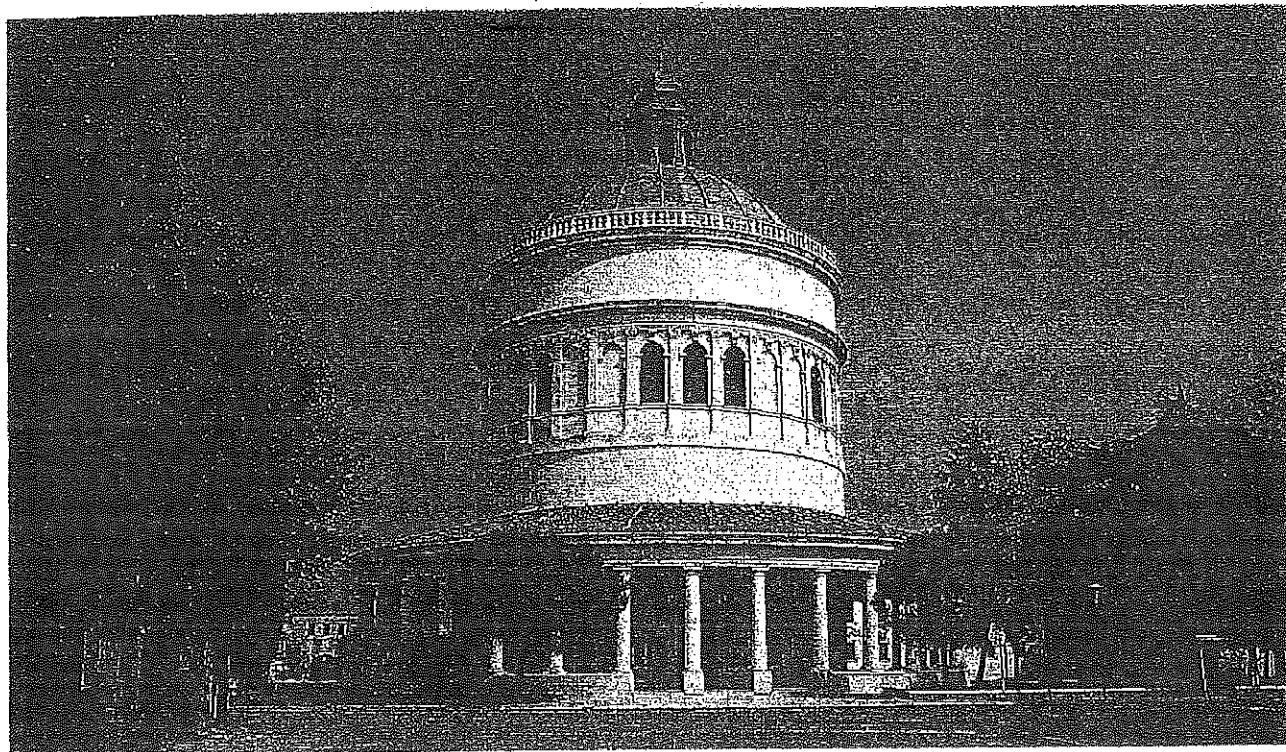
105. Michele Sanmicheli: Orvieto, cappella Petrucci, 1516 circa, sezione longitudinale e pianta

non prepara il visitatore alle sottili raffinatezze dell'interno, costituito da un ottagono su pilastri e arcate che sostiene una cupola ottagonale nascosta sotto l'emsfero dell'involucro esterno (fig. 109). Seguendo un'antica tradizione veneziana, la struttura della cupola esterna è in legno. All'interno tre delle campate poste alle estremità degli assi longitudinali e trasversale sono aperte da portali, mentre la quarta introduce al coro. Nelle campate intermedie si trovano gli altari. Il coro è composto attualmente da una seconda chiesa, più piccola, sempre a pianta cen-

106. Michele Sanmicheli: Verona, San Bernardino, cappella Pellegrini, iniziata presumibilmente nel 1527, pianta e sezione longitudinale



104. Michele Sanmicheli: Venezia, palazzo Grimani, iniziato nel 1556 circa



107. (in alto) Michele Sanmicheli: Verona, Madonna di Campagna, iniziata nel 1559

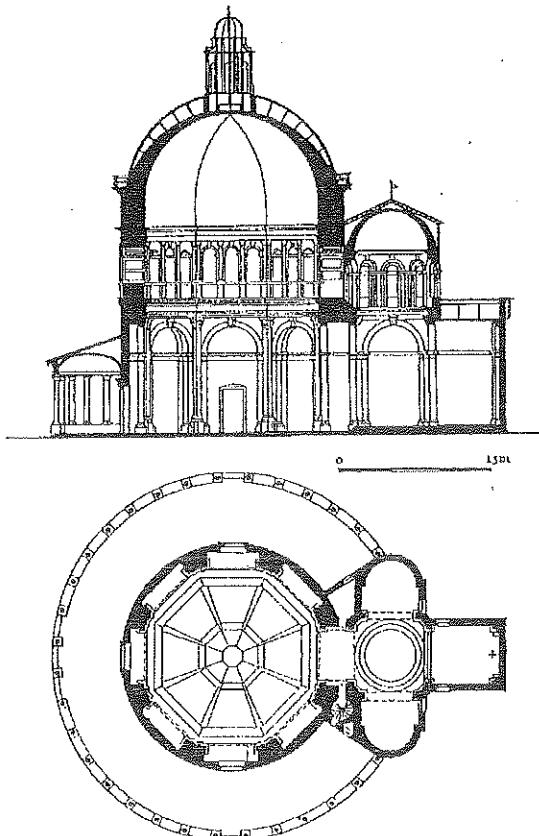
108. (in basso) Michele Sanmicheli: Verona, Madonna di Campagna, iniziata nel 1559, sezione longitudinale e pianta

trale, ma a croce greca. La cupola emisferica sull'incrocio dei bracci è tangente al tamburo della cupola maggiore. L'asse trasversale del coro è più piccolo, e la sua cupola più bassa di quella del grande cilindro; visto dall'esterno il coro sembra un'aggiunta indipendente.²²

Entrando in chiesa attraverso il portale sul lato rivolto verso la città, si vede l'immagine miracolosa nella cappella maggiore incorniciata dall'arco opposto a quello dell'ingresso così che l'ampio ottagono che circonda il visitatore sembra quasi il primo di una serie di vani che si conclude con l'altar maggiore. La distanza che corre dalla porta all'altar maggiore è altrettanto importante, per l'effetto generale, dell'altezza della cupola principale.

La chiara presenza di un asse longitudinale, tuttavia, è in contrasto con il principio della pianta rigorosamente centrale. L'immagine miracolosa, a Todi e Montepulciano, si trova sotto la cupola anche se non al centro di essa. Nella Madonnia di Campagna la cupola, vista dall'esterno, appare senza dubbio come il centro dell'edificio, ma all'interno l'altar maggiore si trova lontano dall'ottagono, così che la relazione tra la cupola e l'altar maggiore si potrebbe definire eccentrica.

Tenendo presente la Madonna di Campagna è facile capire perché gli architetti del Rinascimento, pur con tutta la loro ammirazione per il Pantheon, non adottarono la pianta circolare in edifici di grandi dimensioni. L'esterno del Pantheon non è formalmente definito se non per il portico, mentre in una chiesa di pellegrinaggio del Rinascimento l'aspetto esterno è ugualmente importante dell'interno. L'uso di coperture realizzate con la tecnica antica del conglomerato era ininsegnabile a



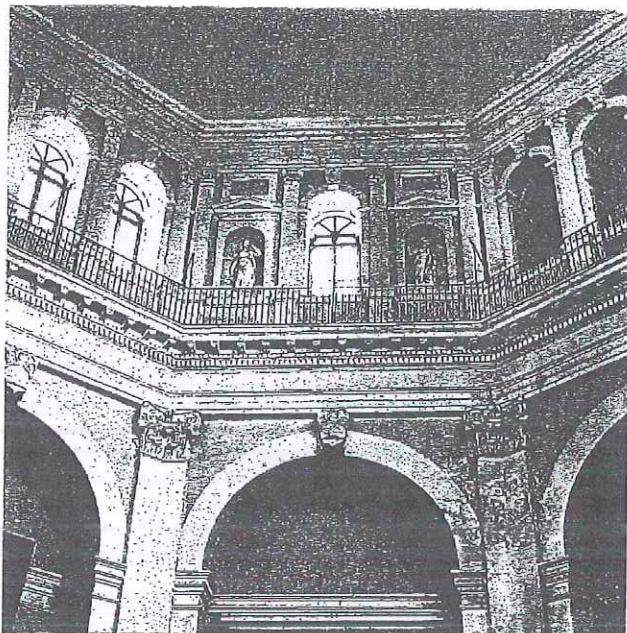
Verona intorno al 1550, quindi a Sanmicheli non restava altra alternativa che la doppia cupola. Per ragioni statiche il profilo dei due involucri doveva essere diverso,²³ quindi l'imposta della cupola interna, più pesante, doveva trovarsi relativamente più in basso rispetto a quella della cupola esterna.

Un architetto che avesse avuto in mente di realizzare l'ideale di un Pantheon moderno, in un edificio come la Madonna di Campagna, avrebbe dovuto mettere in bilancio sia i limiti formali imposti da una chiesa di pellegrinaggio rinascimentale, che le varianti strutturali a propria disposizione. Questo compromesso, e specialmente la discrepanza tra esterno e interno, nell'edificio di Sanmicheli sono e rimangono insoddisfacenti.²⁴ Visto dall'esterno, il peristilio dorico sembra troppo basso rispetto al cilindro che si eleva sopra ad esso, a sua volta troppo alto; la balaustra non è un elemento abbastanza pesante per fornire la necessaria transizione tra la calotta della cupola e il cilindro del tamburo; la zona liscia tra le finestre del tamburo e la balaustra (che corrisponde alla differenza tra l'imposta delle due cupole) sembra senza senso.

Certo tali debolezze sono connaturate alla scelta di questa forma architettonica. Esse risultano inevitabili nel momento in cui una rotonda "ideale" deve essere coronata da una cupola visibile a grande distanza, mentre piante del tipo a quadronconco o a croce greca permettono un buon controllo dell'edificio sia in pianta che in alzato: la crociera quadrangolare poteva essere chiusa con una cupola su pennacchi e il passaggio dal volume cubico della struttura di base, attraverso il cilindro del tamburo, fino alla semisfera della cupola, risulta soddisfacente sia dal punto di vista strutturale che formale. Un edificio cupolato su pianta circolare, invece, non ammette articolazioni di questo tipo dal momento che il tamburo e la cupola devono avere lo stesso diametro.

D'altro canto la cura dedicata alla pianta e alla struttura sono perfettamente in linea con le altre opere di Sanmicheli. Lo spostamento dell'altare rispetto allo spazio principale richiama la sua giovanile cappella Petrucci ad Orvieto, e i problemi di uno spazio puramente centrale erano già stati affrontati nella cappella Pellegrini. Sappiamo che un progetto di Sanmicheli per la Madonna di Campagna era pronto nel 1559, al momento della posa della prima pietra, e considerando le affinità tra l'edificio realizzato e le opere precedenti è abbastanza probabile che sia stato effettivamente rispettato. La responsabilità di alcuni dettagli piuttosto grossolani e della lanterna sgraziata, deve essere attribuita alle maestranze.²⁵

Tra tutti gli architetti del Cinquecento, Sanmicheli fu quello che coltivò l'eredità di Bramante più a lungo e più intensamente. Le sue composizioni centrali sono inconcepibili senza il prototipo del Tempietto e le sue facciate di palazzo senza quella di palazzo Caprini. Tuttavia sarebbe un errore considerare Sanmicheli come un semplice emulatore o un epigono. Il suo palazzo Bevilacqua non è meno "moderno" dei contemporanei



109. Michele Sanmicheli: Verona, Madonna di Campagna, iniziata nel 1559, particolare dell'interno

edifici post-classici di Roma. Le sue porte urbane e le facciate di palazzo Pompei e di palazzo Grimani sono fra i pochi edifici del Cinquecento a creare dei nuovi tipi seguiti poi da altri. Essi offrono soluzioni nuove e pratiche ai problemi dell'edificare e realizzano l'ideale di un uso significativo degli ordini antichi, riescono cioè a dare, attraverso gli ordini, espressione adeguata alla funzione moderna dell'edificio.²⁶

Il vero erede di Sanmicheli sarà Palladio: senza di lui non si può immaginare lo sviluppo che Palladio rappresenta. L'uso che Sanmicheli fa dell'ornamento, evitando gli effetti di colore, il suo interesse per la composizione globale della facciata, la ri-proposizione delle rotonde romane, le forme di tamburo e cupola sviluppate attraverso lo studio del progetto di Bramante per San Pietro, tutto ciò sarà proseguito nelle opere di Palladio.

Concludendo questo capitolo si deve ricordare la più bella delle chiese barocche di Venezia. La cupola di Santa Maria della Salute consiste, come quella della Madonna di Campagna, di due cupole, quella esterna sferica e quella interna ottagona. Entrambe le chiese sono la combinazione di un grande ottagono e un coro a pianta centrale; anche le piante dei due cori sono molto simili. Circondando l'ottagono con un deambulatorio ottagonale, Longhena ottenne quell'armonia che manca alla rotonda di Sanmicheli; è ovvio tuttavia che i principi architettonici della Madonna di Campagna ebbero precise conseguenze sul progetto della Salute.

Giulio Romano

Le opere mantovane di Giulio Romano (1499?-1546),¹ di poco più giovane di Sanmicheli, sono contemporanee agli edifici di quest'ultimo a Verona. Entrambi gli architetti devono a Roma un influsso decisivo, Sanmicheli ovviamente al circolo di Bramante e Giulio Romano a Raffaello, del quale era l'allievo favorito. Egli aveva lavorato con Raffaello nelle Stanze e nelle Logge in Vaticano, e a villa Madama e, dopo la sua morte, proseguì l'opera della sua bottega in collaborazione con Giovan Francesco Penni.

Giulio Romano fu uno dei pochi grandi architetti del secolo a essere nato a Roma. L'unità di struttura e decorazione, che era stata così caratteristica dello stile maturo di Raffaello, è un tratto fondamentale anche dell'opera di Giulio. I suoi edifici sono concepiti come un fatto estetico nella loro globalità, e in molti casi il contributo dell'architettura all'insieme si distingue a fatica da quello della decorazione a stucco o della pittura ad affresco. In questo senso Giulio è il più importante rappresentante della tendenza che è stata definita l'"architettura dei pittori". Egli condivise con Peruzzi il consapevole contrasto di forme classiche e anticlassiche. Sia Giulio che Peruzzi dimostrano di conoscere le regole canoniche degli ordini, ma spesso impiegano nello stesso edificio forme del tutto eretiche. I loro contemporanei ammirarono la sorpresa e l'emozione di questo stile, come anche il suo aspetto contraddittorio, in quanto segno di fecondità e ricchezza di invenzione. Per l'esperto, l'opera diventa ora un enigma, un esperimento al quale l'artista e lo spettatore contribuiscono in uguale misura.²

Dal suo arrivo a Mantova nel 1524 e fino alla morte, Giulio fu responsabile di tutte le imprese artistiche della corte dei Gonzaga. Il suo capolavoro fu palazzo Te, una grande villa suburbana che egli progettò e decordò con l'aiuto dei suoi allievi. Giulio preparò anche progetti per nuovi quartieri in città, diresse i lavori di ammodernamento della residenza ducale e allestì le scenografie per l'ingresso ufficiale dell'imperatore Carlo V e della nuova duchessa. Il suo nome è praticamente sinonimo dell'arte mantovana del secondo quarto del Cinquecento, e come scrisse Vasari "non potesse nium in quella città murare senza ordine di Giulio".³

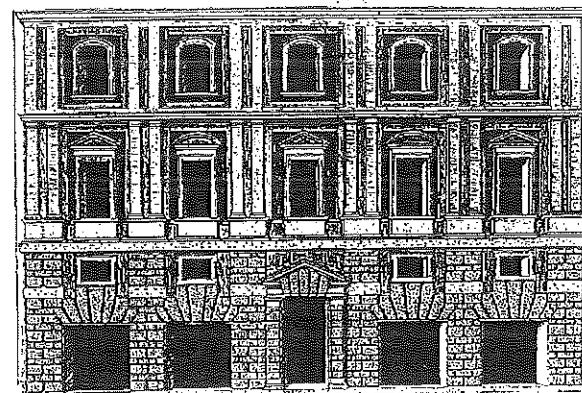
Il particolare pensiero architettonico di Giulio si rivela in due edifici romani eretti prima della partenza per Mantova: la villa Lante al Gianicolo⁴ e palazzo Maccarani in piazza Sant'Eustachio.⁵ Come palazzo Caprini di Bramante, palazzo Maccarani presenta cinque campate, il piano terra bugnato, e il piano nobile articolato da un ordine binato (fig. 110). Ma in palazzo Maccarani le aperture del piano terra e del mezzanino sono allungate orizzontalmente. La cornice marcapiano corre come una trave continua appoggiata sulle fasce verticali di blocchi bugnati, e i conci giganti sopra le aperture delle botteghe sembrano sospesi tra queste fasce. I davanzali delle finestre del piano nobile si appoggiano esattamente sui punti in cui il marcapiano non è sostenuto da alcun elemento al piano terra. Una simile contraddizione si può notare nel portale d'ingresso, dove i conci dell'architrave rettilineo risultano molto sporgenti dal filo di facciata;⁶ la prima impressione è di un'allarmante

instabilità, poi ci si rende conto che i conci sono sostenuti saldamente da un timpano spezzato. Nel piano nobile, insieme alle comici ortodosse delle finestre, si vedono delle paraste senza capitelli, piuttosto fuori della norma, e al piano superiore le finestre terminano con archi ribassati invece che con trabeazioni rettilinee. Il cortile, in seguito ampliato e modificato, conserva sul lato maggiore l'articolazione originale del piano nobile. Qui le paraste binate sono dotate di capitelli, ma in sé sono straordinariamente sottili, e sembrano perciò troppo alte. Le aperture del mezzanino sono incorniciate da elementi simili a sottili balaustrini allungati. La grazia e la fantasia di questa architettura possono essere apprezzate solo da chi conosce il repertorio di forme classiche e il suo uso in palazzo Caprini; solo un tale esperto può cogliere l'eccentricità di palazzo Maccarani.

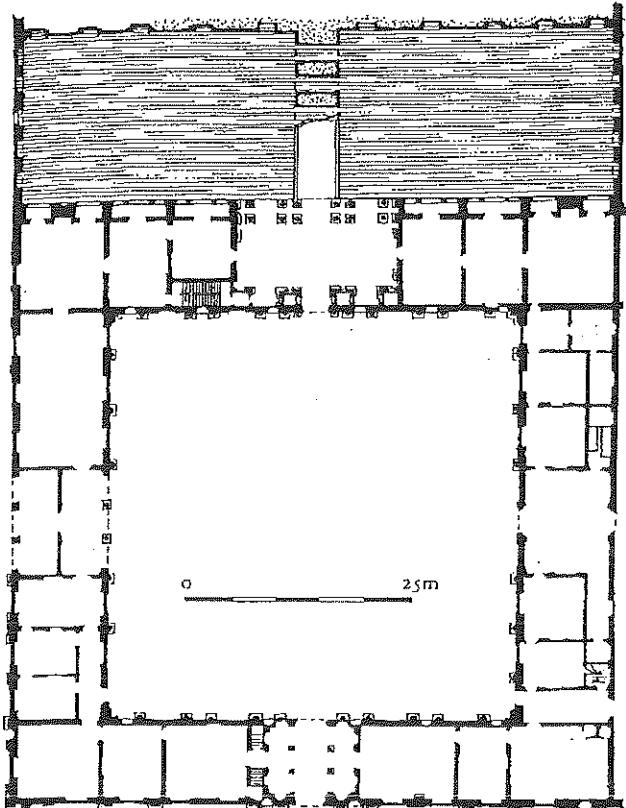
Il trasferimento di Giulio a Mantova fu organizzato da Baldassarre Castiglione, che si occupava a Roma degli affari culturali e artistici dei Gonzaga. Egli raccomandò Giulio, stabilì le condizioni del suo incarico e lo accompagnò nel viaggio di trasferimento a Mantova nel 1524. Il marchese, più tardi duca Federico II, nato nel 1500, in quanto figlio di Isabella d'Este aveva familiarità con l'arte del Rinascimento e colmò Giulio, suo coetaneo, di testimonianze del suo favore. Nell'agosto del 1526 Giulio fu nominato prefetto delle fabbriche gonzaghesche; ma già prima di allora il duca gli aveva regalato una casa e conferito la cittadinanza mantovana. Quattro mesi dopo Giulio venne nominato *Superiore delle Strade*,⁷ il salario che riceveva per questo incarico, che mantenne fino alla morte, era di 500 ducati l'anno, mentre Sangallo e Peruzzi, in qualità di architetti di San Pietro, a quel tempo erano pagati solo 300 ducati l'anno. I nuovi quartieri pianificati da Giulio fecero di Mantova una città moderna, della quale Vasari scrive "ell'è oggi per industria di lui asciutta, sana e tutta vaga e piacevole".⁸

Il sito prescelto per il palazzo del Te si trovava su un'isola

110. Giulio Romano: Roma, palazzo Maccarani, 1519-1520. Incisione di Lafreri, 1549



Palazzo del Te a Roma. Disegno di Lafreri, 1549.



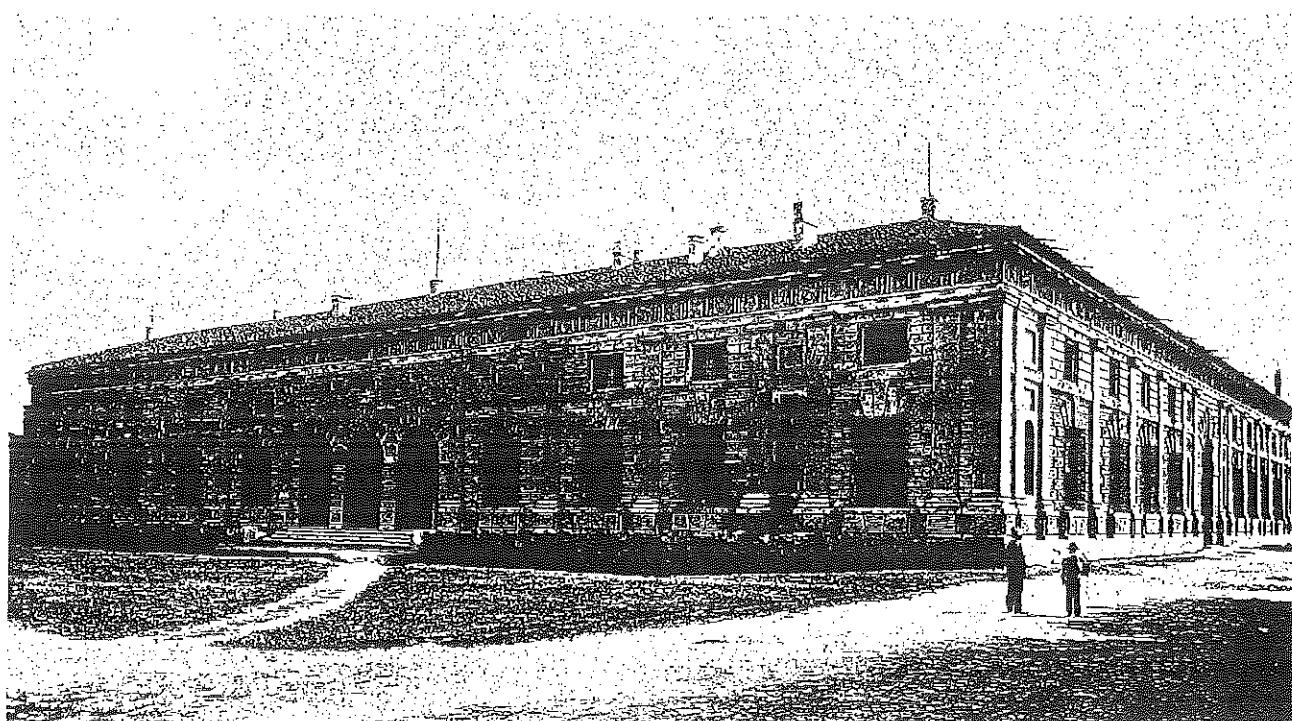
111. Giulio Romano: Mantova, palazzo del Te, iniziato nel 1525, pianta

fuori le mura della città, sulla quale, da tempo immemorabile, si trovavano le scuderie e i pascoli del famoso allevamento di cavalli dei Gonzaga. Secondo Vasari, la prima idea di Federico era di avere un semplice padiglione per riposarsi e ristorarsi dopo le cavalcate. Da questo modesto programma iniziale Giulio Romano sviluppò l'elaborato impianto dell'edificio attuale (fig. 111).

Lo scambio epistolare tra artista e committente, durante la costruzione, dimostra che Giulio fu architetto, artista, impresario e contabile, e che il committente era molto ansioso di vedere l'edificio finito il più presto possibile. Più e più volte, Giulio dovette render conto dei ritardi, causati dalla mancanza di mano d'opera capace, dalle malattie e da diversi lavori altrove. L'insistenza di Federico diventa più comprensibile se si pensa alle altre ville del tempo, che non furono mai condotte a termine, o che lo furono solo dopo decenni dall'inizio della costruzione. È molto probabile che il marchese volesse superare la sorella Eleonora di Urbino, con la sua grande villa vicino a Pesaro. Entro la fine del 1534 i lavori di costruzione e decorazione di palazzo Te erano praticamente conclusi.⁹

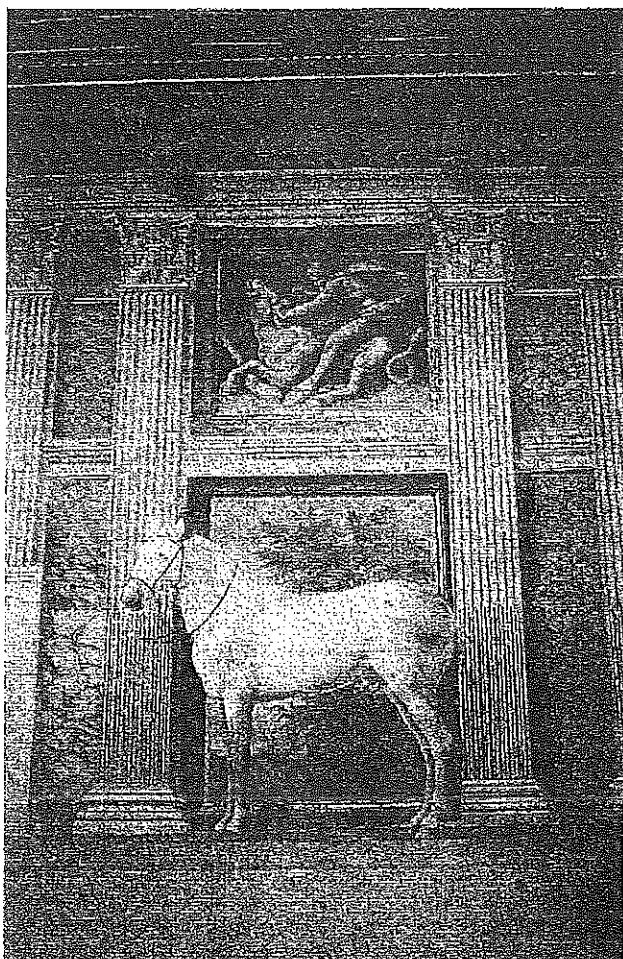
Vasari descrive un "edifizio quadro, [che] ha nel mezzo un cortile scoperto ad uso di prato o vero di piazza nella quale sboccano in croce quattro entrate: la prima delle quali in prima vista trafora o vero passa in una grandissima loggia che sbocca per un'altra nel giardino e due altre vanno a diversi appartamenti; e queste sono ornate di stucchi e pitture".¹⁰ Questa breve nota è seguita da sette intere pagine sull'arredo e sul programma iconografico, che tuttavia non preparano il visitatore alle sorprese che la villa riserva. Prima di tutto le proporzioni

112. Giulio Romano: Mantova, palazzo del Te, iniziato nel 1525, veduta della facciata

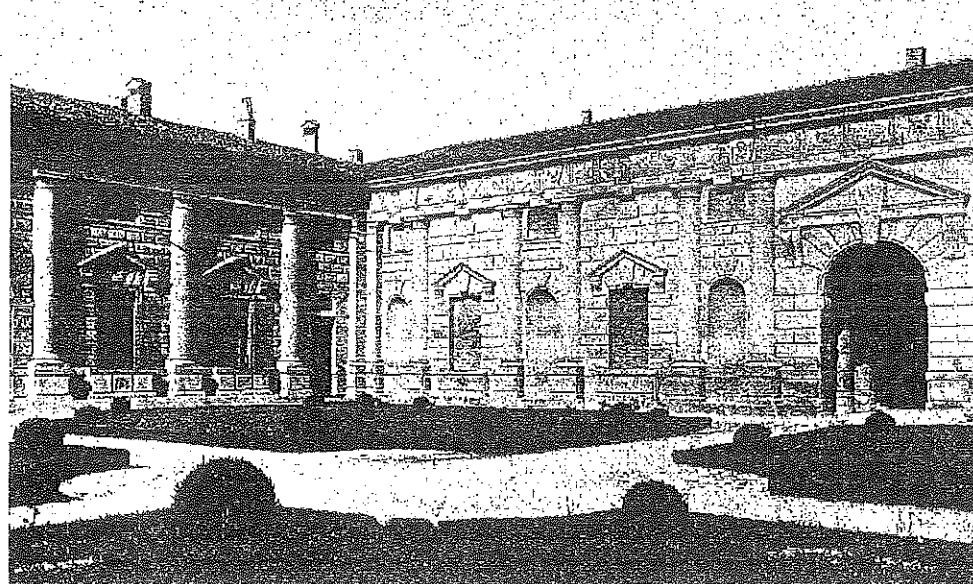


sono insolite. L'esterno dell'edificio si presenta come un blocco basso, a un solo piano, largo quattro volte la sua altezza.¹¹ Entrambe le facciate rivolte verso la città possiedono un ordine gigante di paraste doriche (fig. 112), ma gli intercolumni tra paraste e portali non sono uguali, provocando agli angoli lo scontro dei diversi sistemi. Le cornici di arcate e finestre sono bugnate, e i dettagli bizzarri proprio come a palazzo Maccarani. Sul lato verso la città si trova la "loggia grande" descritta da Vasari, mentre l'entrata ovest conduce a un vestibolo tetristilo, con la campata centrale coperta a botte e quelle laterali da un soffitto piano. Lo scheina del vestibolo tripartito si trova descritto come *atrium* nell'edizione del Vitruvio di Fra Giocondo del 1511. Giulio Romano probabilmente lo riprese dai progetti di villa Madama, che conosceva bene.¹² La combinazione di colonne, architrave, soffitto piatto e volta a botte cassettonata (il modello per i cassettoni non fu il Pantheon ma la basilica di Massenzio) naturalmente vuole richiamare gli edifici antichi. Ma la prima impressione del visitatore non è quella di trovarsi di fronte a un'architettura di tipo classico: le colonne e le paraste sono rivestite da una spessa incostituzione bugnata; e le colonne di marmo sembrano ancora al grezzo e si sente il bisogno di "completarle", di immaginarle lisce e finite. L'architrave è rifinito con cura, ma al centro di ogni intercolumnio, senza alcun motivo apparente, si trova un concio bugnato, in forma di chiave d'arco. È difficile evitare l'impressione che queste chiavi d'arco non siano state finite per errore. Questo effetto di "non finito" è ancora più strano per l'esperto che per un qualsiasi visitatore, poiché dopo tutto la finitura di colonne e architravi non rappresentava un lavoro eccezionale per i tagliapietra.

Negli angoli del cortile, come all'esterno del palazzo, si scontrano diversi sistemi (fig. 113). Le campate tra le semicolonne dei lati nord e sud sono della stessa larghezza, ma sui lati est e ovest si alternano superfici murarie più larghe e più strette, secondo una variante dello schema di Bramante nella corte superiore del Belvedere. Tra le semicolonne, un bugnato simile a breccia e conci finemente squadrati stanno uno accanto all'altro.¹³ Su due lati della corte i triglifi della trahea-

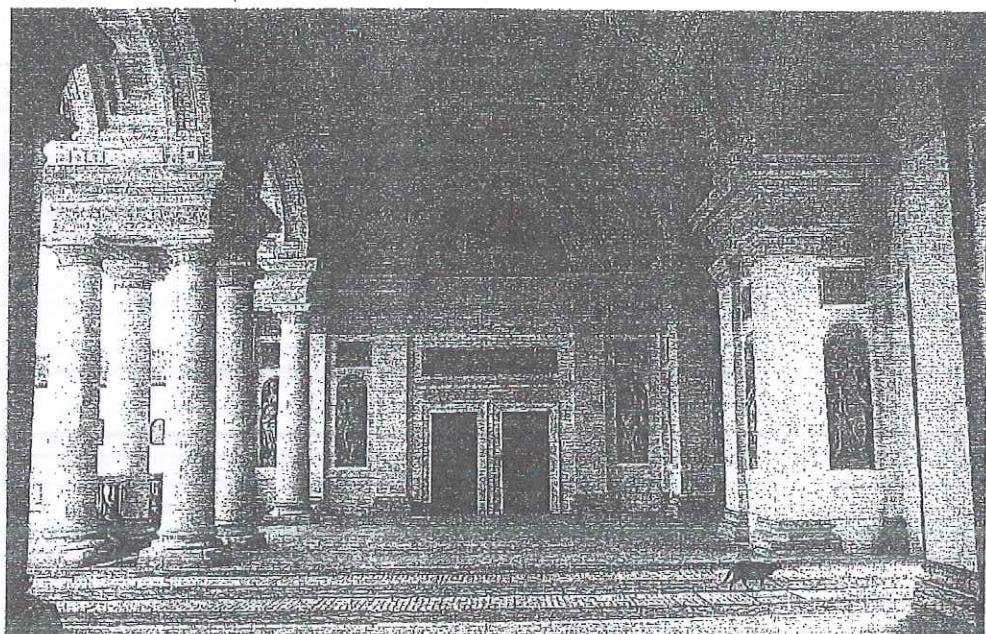


114. Giulio Romano: Mantova, palazzo del Te, iniziato nel 1525, sala dei Cavalli, particolare



113. Giulio Romano: Mantova, palazzo del Te, iniziato nel 1525, veduta della corte

115. Giulio Romano: Mantova, palazzo del Te, iniziato nel 1525, loggia verso il giardino



zione dorica sembrano scivolati in basso. L'effetto complessivo è che la facciata non sia finita; i singoli elementi non sembrano al loro posto, la situazione è provvisoria e instabile. Come in palazzo Maccarani, chi osserva si sente costantemente tratto in inganno.

Gli ornamenti colorati, che avrebbero accentuato ulteriormente la fantastica e inquieta composizione della facciata, sono andati perduti. Quale ruolo centrale giocassero nell'insieme lo si vede nell'interno, che nonostante secoli di incuria e continue ridipinture è abbastanza ben conservato. Negli affreschi della sala dei Cavalli (fig. 114) il duca fece ritrarre i suoi cavalli preferiti. Le loro figure a grandezza naturale, incredibilmente vive, si stagliano davanti alle nicchie e alle paraste dell'architettura dipinta. Le nicchie contengono immagini degli dei dell'Olimpo dipinte a monocromo, a imitare l'effetto del marmo, mentre le travi di legno del soffitto della sala dei Cavalli sembrano attorcigliarsi. La volontà di mescolare diversi tipi di realtà è un carattere essenziale di questo stile, al pari della giustapposizione di dettagli completamente finiti ad altri quasi informi.

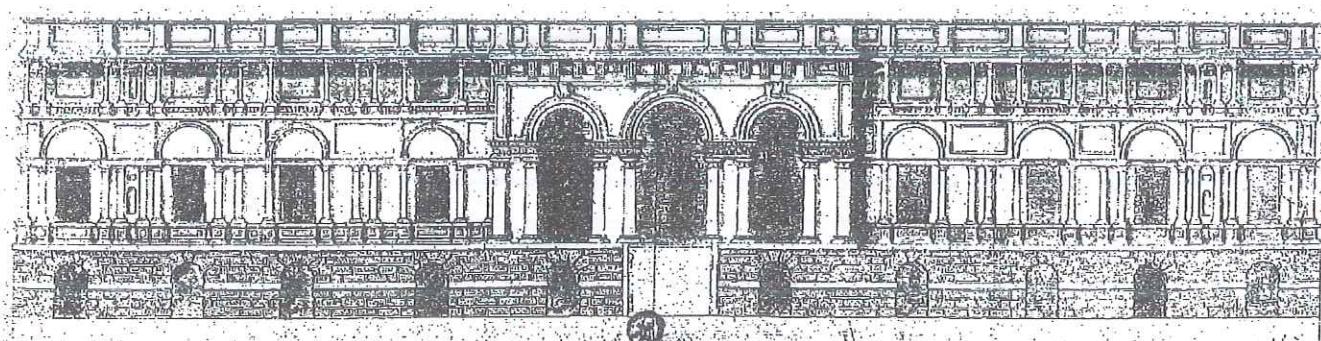
Lo scambio tra illusione e realtà raggiunge il suo apice negli affreschi della sala dei Giganti. Il visitatore ha l'impre-

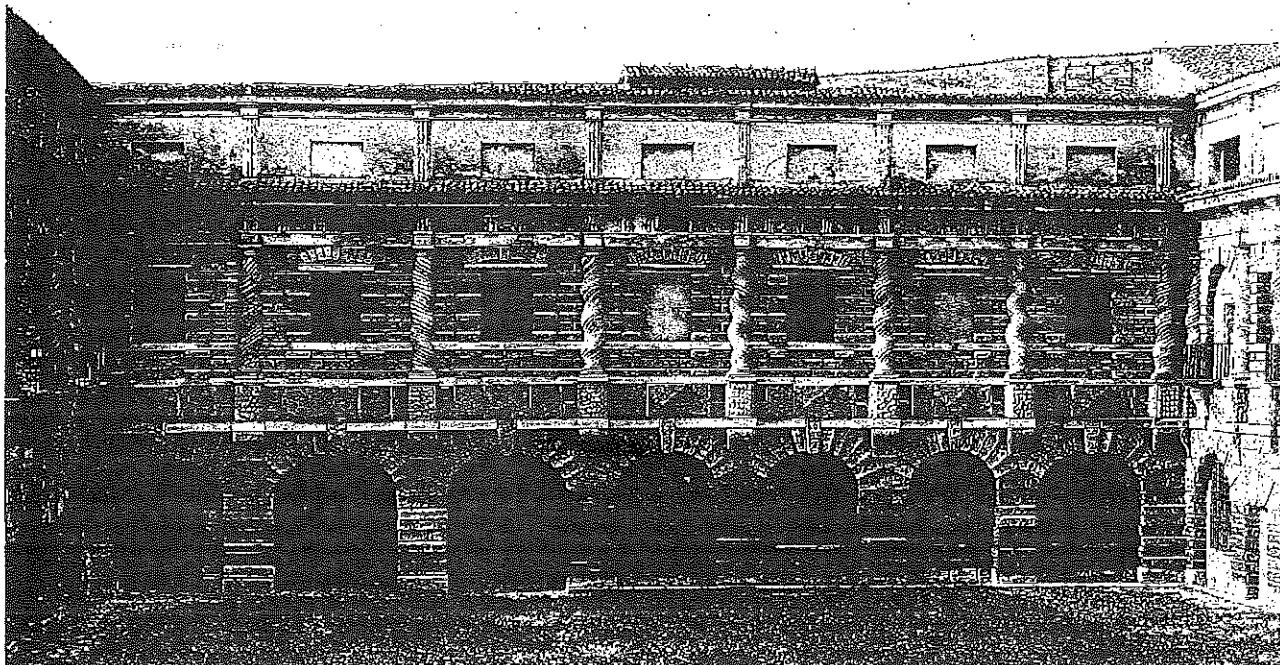
sione di essere circondato da pareti vacillanti: sono i massicche crollano sui giganti sconfitti da Zeus. La divinità, con il fulmine, compare in alto sopra le nuvole; un tempio monoptero, sostenuto dalle nuvole, si solleva ad un'altezza inaccessibile al centro della volta: un Olimpo sotto forma di Tempietto. L'immagine di caos e di terrore richiama Hyeronimus Bosch, non esiste una sola linea verticale o orizzontale sulla quale gli occhi possano riposarsi, e le pareti della stanza sembrano cedere a una spaventosa pressione dall'alto. L'architetto ha abbandonato il linguaggio dell'architettura: ciò che lo interessa è la sola valenza espressiva, l'emozione che la stanza deve suscitare nel visitatore.

La sala dei Giganti venne ideata trent'anni dopo il Tempietto di Bramante e quindici anni dopo la sala delle Colonne alla Farnesina. Se si guarda a queste opere usando i parametri espressivi della sala dei Giganti, Bramante e Peruzzi sembrano più vicini all'autore del Partenone che all'allievo di Raffaello.

L'intero fronte sul giardino di palazzo Te è ad arcate (fig. 116): la parte centrale è occupata da una loggia a tre campate, dove ogni arcata è sostenuta da quattro colonne (fig. 115). In questa loggia il visitatore, uscito dalla confusione della sala

116. Giulio Romano: Mantova, palazzo del Te, iniziato nel 1525, facciata verso il giardino, disegno del 1570 circa. Düsseldorf, Kunstmuseum, PP. 10922





117. Giulio Romano: Mantova, palazzo Ducale, cortile della Cavallerizza, facciata della Rustica, 1539 circa

dei Giganti, è circondato da pareti luminose e colonne di stucco bianco. Le colonne sono impeccabili per forma e proporzioni e il soffitto richiama la decorazione di età augustea. Qui Giulio Romano espone la propria conoscenza di Alberti e dei principi dell'architettura classica. Un grande elemento trabeato, con modanature classiche, posto sopra a ciascun gruppo di colonne, impedisce la connessione diretta tra archi e colonne. Una simile combinazione di colonne, architrave e archi a tutto sesto si trova anche nelle logge minori ai lati della sezione centrale della facciata, che in realtà sono bassi balconi. Come si può vedere in pianta questa facciata è un puro rivestimento murario, come il triforio di una cattedrale gotica.

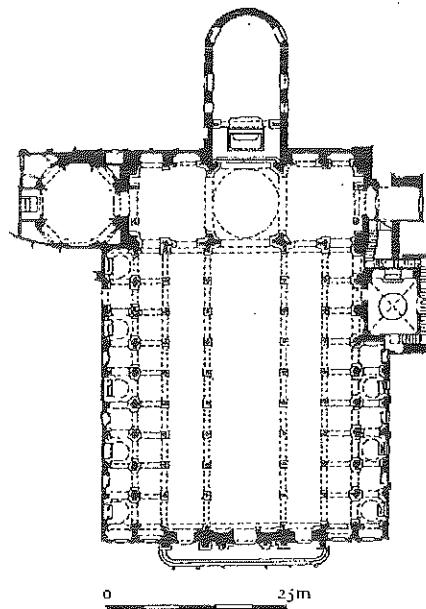
Chi si trova davanti a questa facciata può scorgere il vestibolo tetrastilo bugnato attraverso il portale della loggia e oltre la corte: il contrasto è intenzionale. Ovunque ci si muova in questo edificio si vedono contrasti: di finito e non finito, ortodosso ed eretico, "fortissimo" e "pianissimo". Sembra che le forze in gioco, il conflitto tra ordine e caos, siano tenute in sospeso per un momento dalla magia dell'architetto.¹⁴

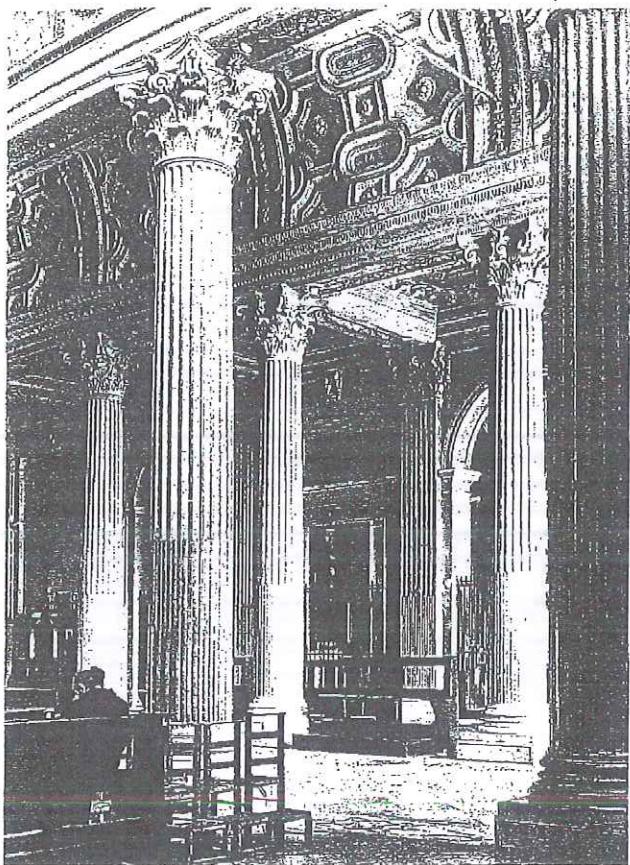
Nella residenza urbana dei Gonzaga, Giulio progettò, oltre a molti interni, la cosiddetta Rustica, il fronte sud dell'attuale cortile della Cavallerizza (fig. 117).¹⁵ La fabbrica, eretta fra il 1538 e il 1539, e originariamente libera su tutti i lati, costituiva una specie di palco per assistere a rappresentazioni e tornei. La facciata di sette campate¹⁶ ritorna allo schema di palazzo Caprini, ma nel palazzo mantovano anche il piano nobile è bugnato, e nella maniera più singolare. Ancora di più, e persino il più statico e pacato degli ordini qui è 'in movimento': le colonne doriche girano a spirale lungo il proprio asse,¹⁷ il loro plinto rustico sporge dal muro e perciò deve essere sostenuto dalle mensole incastrette tra le arcate del pianterreno. Gli archi del pianterreno si piegano sotto il peso della cornice marcapia-

no fino a raggiungere un profilo ribassato e i timpani sopra le finestre del piano nobile diventano archi ribassati, quasi piatti. Ancora una volta la relazione che si stabilisce tra sostegno ed elemento sostenuto è quella di un movimento bloccato, congelato, e non di armonia durevole.

La posizione e il ruolo di Giulio rimasero immutati quando, alla morte del duca Federico nel 1540, il cardinale Ercole

118. Giulio Romano: Mantova, Cattedrale, iniziata dopo il 1540, pianta





119. Giulio Romano: Mantova, Cattedrale, iniziata dopo il 1540

Gonzaga divenne reggente durante la minore età di Francesco III. Per la prima volta Giulio Romano si occupò di architettura religiosa: fu incaricato di rinnovare la cattedrale di Mantova e l'abbazia di San Benedetto in Polirone, non lontana da Mantova. Non si conosce esattamente la condizione dei due edifici prima del rinnovo né quale fu il ruolo di Giulio in esso.¹⁸ Nella cattedrale (fig. 118) vennero mantenute le murature perimetrali medievali e il lavoro si limitò alla struttura interna della basilica a cinque navate. La navata principale, con il suo soffitto piatto e le colonne corinzie architravate, richiama l'antico San Pietro. Le navatelle laterali interne sono coperte da volte a botte riccamente decorate, mentre quelle più esterne sostengono un soffitto piano a cassettoni (fig. 119). Questa curiosa alternanza tra copertura piatta e volta a botte continua nelle cappelle che si aprono sulle navate esterne. A campate alterne, un arco e un'apertura trabeata introducono alle cappelle che sono, nel primo caso, coperte da una volta, nel secondo da un soffitto piano.

In San Benedetto anche l'esterno fu rinnovato. Per la facciata e i fianchi della chiesa (fig. 120), Giulio impiegò il motivo dell'arco trionfale del Cortile superiore del Belvedere di Bramante. All'interno conservò la copertura del Duecento, ma il sistema medievale di sostegni alternati – con pilastri più massicci e più sottili – fu completamente modificato. Ai pilastri maggiori furono addossate delle paraste, e i sostegni minori vennero eliminati e sostituiti ciascuno da due basse colonne

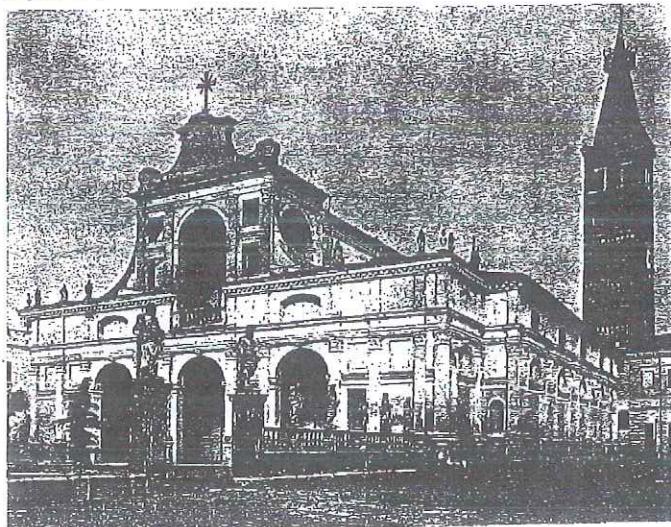
che, con il loro architrave, formano un ordine minore. Al centro della campata, l'architrave è interrotto da un arco a tutto sesto nello stesso modo che nelle navate esterne della cattedrale di Mantova.

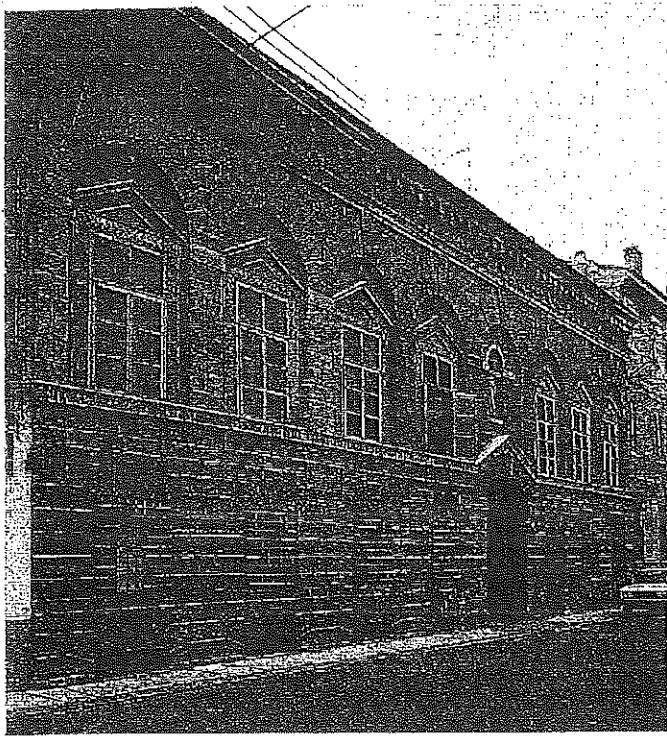
È significativo che un artista così fertile e innovativo abbia adottato in questi edifici forme tradizionali delle basiliche paleocristiane e del Cortile del Belvedere di Bramante. Le forme di palazzo Te sono pensate per essere viste da vicino; invece la grande scala e le necessità liturgiche delle due chiese costrinsero Giulio a ricercare altri mezzi per produrre simili effetti di contrasto, così connaturati alla sua concezione dell'architettura. La differenza tra copertura a volta e copertura piana nelle navate laterali della cattedrale, la composizione complessa dell'interno del San Benedetto, la mescolanza di vecchi e nuovi elementi, non sono meno sorprendenti della sequenza di stanze in palazzo Te. Ma i calcolati effetti di sorpresa e contrasto sarebbero sembrati insignificanti in edifici delle dimensioni di San Benedetto poiché a questa scala gli occhi hanno bisogno di chiarezza, equilibrio e stabilità.

È vero che Giulio aveva molti condizionamenti in questi incarichi: si dovevano conservare sia intere parti degli edifici esistenti che i precedenti allineamenti. È certo, però, che se entrambe le chiese suscitano sensazioni contraddittorie in chi guarda, non si tratta di un effetto interamente dovuto ai vincoli esterni. Il capriccio, che gioca un ruolo così determinante nello stile di Giulio, non si può tradurre nel linguaggio della monumentalità.

Questo stile invece era l'ideale per l'abitazione dello stesso Giulio, che Vasari ammirò a Mantova nel 1541.¹⁹ Il pianterreno contiene le botteghe, il piano nobile le stanze d'abitazione, dove sono stati recentemente scoperti degli affreschi. Dietro l'attico è nascosto un basso mezzanino. La facciata ha tutte le caratteristiche di un palazzo (fig. 121), a dimostrare quali rapporti corressero tra l'architetto, la corte e la nobiltà. Il piano terra è trattato come un basamento rustico e il portale, con il suo arco ribassato, interrompe la serie di finestre rettangolari. È notevole che Giulio non abbia impiegato semicolonne o paraste nel piano nobile; l'articolazione è ottenuta con archi ciechi dentro

120. Giulio Romano: San Benedetto in Polirone, chiesa abbaziale, iniziata dopo il 1540





121. Giulio Romano: Mantova, la casa dell'architetto per se stesso. 1540 circa

ai quali, più arretrate, si trovano finestre circondate da una cornice e sormontate da un timpano. Le chiavi di volta degli archi sostengono una cornice di coronamento, riccamente ornata, ma non sporgente. Il sistema è semplice e convincente, ed è interrotto solo nella campata centrale, dove la cornice marcapiano del pianterreno viene sollevata dai conci dell'arco d'ingresso,

così che la fascia orizzontale si trasforma improvvisamente in un timpano sopra il portale. Sopra il timpano, che conferisce un marcato accento alla campata centrale del piano nobile, la finestra è sostituita da una nicchia poco profonda con una piccola statua. Infine la relazione tra arco e timpano nei due piani appare rovesciata: nel portale il timpano incornicia l'arco, mentre nel piano nobile è l'arco a incorniciare il timpano.

Le arcate cieche del piano nobile, nonostante il loro rilievo relativamente schiacciato, rendono la facciata la più straordinaria di tutta la strada. Nessuna casa d'artista fiorentina o romana del XVI secolo possiede la "grandezza" di questo palazzo. Tuttavia non si vede alcuna evoluzione rispetto ai precedenti edifici di Giulio a Roma o a Mantova. È molto strano, ma non esiste un vero sviluppo nello stile di Giulio: fino alla morte si servì di quelle forme che, trattate con virtuosismo, avevano fatto di lui l'allievo prediletto di Raffaello.

A Roma queste forme erano antiche dopo il 1540. Quando Giulio morì, nel 1546, Mantova si avviava a diventare una città provinciale, l'età delle piccole corti principesche si avvicinava alla fine e, paragonata all'architettura romana di quegli anni, o ai palazzi di Palladio e Sanmicheli, l'opera tarda di Giulio Romano non è esente da qualche accento provinciale.

Lo "stile mantovano", che Giulio contribuì a creare, ebbe meno fortuna nell'architettura italiana che in quella d'oltralpe. Attraverso il Primaticcio, che lavorò per un breve periodo a palazzo Te, Giulio esercitò un durevole influsso sulla scuola di Fontainebleau, e nel 1536 il duca di Baviera costruì il proprio palazzo a Landshut nello stile di Mantova.²⁰ In Italia, lo stile di Giulio continuò fino al Seicento, ma solo tra i suoi eredi mantovani. Oggi la Rustica costituisce il lato più stretto di un cortile rettangolare; negli altri tre lati, costruiti più tardi da Giovan Battista Bertani, allievo di Giulio, il motivo delle colonne tortili venne utilizzato con poche alterazioni.²¹ Il cortile era appena finito quando Rubens giunse a Mantova: nella sua predilezione per il bugnato e le colonne tortili possiamo vedere un tardo riflesso di Giulio Romano.

Jacopo Sansovino

È una delle stranezze della storia dell'arte italiana il fatto che fu un architetto fiorentino a dare alla piazza principale di Venezia la sua forma definitiva (fig. 122) e che questo fiorentino venisse dopo i tanti lombardi che avevano lavorato per la Repubblica di Venezia nel Quattrocento e nel Cinquecento.

Jacopo Tatti, detto Sansovino (1486-1570), iniziò la sua attività lavorando come scultore nella bottega di Andrea Sansovino, a Firenze. Secondo Vasari, risiedette a Roma, dove viveva in casa di Giuliano da Sangallo, tra il 1506 e il 1511, ma in quest'anno fece ritorno a Firenze e vi rimase fino al 1518. Per l'entrata trionfale di Leone X in città, nel 1515, Sansovino disegnò una facciata provvisoria in legno, da collocare davanti all'incompleta facciata gotica della cattedrale di Firenze, e lavorò anche agli archi trionfali eretti in quella stessa occasione.¹ Il pontefice, colpito dall'opera di Sansovino, lo chiamò a preparare un progetto per la facciata di San Lorenzo, a cui stavano già lavorando Giuliano da Sangallo e Raffaello, incarico che passò più tardi a Michelangelo.² Nel 1518 Sansovino tornò a Roma e poco dopo vinse il concorso per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, superando Peruzzi, Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane. Questi fu pagato nel 1520 per il modello della chiesa, ma la fabbrica, la cui direzione venne affidata ad Antonio da Sangallo, non andò oltre le fondazioni.³

Di tutti questi progetti si hanno solo testimonianze documentarie. Secondo Vasari, la facciata di Sansovino per la cattedrale di Firenze aveva doppie colonne corinzie su alti piedistalli, ed era articolata come un arco di trionfo, con statue dentro nicchie ad arco e rilievi scolpiti. Ci sono buone ragioni per spiegare come mai questa descrizione richiami il progetto di Giuliano da Sangallo per la facciata di San Lorenzo (cfr. p. 44), e la ragione è che il repertorio formale in entrambi i casi è quello del circolo di Bramante. Il precedente più vicino alla combinazione di colonne binate, statue dentro nicchie e bassorilievi scolpiti, potrebbe essere la Santa Casa di Loreto (fig. 24), alla quale aveva lavorato a lungo Andrea Sansovino, il maestro di Jacopo.

Quando Sansovino arrivò a Venezia, nel 1527 (dopo il sacco di Roma), era già in ottimi rapporti con il cardinale Grimani e Pietro Aretino. Nei primi anni dal suo arrivo si occupò del rinforzo delle cupole di San Marco, che erano sostenute da molto tempo da strutture provvisorie. Nel 1529, dopo la morte del bergamasco Bartolomeo Bon, Sansovino gli succedette come *proto dei Procuratori de Supra*. L'incarico era il più importante che la Repubblica potesse offrire a un architetto, e chi lo ricopriva era responsabile dell'interminabile opera di San Marco e dei lavori alle fabbriche dei procuratori sulla Piazza, le Procuratie Vecchie, che erano state iniziate da Bartolomeo Bon e che vennero completate dal Sansovino nel 1538. Inizialmente il suo salario era di ottanta ducati, ma nel 1530 venne aumentato a centottanta e nel 1540 a duecento.⁴

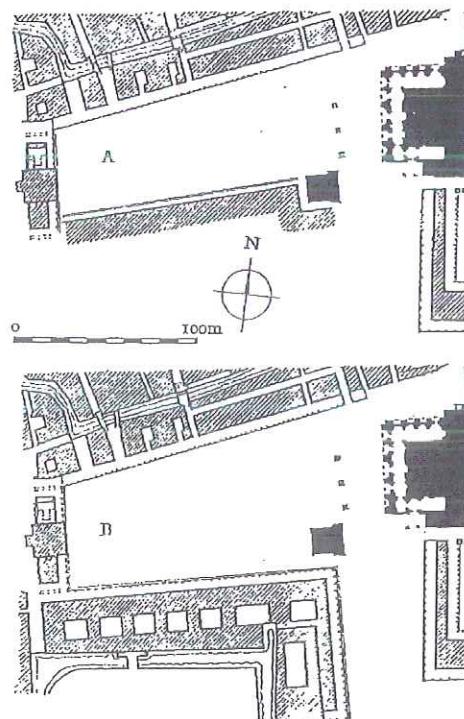
I Procuratori erano anche i responsabili della biblioteca di San Marco, che inizialmente si trovava nella chiesa e venne poi trasferita in palazzo Ducale. Nel 1537 i Procuratori decisamente

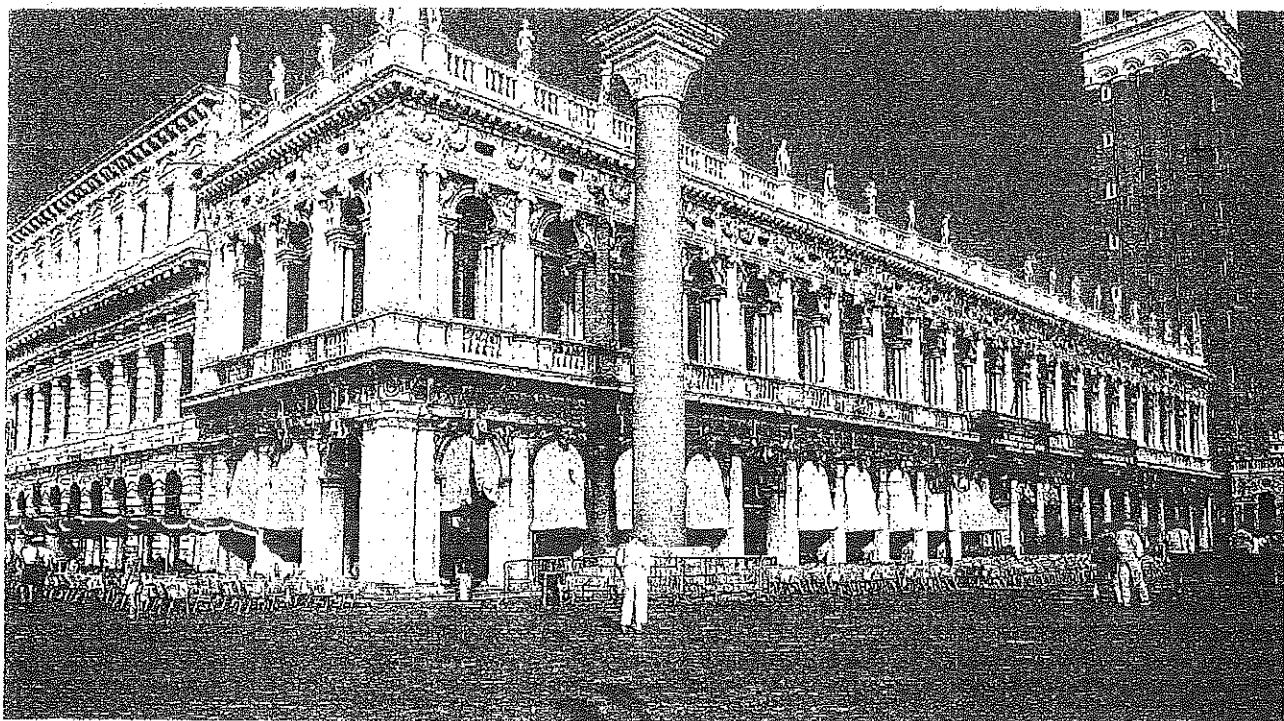
di porre la biblioteca in un nuovo grande edificio, già in programma fin dal 1536, che si prevedeva di collocare di fronte al palazzo Ducale, sulla Piazzetta. Non si conosce molto sull'origine del progetto, ma Sansovino fu certamente nominato alla direzione dei lavori fin dall'inizio.

La ricostruzione della Piazzetta ebbe per Venezia la stessa importanza che, poco dopo, ebbe per Roma il Campidoglio di Michelangelo. Il Campidoglio e la Piazzetta, che nel Medioevo erano i luoghi deputati alle esecuzioni capitali, ora diventavano i luoghi delle ceremonie di stato. In entrambi i casi il progetto non prevedeva solo nuove facciate, ma modificava anche la posizione degli edifici rispetto alle dimensioni del sito, in larghezza e profondità. In entrambi i casi il pianterreno è costituito da una loggia, ma è difficile sapere se questa decisione si debba alle consuetudini locali o alle regole stabilite da Vitruvio e Alberti. A Venezia, il fatto che le logge del nuovo edificio venissero poi occupate da banchieri e orefici, è in linea con questi principi teorici.⁵

La Libreria di San Marco, costruita da Sansovino, non è alta come palazzo Ducale, che le sta di fronte, ma ognuno dei suoi due piani è più alto delle logge corrispondenti dell'edificio gotico. Il delicato traforo gotico di palazzo Ducale fronteggia la pesante articolazione della Libreria, dove le cornici massicce enfatizzano le linee orizzontali dell'insieme allo stesso modo

122. Venezia, Piazza San Marco, planimetrie (A) ante 1530 circa, (B) 1600 circa





123. Jacopo Sansovino: Venezia, Libreria, iniziata nel 1537, veduta

dell'ampio muro piatto sovrastante la loggia di palazzo Ducale. Nonostante tutte le differenze, le due facciate risultano ben equilibrate.

La costruzione della Libreria iniziò dall'angolo verso il campanile (fig. 123).⁶ Tre campate del lato più stretto, verso la Piazza, e l'arcata contigua sulla facciata principale, verso la Piazzetta, sembra siano state completate entro il 1540. Nel dicembre 1545 la volta che copriva cinque campate del secondo piano crollò, nonostante fosse stata rinforzata da tiranti. I Procuratori ritennero responsabile del crollo la direzione dei lavori, quindi Sansovino venne rimosso dall'incarico e imprigionato per un breve periodo. L'architetto attribuì la disgrazia a un freddo eccezionale. Alla fine i Procuratori gli concessero un prestito di mille ducati, per riparare al danno, somma che doveva essere restituita in rate di cento ducati l'anno. Sansovino era tenuto anche a pagare di tasca propria ogni spesa superiore a quella in preventivo.⁷ Un anno dopo le parti danneggiate erano state ricostruite, ma la volta in muratura del piano superiore venne sostituita da un tetto a capriate, con finte volte al di sotto. Nel 1547 Sansovino ottenne nuovamente la carica di *proto*. Entro il 1554 le sedici arcate sulla Piazzetta erano terminate e la decorazione dell'interno ben avanzata; e nel 1558 i libri vennero collocati al loro posto. Le ultime cinque arcate verso il Molo vennero costruite solo tra il 1588 e il 1591 da Vincenzo Scamozzi.

Al pianterreno della Libreria, davanti alle botteghe, si snoda una loggia coperta da una volta a botte. La forma e le modanature dei pilastri, con semicolonne doriche, richiamano l'ordine

dorico del cortile di palazzo Farnese prima delle successive modifiche.⁸ Sansovino sicuramente conosceva il palazzo romano che era stato iniziato nel 1517. La combinazione di pilastro e semicolonna nella soluzione d'angolo della Libreria richiama un'altra opera dei Sangallo, nota a Sansovino, la Madonna di San Biagio a Montepulciano, iniziata nel 1518. Non è dunque una pura coincidenza il fatto che il dorico di Sansovino produca lo stesso effetto di splendore e monumentalità degli edifici romani del tempo di Raffaello. Sansovino aumentò questo effetto inserendo figure nei pennacchi degli archi, come negli archi di trionfo romani, e attribuendo alla trabeazione l'inconosciuta dimensione di un terzo dell'altezza delle colonne. La pesantezza della trabeazione costituisce un elemento essenziale della Libreria nella veduta complessiva della Piazza. Al piano superiore le finestre dovevano avere luci più strette, e quindi la superficie muraria sarebbe stata maggiore rispetto alla loggia al pianterreno. Sansovino pose delle piccole colonne libere a sostegno delle aperture ad arco delle finestre. La trabeazione di questo ordine minore è tagliata dalle semicolonne, ioniche anche queste, dell'ordine maggiore. Le colonne minori sono scanalate, le altre lisce. Le basi di queste ultime si appoggiano su piedistalli indipendenti, mentre quelle dell'ordine minore sul davanzale della balaustra delle finestre.⁹ La cornice di coronamento con la sua balaustra è ancora più pesante e ornata di quella del piano terra. Il particolare del motivo "romano" con putti e le ghirlande nel fregio realizza una variante del fregio in terracotta che era stato collocato sopra il piano superiore della Farnesina nel 1521; anche le piccole fi-

nestre del mezzanino sono trattate all'interno di questa decorazione come alla Farnesina.

Dalla campata centrale del pianterreno, una scala coperta da una volta a botte conduce al piano principale, le cui stanze occupano l'intera profondità dell'edificio. La sala principale si trova sull'angolo verso il campanile (corrisponde a sette arcate della facciata) ed è uno degli interni più belli e notevoli dell'intero Cinquecento (fig. 124). Sulle pareti maggiori si alternano finestre ad arco e nicchie dipinte, più basse, incornicate superiormente dalla prosecuzione delle cornici di imposta delle finestre. Quindi, allo stesso modo che nell'ordine ionico della facciata, si stabilisce una consonanza tra due sistemi simili ma di dimensione diversa. La decorazione della volta ribassata è pure notevole: la volta è divisa in quadrati da bande ornate, ciascuna delle quali contiene un tondo dipinto. Lo schema continua l'articolazione delle pareti ma non diventa pittura architettonica. Al contrario, nel vestibolo che introduce alla sala principale, la pittura è interamente subordinata alla struttura: paraste di pietra sostengono il soffitto a cassettoni, riccamente ornato, e le finestre sono incornicate da edicole in pietra. Il rilievo deciso di questa struttura a parete si pone come elemento di transizione tra le forme tridimensionali della facciata e le mura dipinte della sala.*

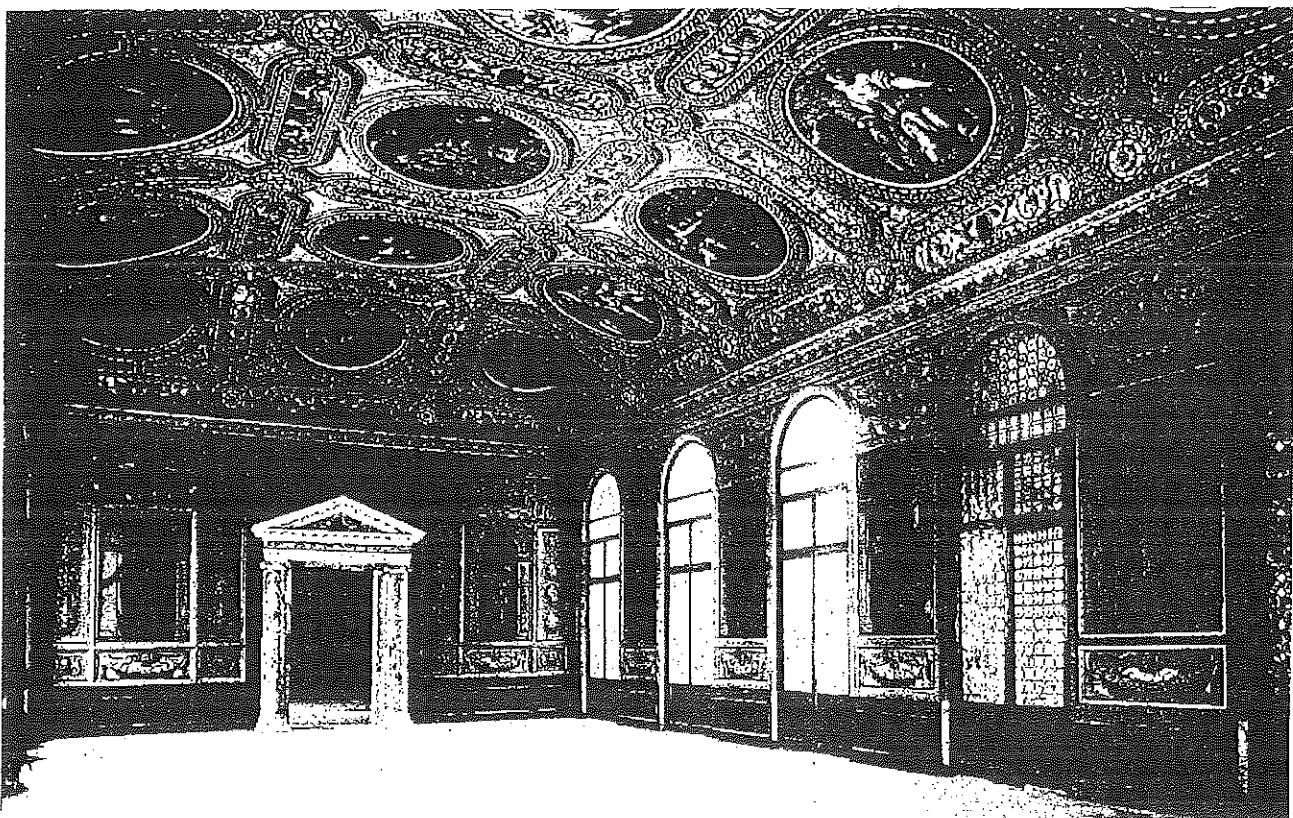
La straordinaria decorazione è opera di diversi pittori tra i quali anche Tiziano e Paolo Veronese, e degli scultori Alessandro Vittoria e Danese Cattaneo. L'intero apparato potrebbe essere stato ideato dallo stesso Sansovino.

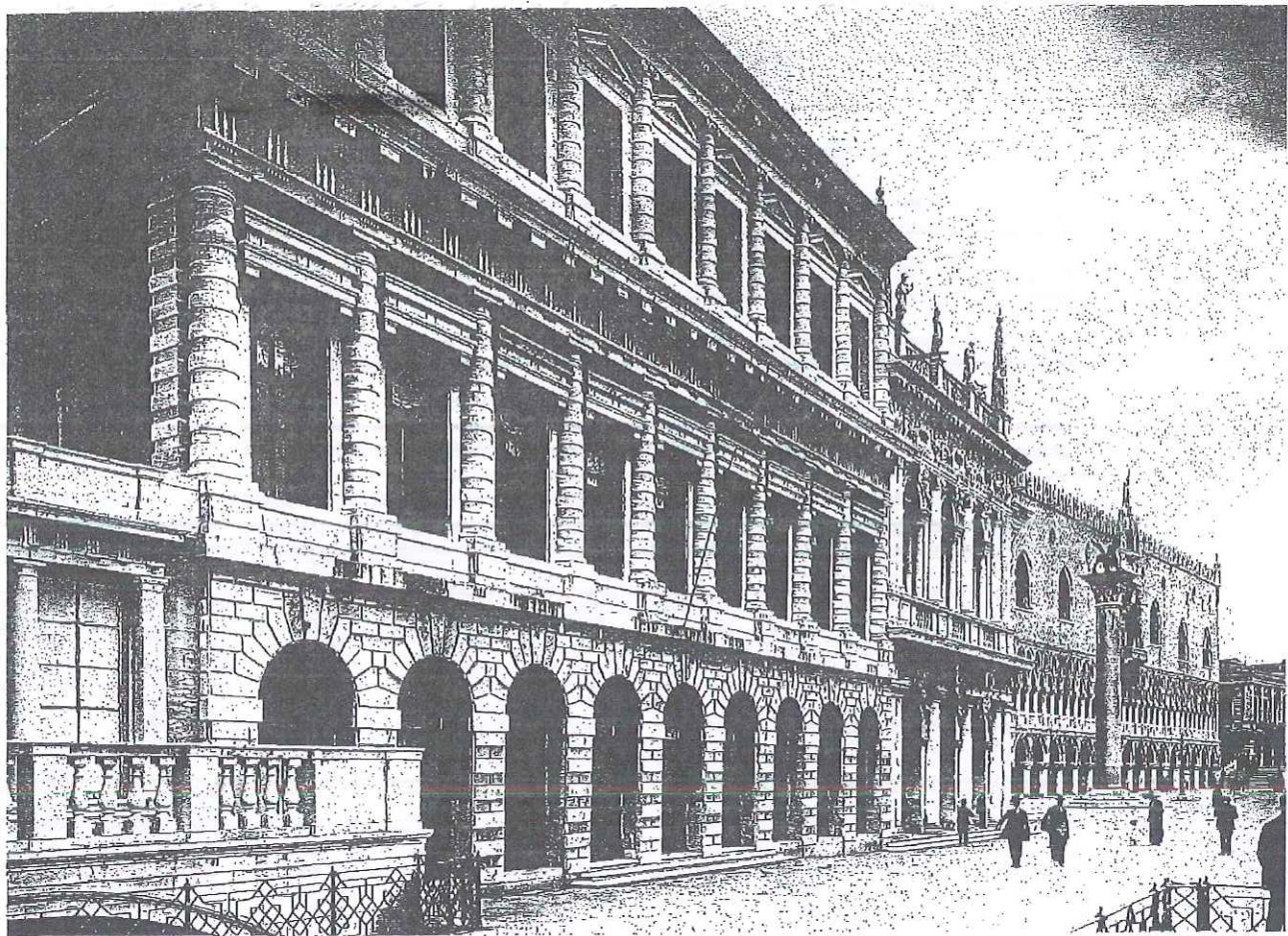
Come già Vasari e Palladio avevano notato, la Libreria di Sansovino trapiantò lo stile romano a Venezia. Palladio la definì "il più ricco e ornato edificio che forse sia stato fatto dagli Antichi in qua"¹⁰ e Jacob Burckhardt ancora la considerava "l'opera profana più sontuosa dell'Europa moderna".¹¹ Per la prima volta a Venezia gli ordini classici furono impiegati correttamente, e le relazioni tra peso e sostegno tra colonne, pilastri e trabeazioni sono chiaramente definite.

Fino al XVI secolo il campanile di San Marco si trovava sul punto di congiunzione tra Piazza e Piazzetta, e gli edifici si addossavano alla torre campanaria su entrambi i lati. Sansovino utilizzò per la facciata principale della nuova Libreria il filo di fabbrica dei precedenti modesti edifici, che era determinato dal campanile, ma lasciò uno spazio tra l'angolo della nuova costruzione e il campanile stesso. Il fronte della Libreria sulla Piazza non venne quindi costruito sulle fondazioni degli edifici preesistenti, ma venne arretrato, così che la Piazza ora diventava più larga, di 24 metri verso il campanile e di 13 metri sull'altro angolo (fig. 122). Sul lato opposto della Piazzetta Sansovino demolì le botteghe e i banchi che si trovavano tra le colonne, aprendo la visuale sul Canal Grande e San Giorgio Maggiore.¹²

Sul lato del campanile di fronte a San Marco, nel 1538, si iniziò la costruzione di una loggia, disegnata da Sansovino, che serviva da luogo di ritrovo dei patrizi durante i Consigli di Stato.¹³ La Loggetta, chiamata in origine Ridotto dei Nobili, è un edificio a un solo piano, di tre campate, nel quale si trova

124. Jacopo Sansovino: Venezia, Libreria, iniziata nel 1537, salone





125. (in alto) Jacopo Sansovino: Venezia, Zecca, iniziata nel 1536

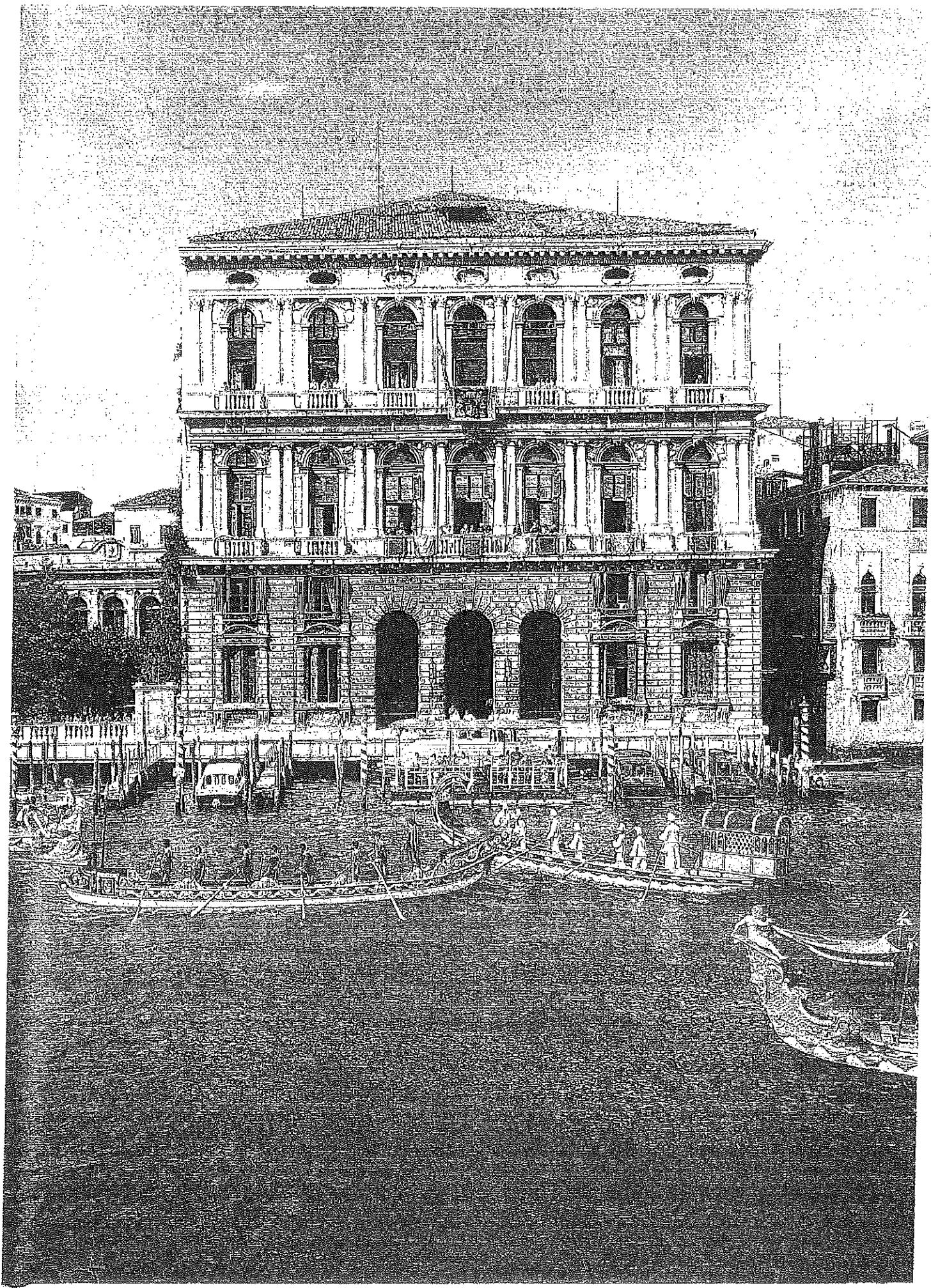
126. (a destra) Jacopo Sansovino: Venezia, Ca' Corner della Ca' Granda, iniziata nel 1545 circa

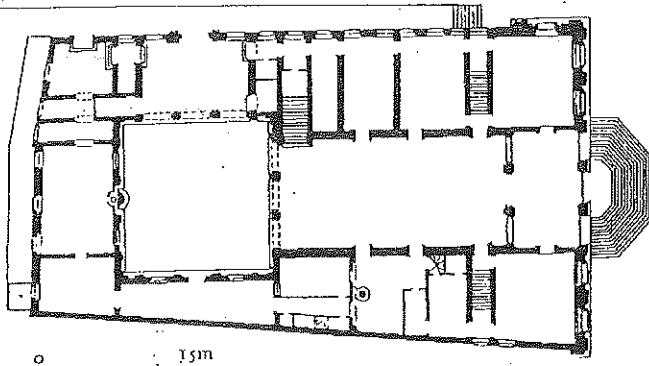
una sola stanza; sulla facciata si alternano coppie di colonne libere e aperture ad arco. Lo schema – ancora una volta una variazione dell'arco di trionfo – si ritrova nel progetto di Giuliano da Sangallo per la facciata di San Lorenzo a Firenze ed era già stato usato da Sansovino nella facciata lignea per la cattedrale di Firenze.

La Zecca, tesoreria e luogo di conio della moneta della Repubblica,¹⁴ si trova sul Molo, e venne costruita all'incirca contemporaneamente alla Libreria e alla Loggetta. Al piano terra della Zecca i pilastri e le arcate sono composti da blocchi bugnati di pietra d'Istria (fig. 125). Le colonne doriche del piano superiore sono in apparenza composte da rocchi più larghi e più stretti; le colonne sono alveolate, entro nicchie, e non adossate al muro. Lo schema del pianterreno è di nuovo derivato da palazzo Caprini di Bramante. Ma mentre Bramante, al piano nobile, aveva raddoppiato le colonne, Sansovino qui raddoppia gli architravi delle finestre. La triplice linea orizzontale della trabeazione e degli architravi, e l'assenza totale di ornamenti, rendono la facciata sobriamente monumentale, così da esprimere perfettamente la funzione dell'edificio.

Il terzo piano fu aggiunto solo intorno al 1560, forse dallo stesso Sansovino.* In questo piano le semicolonne non sono alveolate, e le "fasce" con le quali sono agganciate al muro si allungano ai lati delle colonne fino ai montanti delle finestre; e le finestre a loro volta sono coronate da timpani. Un confronto tra i due piani mostra come questa alterazione, apparentemente banale, produca un effetto di indebolimento dell'aspetto generale della facciata.¹⁵

Vasari ritiene che il bugnato sia comparso a Venezia per la prima volta nella facciata della Zecca e a questo proposito sottolinea la *fortezza* dell'edificio. *Fortezza* è anche il termine che Serlio usa ripetutamente per il bugnato.¹⁶ Nella Zecca, il bugnato e l'emozione che ci si aspetta suscita in chi guarda, sono in perfetto accordo con la funzione dell'edificio. Una simile tendenza espressiva si può vedere anche negli edifici di Giulio Romano, di poco precedenti, anche se Giulio usa il bugnato in modo molto più capriccioso di Sansovino. È molto probabile che queste opere mantovane fossero note al Sansovino (il quale certamente conobbe Sanmicheli, come lui al servizio della Repubblica) dal momento





127. Jacopo Sansovino: Venezia, Ca' Corner della Ca' Granda, iniziata nel 1545 circa, pianta

che la sua opera mostra una particolare attenzione all'uso del bugnato.

Ca' Corner della Ca' Granda, di Sansovino (figg. 126, 127), fu costruito negli anni trenta del secolo, quindi all'incirca negli stessi anni di palazzo Canossa a Verona, di Sanmicheli.^{17*} Si può essere tentati di guardare i due palazzi come variazioni dello stesso tema (come delle variazioni musicali). Qui il tema di fondo è ancora una volta palazzo Caprini di Bramante: il pianterreno di entrambe le facciate è bugnato, e il piano nobile è articolato da un ordine binato. Diversamente da Sanmicheli, che assegna un rilievo contenuto ai singoli elementi (paraste binate, cornici e incorniciatura delle finestre), Sansovino imprime un robusto aggetto alle membrature. Le paraste sono sostituite da colonne; le finestre del pianterreno sono contenute da edicole, quelle del mezzanino incorniciate da mensole capricciosamente grandi; nei piani superiori, le basi delle colonne e le balaustre sono separate da rientranze. Il risultato complessivo è che le membrature, sporgenti e luminose, si stagliano contro il muro che rimane in ombra.

In entrambi i palazzi le tre campate centrali del piano terra sono aperte a formare un atrio d'ingresso. Questo motivo si incontra per la prima volta in Giulio Romano, a palazzo Te, e

probabilmente viene ripreso proprio da questo esempio. In palazzo Corner non esistono vincoli tra le aperture in facciata e la copertura dell'atrio. Dall'atrio un lungo passaggio conduce a una corte di ampie dimensioni, un fatto raro a Venezia, anche se risulta perfettamente veneziana per posizione e funzione, dal momento che si trova attestata sul retro dell'edificio. La corte è singolare non solo per le dimensioni, ma anche per l'accurata definizione delle quattro pareti, tra loro uguali – forse un ricordo degli anni romani di Sansovino. Il largo uso del bugnato nell'articolazione della corte, probabilmente, è anch'esso un ricordo di palazzo Te.

In palazzo Corner, Sansovino creò un tipo che fino al Settecento sarebbe stato il modello per i palazzi delle grandi famiglie veneziane. Per il XVI secolo, questo edificio era di dimensioni e magnificenza del tutto inconsuete: ne è una prova evidente il fatto che la famiglia dei committenti venne presto chiamata dei "Corner della Ca' Granda".

Fino alla fine della sua vita Sansovino continuò ad usare il repertorio di forme classiche appreso a Roma. Nei suoi ultimi lavori ricorrono alcuni particolari elementi formali: le colonne binate si trovano nella facciata della chiesa di San Geminiano, in Piazza, demolita sotto Napoleone I, ma spesso rappresenta nelle vedute di Guardi e Canaletto; nella sala a tre navate della Scuola Grande della Misericordia¹⁸, nella quale compare anche lo stesso schema dell'arco trionfale della Loggetta su entrambi i livelli della facciata; nella facciata e nella corte di villa Garzoni, presso Ponte Casale, in cui Sansovino riprende invece il dorico della Libreria.¹⁹ Diversamente da Michelangelo e da Tiziano, suo coetaneo e amico, Sansovino non sviluppò uno stile particolare nella maturità; e le sue ultime opere sono meno importanti della Libreria e di palazzo Corner. Quelle forme che rappresentavano un'innovazione negli anni trenta, e che certamente furono in buona parte create dal Sansovino o seguendo il suo esempio, divennero presto di uso comune a Venezia, così che le ultime opere del maestro si distinguono difficilmente da quelle dei suoi allievi e seguaci. È certo però che in palazzo Grimani, di Sanmicheli, questo repertorio formale dimostra di poter offrire altre possibilità, con nuove e brillanti soluzioni ai problemi tradizionali dell'architettura.

CAPITOLO 9

Michelangelo

Quando Michelangelo Buonarroti (1475-1564) ricevette il suo primo incarico da architetto nel 1516, la sua fama aveva già oltrepassato i confini d'Italia. Quattro anni prima aveva concluso gli affreschi della cappella Sistina, mentre nel decennio precedente lo aveva tenuto occupato la tomba di Giulio II, lavoro che nel complesso lo avrebbe impegnato per vent'anni.

Nei suoi ultimi anni, Michelangelo si descriveva come scultore, e spesso tentò di servirsi di questo pretesto per rifiutare commissioni di edifici o dipinti. Anche nel caso accettasse commissioni del genere, è ovvio che il modo di pensare e di lavorare fosse quello di uno scultore. Tuttavia sarebbe sbagliato guardare agli edifici michelangioleschi come ad architetture da scultore e fare di questo l'unica spiegazione al loro carattere estremamente personale. Prima di occuparsi di architettura Bramante e Raffaello avevano lavorato come pittori, Giuliano da Sangallo e Jacopo Sansovino come scultori, Palladio come scalpellino. La carriera di Michelangelo dunque, non era affatto fuori del comune. L'universalità della sua opera si inseriva in una tradizione che si può far risalire almeno a Giotto e Giovanni Pisano, se non oltre. Del resto fu lo stesso Michelangelo a dipingere l'architettura illusionistica nella cappella Sistina e a progettare la cornice architettonica per l'apparato scultoreo della tomba di Giulio II. Se considerata in questo insieme di relazioni, l'insistenza sulla formazione da scultore sembra essere un primo segnale della moderna specializzazione, più che una reliquia di antiche consuetudini.¹

FIRENZE LA FACCIASTA DI SAN LORENZO

Durante il pontificato dei papi di casa Medici, Leone X (1513-1521) e Clemente VII (1523-1534), Michelangelo lavorò a tre importanti progetti relativi a San Lorenzo, la chiesa della famiglia medicea a Firenze. L'interno era stato portato a termine intorno al 1470. Per la facciata, rimasta al rustico, Brunelleschi aveva previsto un rivestimento marmoreo, sul modello di San Miniato o di Santa Maria Novella. Dopo il ritorno al potere dei Medici a Firenze nel 1515, Leone X decise di completare la facciata, in modo da realizzare una testimonianza monumentale della rinnovata gloria della sua casa. Vasari scrive che il papa ordinò a Raffaello, a Baccio d'Agnolo e ad Andrea Sansovino di presentare dei progetti, che sono andati perduti. D'altra parte sì sono conservati diversi disegni di Giuliano da Sangallo per il rivestimento di marmo della facciata, dei quali Vasari non fa cenno a questo proposito (vedi *supra* p. 44). Giuliano muore nell'ottobre 1516. In dicembre Michelangelo, che probabilmente aveva partecipato al dibattito quando Giuliano era in vita, ricevette l'incarico da parte del papa di realizzare un modello ligneo per la facciata. Nel gennaio 1518 a Roma si decise per la sua accettazione.² È possibile seguire alcune delle traversie del modello, frutto di un anno di lavoro, sui disegni di Michelangelo.

Anche prima della firma dell'assenso, nuove cave furono

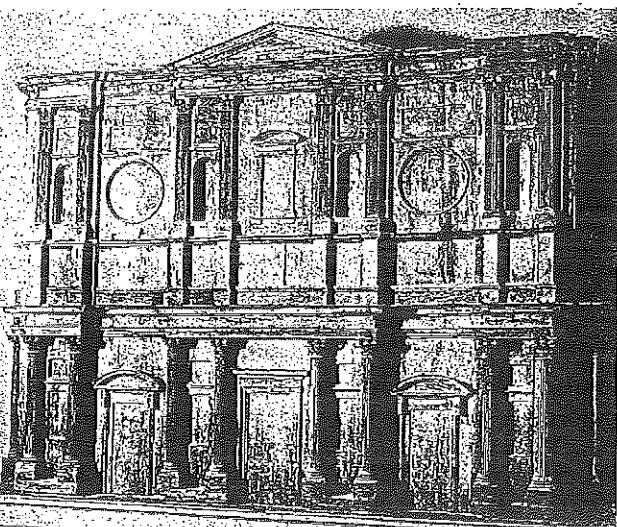
aperte a Carrara per la fornitura del marmo. Michelangelo dedicò più di due anni alla realizzazione di una strada per le cave, organizzò il lavoro sul posto e il trasporto per Firenze.

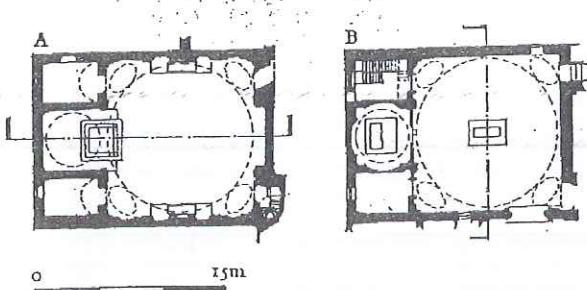
Nei primi progetti adottò lo schema di Sangallo: il profilo della facciata corrisponde alla forma basilicale della chiesa, con la navata principale su due livelli che si innalza al di sopra di quelle laterali a un unico livello. Anche il vocabolario classico delle forme, caratteristiche dell'architettura romana della seconda decade del XVI secolo, rimanda a quello di Giuliano – binato di colonne libere, nicchie ad arco, tabernacoli, timpano centrale – e lo stesso si può dire per la ricchissima decorazione con rilievi e figure a grandezza naturale, alla quale il papa attribuiva grande valore, come ci dicono le fonti.

Il modello descritto nel contratto del 1518 è probabilmente identico a quello conservato a Casa Buonarroti (fig. 128). Si differenzia dal primo progetto per due aspetti. Al posto del rivestimento marmoreo piatto, pensato inizialmente, un vestibolo su due livelli si sovrapponeva alla facciata della chiesa per lo spazio dell'intera larghezza; dall'esterno sarebbe sembrato un secondo transetto; e doveva essere inoltre decorato da un apparato scultoreo molto più ricco di quanto previsto originariamente. Nel contratto si fa riferimento a diciotto statue a grandezza naturale – dodici in marmo e sei in bronzo – e a diciannove rilievi, tredici dei quali con figure a grandezza naturale. Questo imponente programma doveva essere portato a termine nel suo complesso in otto anni.

L'analogia più prossima a questa ricchezza di sculture va cercata nelle cattedrali gotiche toscane. Mentre però Giovanni Pisano disponeva di una grande bottega con molti collaboratori "anonimi", secondo la mentalità medievale, statue e rilievi della facciata di San Lorenzo, come richiesto dal contratto, dovevano essere tutti opera di Michelangelo. Tenendo conto

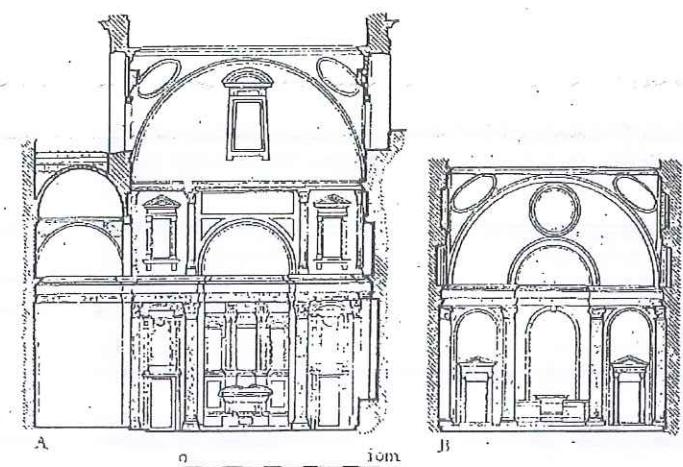
128. Michelangelo: modello per la facciata di San Lorenzo, Firenze 1517. Firenze, Casa Buonarroti





129. (A) Michelangelo: Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, iniziata nel 1519, pianta; (B) Filippo Brunelleschi: Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia, costruita dopo il 1421, pianta

130. (A) Michelangelo: Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, iniziata nel 1519, sezione longitudinale; (B) Filippo Brunelleschi: Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia, costruita dopo il 1421, sezione trasversale



della nuova concezione dello stile e della personalità dell'artista, e di quanto Michelangelo pretendeva dalla qualità del suo lavoro, la possibilità di realizzare lo schema deve essere sembrata dubbia fin dall'inizio. In realtà, Michelangelo lo considerava non più visionario dei suoi primi studi per la tomba di Giulio II, con i quali il progetto per la facciata aveva molto in comune. In entrambi i casi le membrature architettoniche incorniciavano e mettevano in risalto le enormi statue e rilievi. In una sola occasione Michelangelo aveva avuto la possibilità di rappresentare nel suo insieme quest'idea della relazione tra corpo umano e cornice architettonica, negli affreschi della Sistina. Il fatto che gli fu impedito di trasporla nella materialità della pietra e del bronzo, non è imputabile per intero agli umori variabili dei suoi committenti, o a difficoltà finanziarie e politiche.

Non è possibile indagare ulteriormente sul modello di Casa Buonarroti i problemi effettivi che il progetto implicava. Nel 1518, quando fu firmato il contratto fra il papa e l'artista, c'erano modelli di cera delle statue e rilievi nelle nicchie. Sono scomparsi, e sulla facciata "vuota" la retorica classica delle colonne e dei pannelli rotondi assomiglia a uno studio accademico sullo stile. Non è perciò sorprendente che gli storici siano stati a lungo riluttanti nell'identificare questo modello con il progetto di Michelangelo.

LA SAGRESTIA NUOVA DI SAN LORENZO

A dispetto di tutte le laboriose e costose operazioni, il progetto per la facciata fu abbandonato nel 1520 per motivi non ancora chiariti. Per ovviare alla situazione, il papa affidò a Michelangelo la commissione delle tombe dei duchi di casa Medici a San Lorenzo. La Sagrestia Vecchia di Brunelleschi era il mausoleo familiare delle generazioni precedenti. Sembrò quindi ragionevole trasformare anche la Sagrestia Nuova nell'ala opposta del transetto, progettata molto prima, in un mausoleo.¹

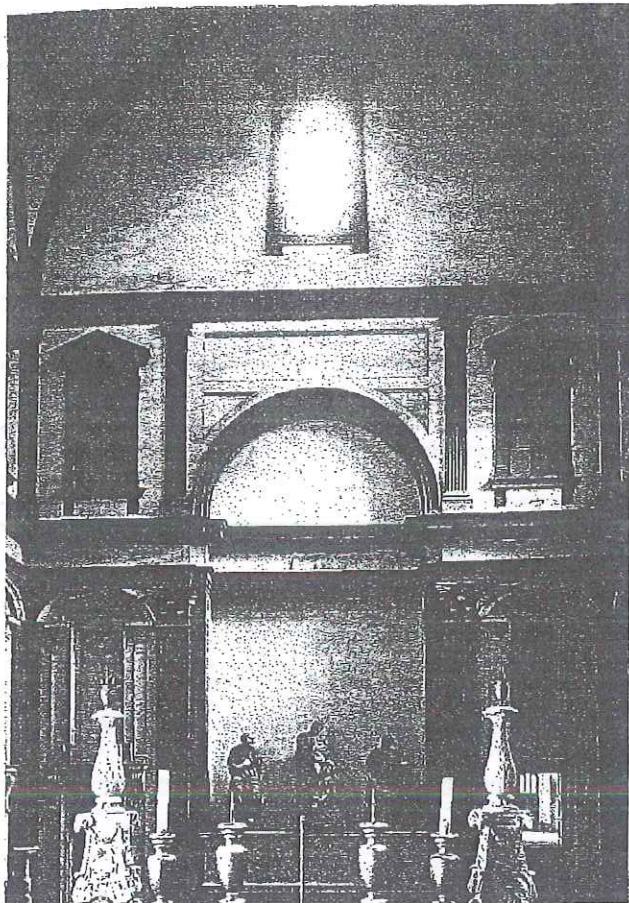
Nonostante siano identiche in pianta, le due cappelle presentano grandi differenze fra gli alzati (figg. 129, 130). Nella Sagrestia Nuova (fig. 131), è stato aggiunto un attico fra le paraste e la zona dei pennacchi. La cupola è emisferica, e non, come quella brunelleschiana, una volta a ombrello ribassata. È la prima cupola rinascimentale a riprodurre il motivo dei lacunari del Pantheon. La grande altezza dello spazio lo fa

sembrare più piccolo e stretto, e più ancora il fatto che l'ordine, limitato alla parete della scarsella nella Sagrestia Vecchia, sia disposto su tutte le pareti nella Nuova. Infine Michelangelo occupò le campate fra le paraste di pietra serena grigia con decorazioni architettoniche vigorosamente profilate, che, con il binato di paraste, nicchie, timpani e volute, si contrappongono all'ordine maggiore sia nello stile che nelle dimensioni.

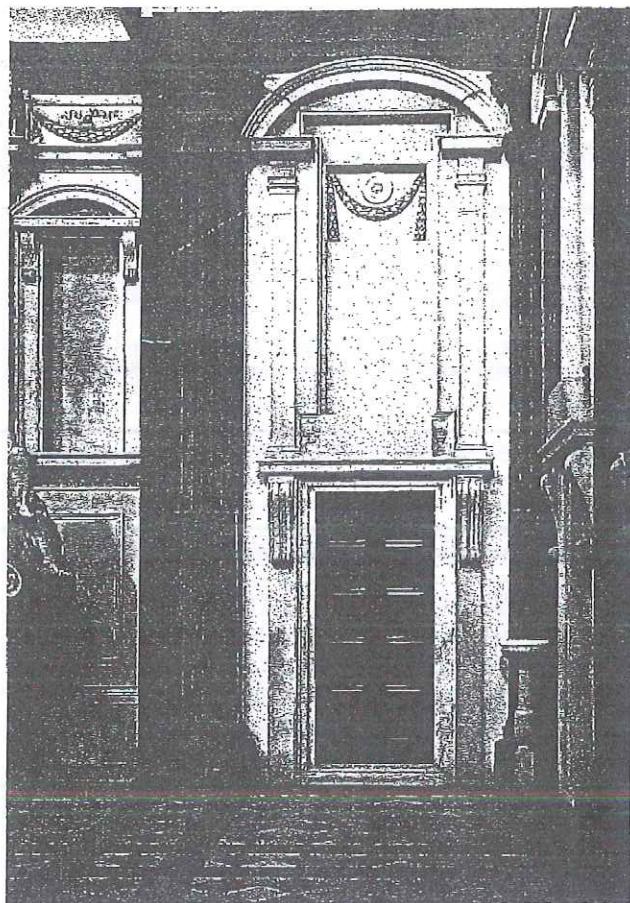
Anche Vasari avvertì che il complicato schema michelangiolesco era in contrasto con la tradizione quattrocentesca e con le norme dell'architettura classica. Giudizio illustrabile attraverso un confronto fra i portali di Brunelleschi e Michelangelo. Le porte della Sagrestia Vecchia sono incorniciate da colonne e timpani; le colonne si trovano allo stesso livello dell'osservatore, e la loro altezza è calcolata in modo da consentirgli di istituire una relazione tra sé e il portale, o anche di immaginarsi all'interno del tabernacolo. I rilievi di terracotta delimitati da un arco, al di sopra delle porte, essendo tipici ornamenti parietali differiscono dai tabernacoli quanto a materiali, colore, profilo e profondità. Al contrario, gli stipiti delle porte della Sagrestia Nuova (fig. 132) sono ridotti e quasi astratti, e le loro cornici di marmo sostengono grandi tabernacoli oblunghi, anch'essi di marmo, composti da paraste coronate da timpani curvilinei. In questo modo la porta inferiore diventa una membratura sussidiaria, dominata dal tabernacolo di dimensioni maggiori che la sovrasta. I tabernacoli e le loro incorniciature sono così pesanti da richiedere il supporto di mensole sotto le cornici su cui poggiano, che in tal modo perdono la loro reale funzione per diventare le basi dei tabernacoli.

Eliminando l'incorniciatura delle porte, Michelangelo ha reso impossibile all'osservatore intuire una relazione di comensurabilità fra architettura e corpo umano. L'architettura comprende in sé la sua scala, in particolare nelle figure più grandi del naturale sui sarcofagi, che dominano l'osservatore esattamente nello stesso modo dei pesanti tabernacoli, al di sotto dei quali egli accede alla Sagrestia. Rimpicciolire l'osservatore è una proprietà di questa architettura.

La cappella Chigi di Raffaello in Santa Maria del Popolo a Roma (figg. 32-34), era ancora in costruzione quando Michelangelo iniziò a lavorare alla Sagrestia Nuova. Il visitatore entra nella cappella Chigi attraverso uno dei quattro archi che reggono la cupola, e in questo modo la relazione fra architettura e corpo umano è resa chiara e comprensibile. Anche l'im-



131. Michelangelo: Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, iniziata nel 1519



132. Michelangelo: Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, iniziata nel 1519, particolare

agine di Dio Padre alla sommità della cupola è in relazione con lo spettatore nei gesti e nelle dimensioni. L'architettura della Sagrestia Nuova invece, è lontana dall'osservatore quanto le statue, che abitano un ambiente diverso nel momento in cui si ferma a guardarle. Nessuna immagine in sembianze umane lo guarda dall'alto della cupola; le nervature fra i lacunari guidano l'occhio irresistibilmente verso la lanterna, le cui finestre sono così ampie che la luce divora le forme solide, e che, in questo modo, sembra incommensurabilmente alta.

La Cappella Medicea è l'unico interno architettonico progettato da Michelangelo ed eseguito sotto la sua personale direzione. Al momento della sua partenza per Roma nel 1534, la decorazione e l'apparato scultoreo non erano ancora completi. Le figure sedute e reclinate sulle tombe non furono messe in opera fino al 1545, e nel 1559 l'idea di portare a termine la decorazione della cappella seguendo le intenzioni di Michelangelo fu definitivamente abbandonata. La tomba doppia, prevista per la parete di ingresso, e la sua architettura marmorea non furono eseguite.

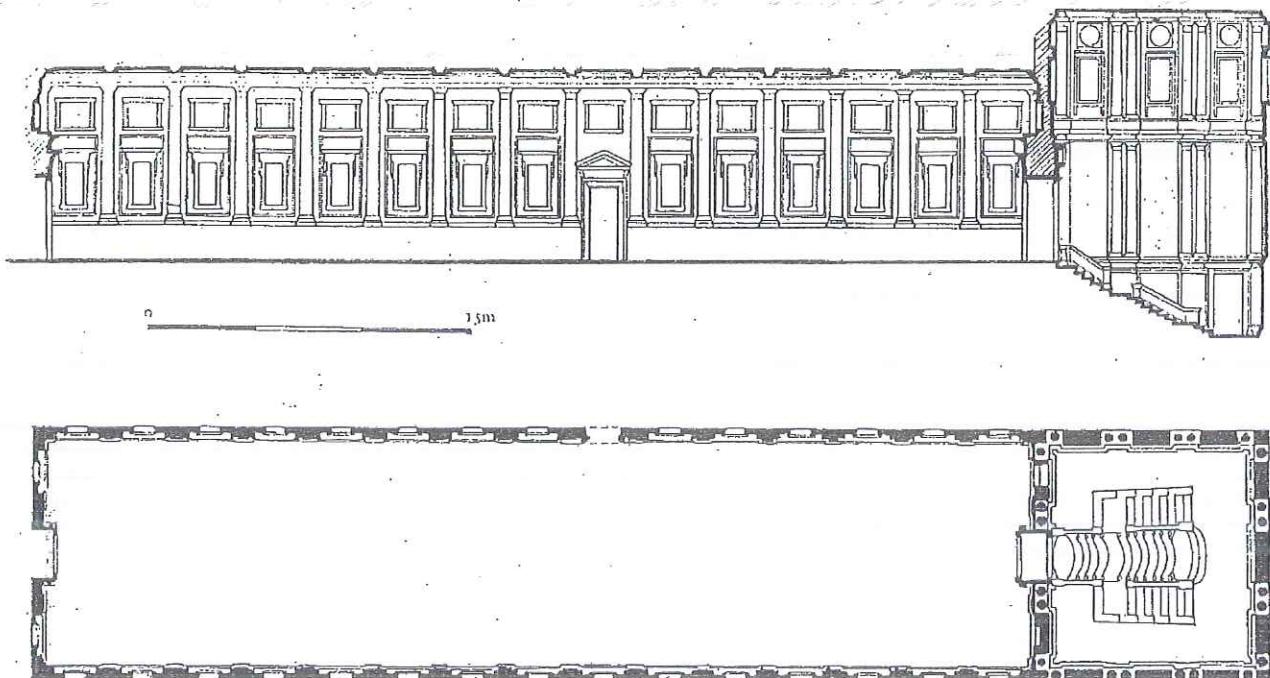
LA BIBLIOTECA LAURENZIANA

Subito dopo la sua ascesa al soglio pontificio nel 1523, il se-

condo papa Medici, Clemente VII, affidò l'incarico a Michelangelo di preparare il progetto per una biblioteca da collocare nell'ala occidentale del chiostro di San Lorenzo. La Biblioteca Laurenziana (fig. 133), ancora oggi, contiene manoscritti e libri che facevano parte della famosa biblioteca privata dei Medici, fondata nel XV secolo, che Clemente spostò dal palazzo di famiglia al chiostro e aprì al pubblico.

I lavori iniziarono nel 1525. Quando Michelangelo lasciò Firenze nel 1534 non erano ancora finiti. Furono continuati da Tribolo, Vasari e Ammannati sulla base di istruzioni verbali di Michelangelo, e nel 1571 erano giunti a un punto tale che la Biblioteca poté essere aperta. L'edificio attuale, quindi, combina parti eseguite da Michelangelo stesso ad altre costruite in seguito con una interpretazione più o meno corretta delle sue istruzioni.

Secondo le prescrizioni papali, il chiostro quattrocentesco a due piani doveva rimanere inalterato dall'inserimento della Biblioteca; il che spiega alcune caratteristiche del progetto di Michelangelo. La sala di lettura doveva costituire un terzo piano nuovo sopra le parti più antiche del chiostro, dal momento che non c'era altro modo di illuminarla adeguatamente; i suoi muri dovevano collocarsi sopra quelli del piano superiore già esistente.⁴ In questo modo lunghezza e ampiezza



133. Michelangelo: Firenze, San Lorenzo, Biblioteca Laurenziana, iniziata nel 1525, sezione longitudinale e pianta

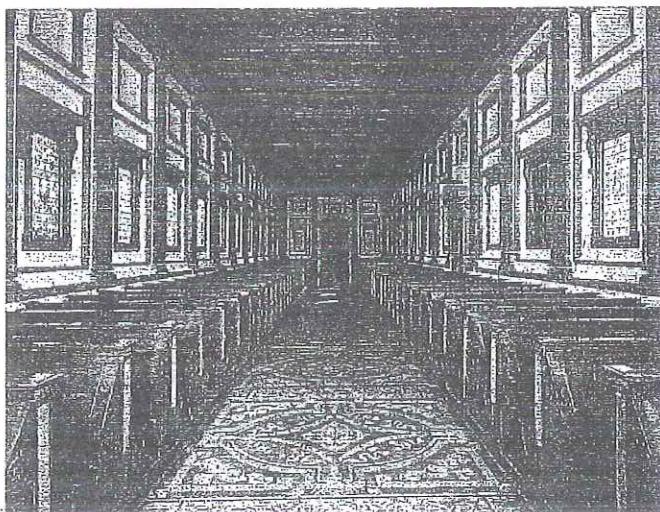
della sala risultavano stabilite in anticipo. Al piano superiore, fra il chiostro e la Sagrestia Vecchia era ritagliato un vestibolo, denominato ricetto, per ospitare lo scalone di accesso alla sala di lettura. La posizione di questa anticamera, contigua all'alta parete del transetto, comportava difficoltà di illuminazione. Nel primo progetto di Michelangelo, la sala di lettura e il ricetto erano della stessa altezza; le finestre del ricetto erano previste sia nella volta che in lucernari. Il ricetto attuale però, è illuminato da finestre nel cleristorio.

La sala di lettura (fig. 134) è lunga 46,20 metri, larga 10,50 e alta 8,40. Gli arredi e la decorazione sono originali. Due blocchi di sedili sono separati da un passaggio centrale, la parte posteriore del poggiashiena funziona come piano di lettura per la panca retrostante, e i libri sono incatenati sui banchi. Questi ultimi sono illuminati, da entrambi i lati, dalle finestre relativamente frequenti poste sui lati lunghi della sala. Alle finestre sono accostate paraste, e il sistema di campate che queste formano definisce l'articolazione di soffitto e pavimento. Le paraste reggono la cornice, che corre sulle pareti della sala senza risalti, sorreggendo le travi trasversali del pesante soffitto ligneo.

Queste paraste, che articolano i muri e corrispondono alle travi, sono un'eredità del Quattrocento. Nessun interno quattrocentesco però presenta un trattamento simile delle campate murarie fra le paraste. Si tratta di una triplice successione di piani, il più profondo dei quali contiene le modanature della finestra, quello intermedio la cornice cieca quadrangolare nella parte superiore e gli allungati pannelli nei quali si trovano le finestre, e quello avanzato le paraste e il loro piedistallo continuo. Le modanature sono di pietra serena, le superfici delle pareti di intonaco bianco. Questo movimento di avanzamento e di arretramento impedisce al muro una profondità e

un rilievo del tutto senza precedenti. La differenza funzionale fra membrature portanti e pareti da esse contenute, diventa perfettamente chiara nella giustapposizione di forme tri e bidimensionali. Allo stesso tempo Michelangelo risolse un problema strutturale: tenendo conto delle pareti più antiche del piano inferiore, doveva ridurre il più possibile il peso dei muri della sala di lettura. Il volume e il peso delle campate intermedie fra le paraste fu ridotto al minimo, grazie al sistema delle incorniciature e dei piani nell'articolazione del muro. Le paraste quindi funzionano da proiezione della sezione a pilastro del tratto di parete fra le finestre, che regge effettivamente

134. Michelangelo: Firenze, San Lorenzo, Biblioteca Laurenziana, iniziata nel 1525, sala di lettura



te il soffitto e svolge una reale funzione strutturale.

Quando Michelangelo lasciò Firenze nel 1534, della sala di lettura erano erette solo le pareti; pavimenti, panche e soffitto non furono aggiunti fino al 1550 circa. Ma i disegni erano così precisi, che tanto la struttura quanto la decorazione della sala di lettura possono essere considerate opera di Michelangelo. Il ricetto invece, rimase un 'torso' fino al XX secolo. La parte superiore che vediamo oggi fu portata a termine nel 1904, e solo allora furono completate le tre finestre rivolte verso il chiostro, mentre all'interno l'articolazione, che a questo livello fino ad allora era completa solo sulla parete meridionale, fu estesa alle altre tre. Lo scalone fu costruito nel 1559 da Ammannati, a cui Michelangelo aveva mandato un modello di argilla nel 1558.

IL RICETTO

I primi disegni, eseguiti nel 1524, mostrano due ali di scale collocate a ridosso dei muri laterali del ricetto, a formare un ponte di fronte alla porta della sala di lettura. Nel 1525 Michelangelo decise di spostare lo scalone verso il centro del vestibolo, in modo da iniziare con tre rampe che si unificavano nella parte superiore. Un tentativo di eseguire questo progetto fu fatto da Tribolo nel 1550, utilizzando i gradini che si trovavano nel ricetto, realizzati seguendo le indicazioni di Michelangelo. Non si approdò a nulla. Benché Ammannati abbia fatto uso di alcuni dei gradini nella sua realizzazione, la scala odierna non può essere identificata con lo schema del 1533-34, dal momento che i gradini più vecchi dovettero essere adattati con pezzi di pietre diverse. Inoltre, in risposta alla richiesta da parte di Vasari, nel 1555, di informazioni sul progetto per la scala, Michelangelo replicò di avere perso tutto ciò che aveva a che fare con essa. Perciò il modello di argilla mandato ad Ammannati nel 1558, sulla base del quale la scala fu costruita, è un nuovo progetto redatto da Michelangelo fra il 1555 e il 1558.

Senza dubbio Ammannati si sforzò, per quanto gli era possibile, di trasformare in realtà le idee di Michelangelo. Ma il materiale insufficiente che aveva a disposizione, il modello di

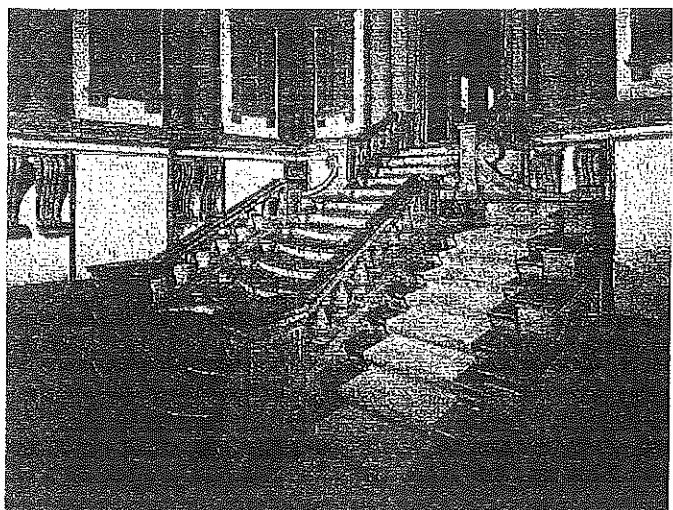
135. Michelangelo: Firenze, San Lorenzo, Biblioteca Laurenziana, iniziata nel 1525, scalone del ricetto

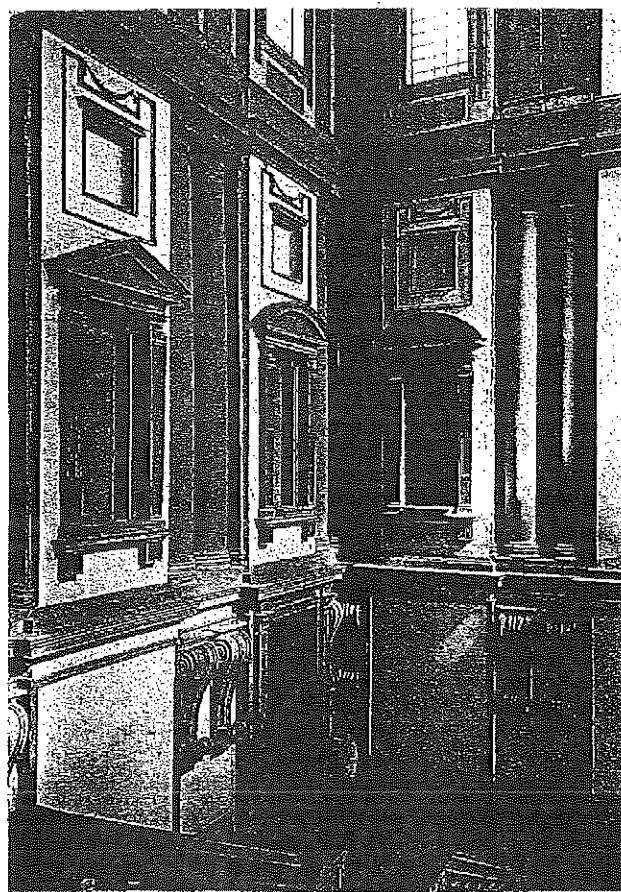
argilla relativamente piccolo e le istruzioni di Michelangelo, gli consentirono di farsi niente più che un'idea generale della forma; e i dettagli furono lasciati al suo giudizio. La scala occupa la metà del pavimento del ricetto, che misura 9,50 per 10,30 metri. La parte inferiore, costituita da nove gradini, è su tre rampe parallele (fig. 135). Le pedate dei gradini della rampa centrale sono convesse, mentre quelle dei gradini delle rampe laterali, oltre le balaustre, sono rettilinee. I tre gradini inferiori della rampa centrale sono più ampi e alti di quelli superiori; sono collocati sul pavimento del ricetto come lastre ovali concentriche, con la più bassa delle quali fluttuante verso l'esterno. Al nono gradino, le tre rampe si uniscono in un pianerottolo per la parte sommitale della scala. Il decimo gradino convesso si colloca sul pianerottolo allo stesso modo del primo sul pavimento del ricetto.

La stanza che ospita la scala, quasi perfettamente quadrata in pianta, è insolita quanto la scala stessa. La sua straordinaria altezza (circa 14,6 metri) è il risultato di una trasformazione del progetto menzionato precedentemente, dopo che era stata rifiutata la proposta di Michelangelo di usare lucernari per l'illuminazione del ricetto. Per il livello intermedio dei tre previsti, Michelangelo aveva pensato dall'inizio a colonne binate. Le colonne si trovano in stretti recessi della parete; nelle campate fra le colonne binate ci sono profonde nicchie allungate con timpani sporgenti, mentre le finestrelle cieche poste al di sopra sono decorate con cornici appiattite (fig. 136). La singolarità di questa soluzione sta nel fatto che il muro non è trattato come un piano, infatti le sezioni di muro che racchiudono le colonne binate, sporgono a tal punto da sembrare blocchi tridimensionali, mentre sui lati stretti dei recessi si trovano paraste corrispondenti alle colonne.

Ognuna delle quattro pareti è affollata da sei colonne libere e tre massicce campate murarie, in questo spazio sembra delimitato da elementi tridimensionali, e non da un muro continuo. Il guscio murario oltre queste membrature è così sottile da essere a mala pena individuabile sulla pianta; in effetti la copertura a capriate prevista non avrebbe poggiato sui muri esterni, ma sulle colonne binate. Al terzo livello, aggiunto dopo la revisione del progetto, il sistema del livello principale è ridotto a due dimensioni; paraste binate si trovano sopra le colonne, e specchiature quadrangolari sui recessi. Mentre al livello principale il gioco delle forze si distingue chiaramente, al terzo livello può essere letto solo nella sua proiezione sul piano della parete.

Il livello principale riccamente modellato si trova sul muro molto più semplice del livello inferiore, che contiene scala e porta di ingresso. Al basso portale si affiancano enormi volute che spiccano sul muro, sotto le colonne, e appartengono al livello intermedio più che a quello inferiore. Come nella Sagrestia Nuova, le pareti si innalzano fino a sembrare in concepibilmente alte per il visitatore che si trova al livello inferiore; visitatore che non è in grado di istituire una relazione razionale fra la sua altezza e quella delle pareti. Le basi delle colonne binate si trovano al di sopra del livello della scala, e i loro capitelli molto oltre la cornice della porta della sala di lettura. In questo modo si conferisce ancora maggiore importanza alle colonne del livello intermedio, le cui linee verticali ininterrotte determinano l'effetto complessivo dell'ambiente, mentre le cornici orizzontali, con molti risalti, a fatica entrano nell'impressione complessiva.





136. Michelangelo: Firenze, San Lorenzo, Biblioteca Laurenziana, iniziata nel 1525, ricetto

Le verticali dei muri contrastano con gli strati orizzontali dei gradini. Ma anche di fronte alla scala l'osservatore ha la sensazione di trovarsi in presenza di forze sovrumanne. L'ampiezza dei gradini cresce dall'alto verso il basso, in modo che a chi scende sembra di essere sospinto nella sala, mentre chi sale ha l'impressione che i gradini inferiori scorrono verso di lui. Le forme drammaticamente mosse, arrotondate e massicce che caratterizzano la scala, recano l'impronta dello stile tardo di Michelangelo, mentre l'articolazione delle pareti risale a una fase precedente. Le pareti erano prossime alla conclusione quando Michelangelo lasciò Firenze nel 1534.

Il contrasto fra l'alta anticamera e la lunga sala di lettura inizialmente non era previsto. Nei primi disegni si trova un ordine di colonne binate anche sulle pareti della sala di lettura. Fu solo dopo il cambiamento di progetto, che determinò l'innalzamento del ricetto, che Michelangelo decise per il più tranquillo sistema di paraste e cornice senza risalti, all'interno della sala di lettura, mentre il motivo del binato di colonne fu confinato al ricetto, conferendogli un vigore espressivo di gran lunga maggiore.

Anche i contemporanei compresero che composizione e dettagli della Laurenziana costituivano una rottura rivoluzionaria con la tradizione. Il che è vero non solo per il suo vocabolario formale, infatti se l'organizzazione spaziale del ricetto

sembra oppressiva, scoscesa, e opprimente, se le colonne sembrano incastrate nel muro, è perché l'architettura intende suscitare precise emozioni nell'osservatore. Nei suoi sonetti Michelangelo ha dato espressione alla visione della figura imprigionata nel blocco, liberata dallo scultore. Idee simili trovano espressione visiva nella relazione fra parete e colonna nella struttura della Laurenziana. La forza drammatica della scala, tanto spesso descritta, è una di queste novità. La scala all'aperto di Bramante, di fronte all'esedra del Belvedere in Vaticano, non conduce ad altro luogo che ai suoi gradini concentrici (figg. 10, 11). Nella scala del ricetto, i gradini inferiori si gonfiano verso l'esterno, mentre quelli superiori sembrano attrarre l'osservatore irresistibilmente in alto, verso la sala di lettura, con il loro vigoroso diminuendo. Altra caratteristica tipica è la trasformazione del tradizionale motivo a tabernacolo, nel livello intermedio del ricetto; le paraste laterali si rastremano verso il basso, in modo che la parte superiore dell'incorniciatura, più larga, sembra più pesante di quella inferiore, più stretta. La divergenza fra questa rastremazione nei tabernacoli e i margini verticali del muro di nuovo suscita una sensazione di un enorme peso costretto nello spazio.

Abbiamo già incontrato un simile ricorso all'emozione nelle forme architettoniche di palazzo Te di Giulio Romano, costruito negli stessi anni. Giulio Romano lascia l'osservatore nell'incertezza sullo stato dell'edificio, se sia ancora in costruzione o già in rovina. Con le sue idee stravaganti Giulio si prefigge di mettere in imbarazzo l'osservatore, un imbarazzo da humour nero. Per Michelangelo però, le forze al lavoro nella pietra mettono in parabola la tragedia della vita umana.

Come Giulio Romano, Michelangelo adotta il repertorio formale di Bramante e Raffaello, ma il nuovo significato che gli attribuisce è comprensibile solo attraverso un confronto con il suo prototipo, il modello classico. Il motivo delle colonne binate aveva già fatto la sua comparsa in palazzo Caprini; ma, a differenza dello splendido equilibrio bramantesco fra orizzontali e verticali e fra i due piani che, malgrado tutte le differenze formali, hanno lo stesso peso, le modanature orizzontali nel ricetto sono così deboli formalmente che il binato di colonne domina l'intero ambiente.

Nell'architettura classica, la colonna è l'immagine dell'armonioso equilibrio di forze creato dall'architetto. Ragione per cui spesso compare nelle illustrazioni ai trattati in forma antropomorfica. Come l'uomo, essa può essere rappresentata come un organismo a sé, indipendente da quanto la circonda. Le colonne del ricetto difficilmente possono essere comprese come individui indipendenti, se non altro perché sono appaiate. Pur essendo libere dalla parete, danno un'impressione tale di impalcatura verticale da poter essere paragonate a pilastri gotici. Infine, grazie all'altezza e alla collocazione rispetto al muro, attingono a una espressività drammatica del tutto non classica.

ROMA

Clemente VII Medici morì poco dopo che Michelangelo si stabilisse a Roma. Il suo successore, Paolo III Farnese, durante il suo pontificato affidò a Michelangelo i più importanti progetti architettonici che Roma avesse da offrire.

Nel dicembre 1537 Michelangelo fu insignito della cittadinanza romana in Campidoglio. Un mese più tardi, venne dato

inizio alla risistemazione e ricostruzione degli edifici capitolini, dopo il trasferimento, per ordine papale, della statua equestre di Marco Aurelio dal Laterano al Campidoglio. Michelangelo era destinato a proseguire il lavoro sul Campidoglio fino alla sua morte. Benché incompiuta fino al XVII secolo, la piazza, con i suoi tre palazzi, deve essere considerata il principale intervento a scala urbana a Roma nel Cinquecento, e la più importante opera di Michelangelo nel campo dell'architettura civile.

Nel 1546, dopo la morte del più giovane Antonio da Sangallo, che aveva mantenuto il suo impiego di architetto dei Farnese dopo l'ascesa al soglio pontificio di Paolo III, Michelangelo gli succedette alla direzione dei lavori di palazzo Farnese e nell'incarico di primo architetto di San Pietro. I lavori a San Pietro erano in corso dal 1506, a palazzo Farnese dal 1516. Michelangelo trasformò entrambi gli edifici, e contribuì ampiamente a definirne l'aspetto attuale. La cupola di San Pietro, che fu eseguita in gran parte su suo progetto, si erge come magnifico testimone della forza rinnovata della chiesa cattolica dopo le difficoltà della Riforma. Domina la vista di Roma ed è stata modello per infinite altre cupole *urbis et orbis*.

IL CAMPIDOGLIO

Fin dal Medioevo, la sede del governo cittadino di Roma si trovava nella piazza del Campidoglio, piazza formatasi dopo la rovina dei templi antichi nella leggera depressione fra i due poggi del *Mons Capitolinus*.⁵ La parte orientale della piazza era occupata dal turrito palazzo Senatorio, sede della guida nominale dell'amministrazione della città. Sul lato nord si trovava il fianco allungato della chiesa gotica dei francescani, Santa Maria in Aracoeli. Di fronte era il quattrocentesco palazzo dei Conservatori, con gli uffici delle magistrature al piano terreno. Un ripido sentiero conduceva alla città dal lato ovest, aperto.

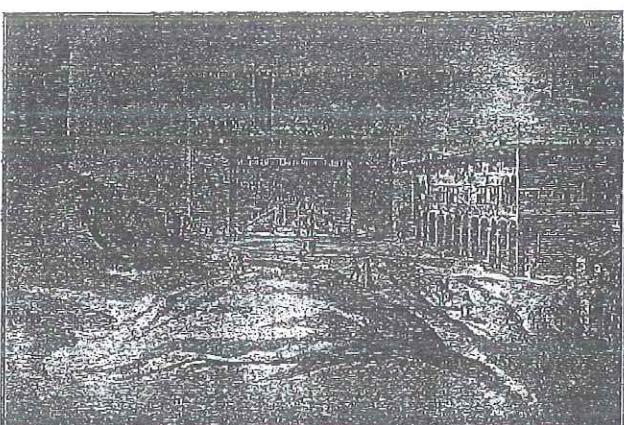
Michelangelo modificò le facciate dei palazzi Senatorio e dei Conservatori, ma lasciò gli edifici nella loro collocazione originaria. Inoltre, 'raddoppiando' il palazzo dei Conservatori sul lato nord, ridusse le dimensioni della piazza ed eliminò la chiesa dalla vista del complesso.

Le vicende dei progetti per la ricostruzione del Campido-

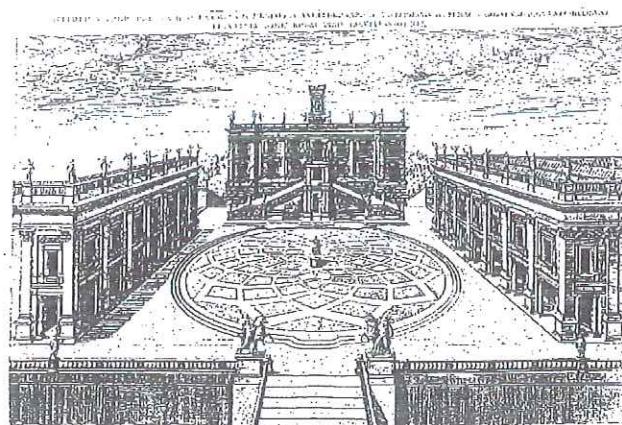
glio non sono mai state chiarite in modo soddisfacente. Il nome di Michelangelo non appare nei documenti fino al 1539, quando fu collocata la statua di Marco Aurelio e un muro di sostegno fu costruito al di sotto di Santa Maria in Aracoeli. Nel 1544 una loggia a tre campate e una rampa di gradini furono addossate al transetto della chiesa; in tal modo la chiesa, utilizzata anche per i servizi religiosi ufficiali delle autorità cittadine, fu provvista di un nuovo accesso dalla piazza. Subito dopo vennero iniziati i lavori alla scala doppia di fronte al palazzo Senatorio; nel 1550-53 una loggia a tre campate e una scala furono aggiunte accanto al palazzo dei Conservatori (fig. 137). Il sistema delle tre grandi scalinate è ovviamente frutto di un progetto unitario, forse esistente nel momento in cui Michelangelo collocò al suo posto la statua equestre. È verosimile, anche se non provato, che questo progetto prevedesse già gli interventi di trasformazione ai due palazzi.

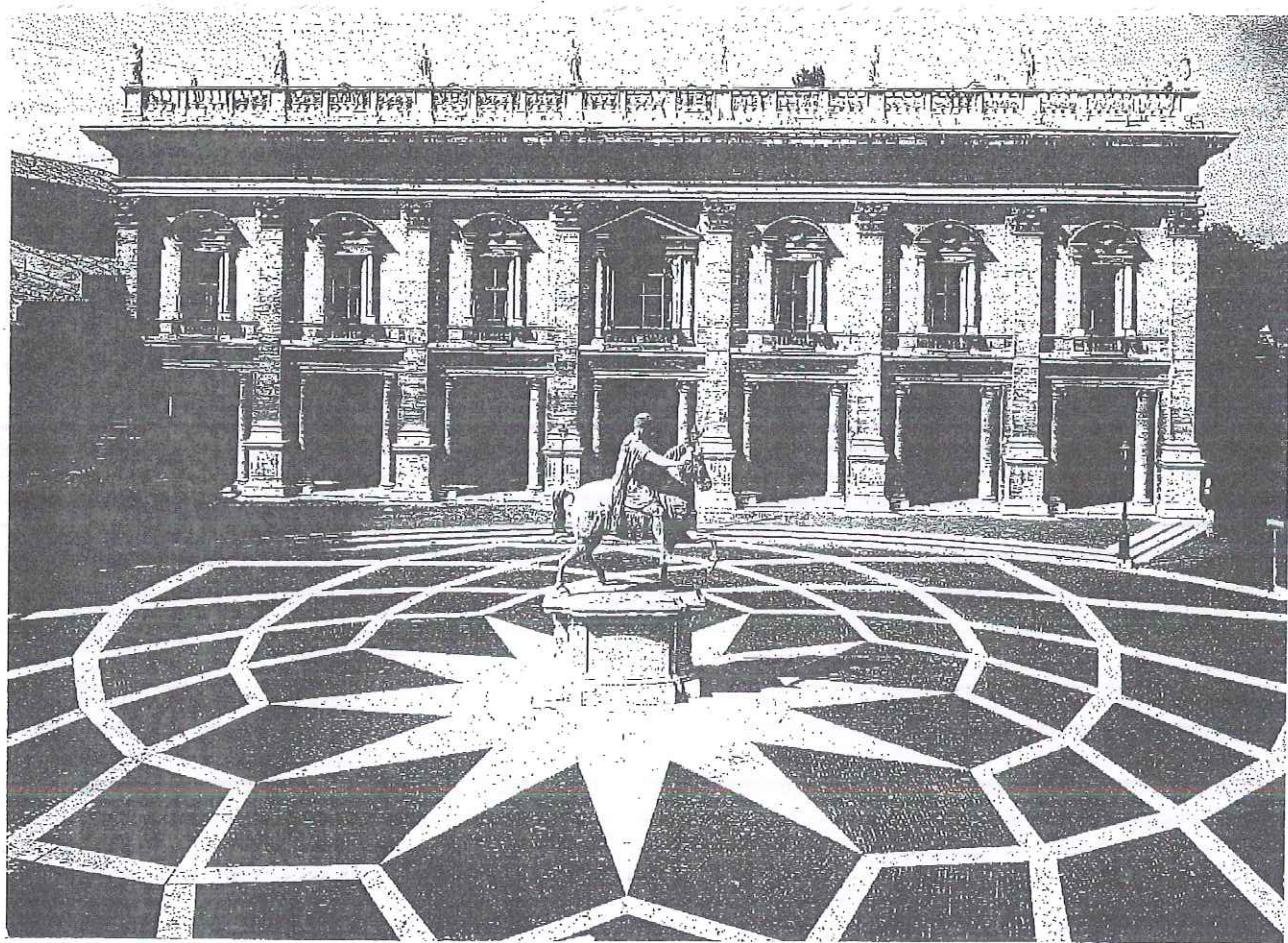
L'ultima campagna di lavori, che conferì alla piazza la forma odierna, iniziò nel 1561, tre anni prima della morte di Michelangelo, quando Pio IV destinò considerevoli fondi allo scopo e ordinò un completo restauro del palazzo Senatorio. Il piedistallo e la posizione della statua di Marco Aurelio furono di nuovo cambiati, si costruì la balaustra lungo il lato occidentale della piazza, e nel 1563 fu iniziata la nuova facciata del palazzo dei Conservatori. Un patrizio, amico di Michelangelo, Tommaso dei Cavalieri, fu incaricato della direzione dei lavori per il palazzo Senatorio, e i disegni esecutivi per palazzo dei Conservatori furono eseguiti dall'architetto Guidetto Guidetti, "sulla base delle istruzioni di Michelangelo". I lavori commissionati da Pio IV erano certamente basati su un progetto complessivo michelangiolesco. E probabilmente è questo il progetto che è stato conservato dalle incisioni di Étienne Dupérac (fig. 138), pubblicate dopo la morte di Michelangelo, che mostrano il Campidoglio "quod SPQR impensa ad Michaelis Angeli Buonaroti eximii architecti exemplar in antiquum decus restitui posse videtur". Senza dubbio, le incisioni difficilmente possono essere considerate un'esatta riproduzione di un disegno di mano di Michelangelo; a quel che sappiamo, egli non diede mai corpo alle sue idee in un disegno definitivo per alcuno dei suoi edifici. Dupérac tentò certamente di combinare le parti riconoscibili degli edifici ancora incompiuti con ciò che aveva saputo o immaginato delle inten-

137. Roma, piazza del Campidoglio, veduta, 1555 circa, Paris, Louvre, École d'Italie, 11028



138. Michelangelo: progetto per piazza del Campidoglio, Roma. Incisione di Étienne Dupérac, 1569





139. Michelangelo: Roma, piazza del Campidoglio, palazzo dei Conservatori, iniziato nel 1563

zioni di Michelangelo, ovviamente restituendo in modo corretto le caratteristiche principali del progetto.

La più semplice spiegazione delle discrepanze fra le incisioni e gli edifici attuali (fig. 139) è che i successori di Michelangelo dovessero supplire alle lacune in base al loro giudizio. L'incisione di Dupérac fu probabilmente il punto di riferimento per le parti costruite successivamente.

La facciata del palazzo dei Conservatori fu completata nel 1584, quella del palazzo Senatorio intorno al 1600. L'architetto che le eseguì fu Giacomo Della Porta. L'antica torre del palazzo Senatorio fu danneggiata da un fulmine nel 1577 e ricostruita nella sua attuale posizione da Martino Longhi nel 1583, nella stessa collocazione prevista dall'impianto di Michelangelo, ma non secondo il suo progetto. Negli stessi anni Della Porta portò a termine il suo lavoro alla *cordonata*, la rampa che conduce alla piazza, con la sua balaustra. L'edificio denominato palazzo Nuovo, il 'doppio' del palazzo dei Conservatori, non fu costruito fino al XVII secolo, fra il 1603 e il 1654.

È nei palazzi del Campidoglio che il cosiddetto 'ordine gigante' fece la sua prima apparizione nell'architettura civile romana del Rinascimento. Le otto grandi paraste sui due piani del palazzo dei Conservatori si innalzano a sostenere la trabeazione principale, incuranti delle divisioni orizzontali retro-

stanti. Colonne e trabeazioni delle logge al piano terra formano un sistema subordinato a quello primario. L'ordine gigante di Michelangelo fornisce una soluzione semplice e insieme radicale a un problema che aveva impegnato gli architetti dai tempi di Alberti: vale a dire come combinare il sistema all'antica di colonne, o paraste, e trabeazione, con la suddivisione in piani di un moderno palazzo, con le sue finestre e la disposizione dei corsi di pietra, in modo tale che le membrature verticali che si innalzano da terra possano sostenere la trabeazione, come accade nell'architettura classica.

Come mostra il disegno (fig. 140), le paraste costituiscono la parte frontale dei pilastri, i cui intervalli corrispondono alla sequenza delle sale al piano terra. I muri divisorii fra le sale si uniscono ai pilastri a formare un sistema strutturale uniforme, che ricorda il telaio dei moderni edifici in cemento armato. La struttura era a tal punto stabile da consentire a Michelangelo di realizzare sulla loggia del piano terra un soffitto piano in pietra, evitando archi e volte. Il soffitto è sostenuto da quattro colonne per ogni campata, due in facciata e due sul muro di fondo della loggia. Queste colonne formano, insieme ai muri divisorii delle sale adiacenti, lo scheletro del piano terra, tuttavia ogni campata della loggia costituisce un'unità strutturale praticamente indipendente, inserita all'interno dell'ordine gigante. È possibile leggere la funzione degli ordini, maggiore e

minore, direttamente sulla facciata: le paraste e la cornice sommitale si trovano sul piano avanzato della parete, le fasce dei pilastri in un piano intermedio, mentre le modanature del piano terra e il muro del piano nobile sono arretrati. Non ci sono risalti di trabeazione sopra le paraste; d'altra parte, la cornice dell'ordine minore stringe la fascia del pilastro ai lati delle paraste, facendo in modo che a questa altezza il pilastro assorba l'architrave del piano terra.

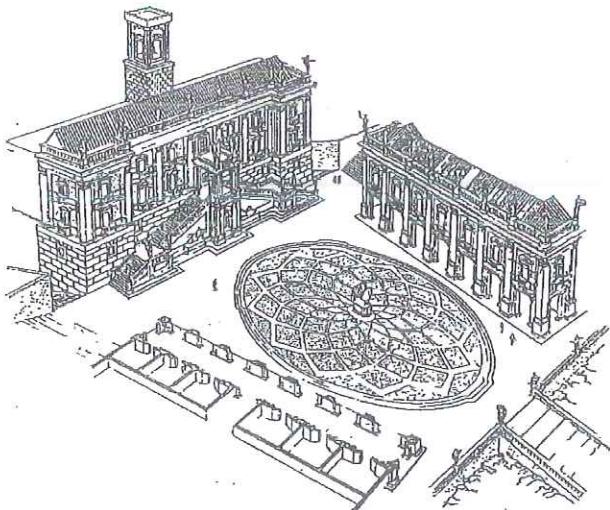
Come nella sala di lettura della Laurenziana, il materiale utilizzato per le membrature della struttura si differenzia da quello dei muri non portanti. Per paraste, colonne, trabeazioni e fasce si fa uso di travertino, per le parti restanti, di buon laterizio, in modo che ci sia un contrasto non duro, come quello fra grigio scuro e superfici bianche caratteristico di Firenze, ma più morbido, romano, fra grigio chiaro e mattone rosso.

Nel palazzo Senatorio, a tre piani, Michelangelo trattò il piano terra come zoccolo bugnato per l'ordine gigante;⁶ le paraste, che a loro volta formano una sorta di schermo sovrapposto all'antico edificio (largamente conservato oltre la facciata), non hanno funzione strutturale; e lo scalone a doppia rampa che conduce al piano nobile sale in corrispondenza del piano terra, in modo da non tagliare le grandi paraste trasversalmente.

Lo scalone e la collocazione dell'ordine gigante in alto, sono espressione del rango del palazzo Senatorio. Esso si innalza al di sopra delle facciate degli edifici laterali, che "rimangono a terra": in questo modo il visitatore che accede al Campidoglio dalla cordonata, vede davanti a sé la statua equestre e, oltre, l'alto portale del palazzo Senatorio.⁷

In pianta, il fronte di palazzo dei Conservatori e quello del suo 'doppio', il palazzo Nuovo, sono disposti ad angolo acuto rispetto al palazzo Senatorio, e ad angolo ottuso rispetto alla balaustra della cordonata. La piazza è quindi a pianta trapezoidale, risultato della conservazione dell'allineamento dei due antichi edifici. La rigida simmetria dei palazzi gemelli però, che, insieme all'ordine gigante, costituisce la vera innovazione del progetto, induce l'osservatore a percepire inizialmente la piazza come un rettangolo. Come mostrano le incisioni di Dupérac, il progetto di Michelangelo per i palazzi

140. Roma, colle del Campidoglio, progetto di Michelangelo per la sistemazione della piazza. Da un'incisione di Étienne Dupérac

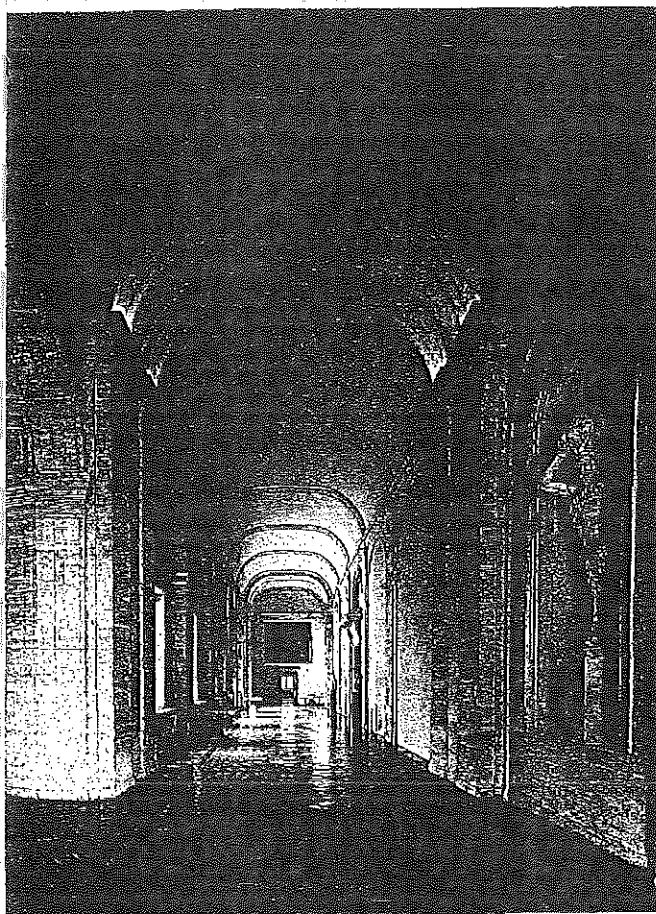


aveva previsto tre anelli ovali di gradini, concentrici, che conducessero in basso, verso il centro della piazza; la pavimentazione delimitata dall'ovale presentava un disegnostellato, irradiantesi dal piedistallo della statua di Marco Aurelio. Grazie alla combinazione di ovale e trapezio, gli spazi sugli angoli di quest'ultimo danno l'illusione di essere di dimensioni identiche, il che significa che alla vista il trapezio assume la forma di un rettangolo. Inoltre, poiché l'asse longitudinale dell'ovale è posto ad angolo retto rispetto al palazzo Senatorio e alla balaustra della cordonata, l'osservatore semplicemente assume che anche l'asse trasversale incontri le facciate dei palazzi laterali ad angolo retto; questi ultimi perciò sembrano paralleli. In tal modo, la decorazione ovale del pavimento fa sì che l'osservatore trascuri la forma trapezoidale "irregolare", e veda la piazza configurata regolarmente, come un rettangolo.⁸

La decorazione del pavimento ha un'altra funzione immediatamente percepibile. Il grande ovale, che contiene il piedistallo ovale della statua e le linee della decorazione da esso irradianti e di ritorno ad esso, rendono la statua apparentemente molto più grande di quanto non sia, secondo un ingrandimento illusorio che è una caratteristica di Michelangelo scultore. Monumentalizzando la scala della statua, adattandola alla scala degli edifici circostanti, la statua dell'imperatore romano diventa il vero tema della composizione architettonica. D'altronde, le numerose altre statue associate al progetto, gli dei fluviali dello scalone del palazzo Senatorio e le figure sulla balaustra, diventano parte dell'insieme. Nella storia dell'urbanistica la ricostruzione del Campidoglio da parte di Michelangelo occupa un posto a sé. La collocazione sulla collina storica nel centro di Roma antica era unica, senza paragoni altrove. La piazza non aveva precedenti precisi⁹ e non trovò successori, insieme alla Piazzetta a Venezia risulta fra gli esempi più belli e sfarzosi di piazza municipale, tipicamente italiana, collocata di fronte al palazzo del potere cittadino. Ciascuna di queste piazze è delimitata da facciate relativamente uniformi; si tratta, infatti, di una sorta di "piazza-salone". La statua antica dell'imperatore divenne invece il modello per tutte le statue equestri innalzate, come simbolo del potere assoluto, nelle piazze delle capitali europee dal tardo XVI fino al XIX secolo.

PALAZZO FARNESE

Il contributo di Michelangelo a palazzo Farnese è stato discusso in un capitolo precedente. Quando divenne responsabile dell'edificio nel 1546, l'ala alle spalle del cortile era appena stata iniziata; nell'ala della facciata, al piano nobile, poche sale, a destra dell'asse centrale, erano pronte a essere occupate. Michelangelo lasciò inalterato lo ionico sangallesco della loggia del cortile, fu aumentata però la dimensione della trabeazione, che venne decorata con un fregio a ghirlande, maschere e gigli. L'innalzamento della trabeazione rese possibile alzare l'imposta della volta della loggia, che così si innalza da un livello insolitamente alto (fig. 141). L'esito di questo intervento è il corridoio, spazioso quanto una sala, di fronte alle sale di ricevimento del palazzo, che trovano il loro climax nel grande salone. Le misure attuali del salone furono probabilmente già definite da Sangallo, ma pavimento e soffitto furono completati solo intorno al 1550. La sala presenta cinque fi-



141. Michelangelo: Roma, palazzo Farnese, volta della loggia al piano nobile, costruita dopo il 1546

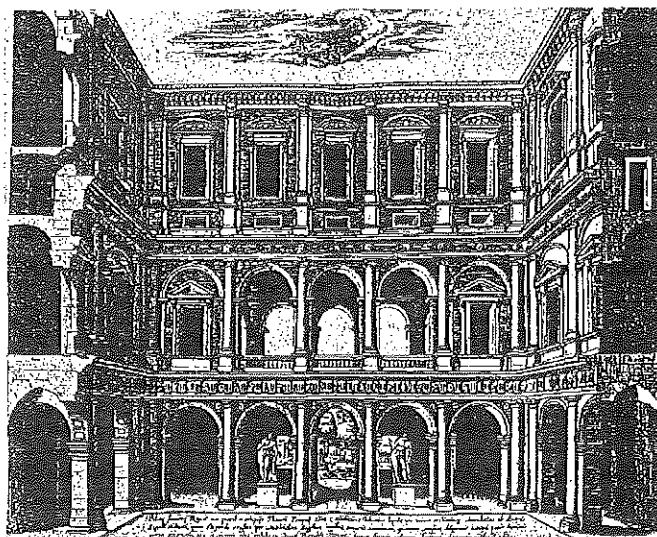
nestre lungo la facciata principale e tre su quella laterale, e la sua altezza corrisponde a due piani in facciata; le finestre del terzo piano infatti sono aperte nel cleristorio del salone.¹⁰ Michelangelo disegnò anche la cornice sommitale della facciata e il piano superiore del cortile (figg. 81, 82). Il suo intervento a palazzo Farnese è stato registrato in incisioni dell'epoca: una veduta della facciata appena completata, con la piazza antistante, fu pubblicata da Lafreti nel 1549 (fig. 83). L'incisione mostra, nel pavimento della piazza, un ampio disegno a scacchiera, in cui l'ampiezza dei riquadri corrisponde alle campate della facciata. Sappiamo che case situate sul sito della piazza attuale furono acquistate dai Farnese prima del 1549. Schema e dimensioni della piazza sono quindi strettamente correlati all'edificio stesso. Il disegno geometrico che vediamo nell'incisione avrebbe dato alla piazza una scala chiara e definita, subordinata all'architettura: fa parte del progetto architettonico come la decorazione ovale sul pavimento del Campidoglio. È possibile quindi che l'incisione illustri un progetto michelangiolesco non eseguito per la pavimentazione della piazza Farnese. Lo stesso si dica di un progetto per l'ala retrostante del cortile, riprodotto in un'incisione datata 1560 e attribuito allo stesso Michelangelo (fig. 142). Questo progetto prevedeva l'apertura del piano nobile nell'ala posteriore, a formare una loggia. Secondo Vasari, Michelangelo

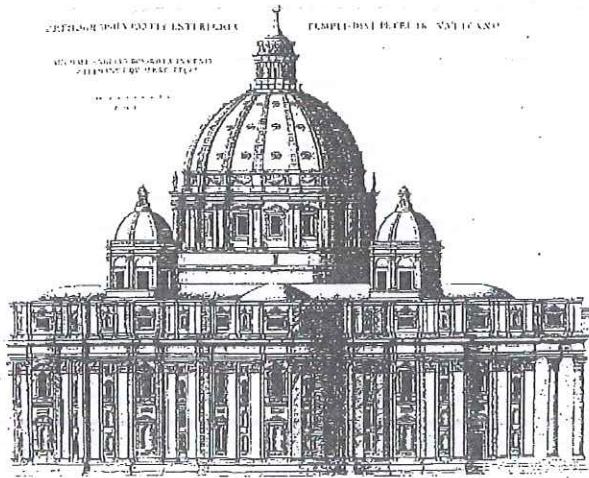
aveva previsto un ponte che collegasse il giardino dietro al palazzo con i giardini della Farnesina dall'altra parte del Tevere, all'epoca presa in affitto dai Farnese. Proprio come la piazza di fronte al palazzo, destinata ad assumere la propria parte nella composizione architettonica, lo spazio aperto oltre l'edificio avrebbe dovuto far parte dell'insieme architettonico. L'intenzione di aprire la loggia a tre campate doveva da un lato consentire allo spettatore che si fosse trovato al piano nobile, dalla parte della facciata, la vista sul fiume e i giardini, e dall'altro rendere il cortile visibile dai giardini. È tipico di Michelangelo che solo il piano nobile fosse provvisto di archi aperti, mentre il piano superiore, articolato da paraste e finestre, non lo fosse. La sensazione di trovarsi in un ambiente completamente racchiuso da pareti, che un osservatore che si trova nel cortile potrebbe provare, è dovuta in gran parte alla forma dei piani sul cortile.¹¹

SAN PIETRO

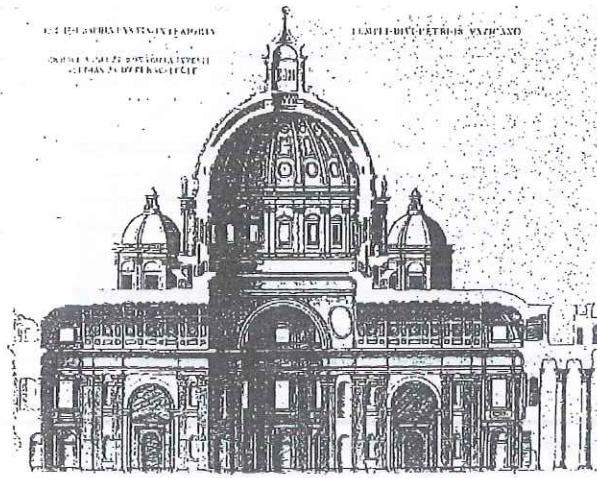
Quando, nel 1546, Michelangelo succedette a Sangallo come primo architetto di San Pietro, si impegnò in un'impresa che sembrava, a molti dei suoi contemporanei, oltrepassare le capacità umane.¹² L'amministrazione della Fabbrica di San Pietro dava per scontato che la costruzione dell'edificio sarebbe continuata, con spese enormi, seguendo il modello di Sangallo, eseguito fra il 1539 e il 1543 (fig. 16 C). Deve aver suscitato grande impressione il fatto che Michelangelo, appena assunto l'incarico, abbia fatto eseguire due modelli per presentare un progetto del tutto differente. Solo grazie all'appoggio del papa, egli riuscì a fare accettare la sua proposta. A questo proposito, anche i successori di Paolo III presero sempre le parti di Michelangelo, nei suoi contrasti con gli ufficiali della Fabbrica, e dal momento che egli rifiutò anticipatamente ogni pagamento per il suo lavoro, la sua posizione fu investita di un enorme prestigio morale. Michelangelo infine ricevette cinquanta ducati al mese, ma i pagamenti erano effettuati dalla tesoreria papale, non dalla Fabbrica, liberandosi in questo

142. Michelangelo: progetto per il lato posteriore del cortile di palazzo Farnese, Roma. Incisione di Antonio Lafreri, 1560





143. Michelangelo: Roma, San Pietro, prospetto nord. Incisione di Étienne Dupérac, 1569



144. Michelangelo: Roma, San Pietro, sezione longitudinale. Incisione di Étienne Dupérac, 1569

modo dalle pressioni di funzionari ordinari.

Michelangelo risolse i problemi strutturali che si erano rivelati insolubili per i suoi predecessori, e avviò i lavori di costruzione con una determinazione così ferma, che alla sua morte il completamento dell'edificio poteva essere considerato certo. Quando morì, nel 1564, il braccio meridionale della croce era concluso, nel braccio nord solo una parte della volta era incompleta, e poco era rimasto da fare nel tamburo della cupola. I due bracci nord e sud costruiti da Michelangelo, costituiscono il transetto della chiesa attuale.¹³ Il braccio occidentale della croce, il presbiterio attuale, fu costruito nel tardo XVI secolo dopo la demolizione del coro di Rossellino e Bramante, seguendo il progetto di Michelangelo, ed è identico in pianta e in alzato agli altri due bracci.¹⁴

Fonti per lo studio dell'evoluzione del progetto di Michelangelo e del procedere dei lavori, durante il periodo del suo incarico, sono i suoi schizzi, documenti, conti e molte vedute dell'edificio in costruzione, come tre incisioni di Dupérac che comparvero subito dopo la morte di Michelangelo, e che riproducono pianta, sezione e alzato di San Pietro (figg. 143, 144). L'interpretazione di questi documenti è ancora, per certi aspetti, controversa. Come nel caso del Campidoglio, Michelangelo non lasciò alcun modello definitivo e vincolante. Le incisioni di Dupérac mostrano i bracci nord e sud della croce eseguiti da Michelangelo, mentre l'attico è rappresentato dopo i cambiamenti introdotti dagli immediati successori di Michelangelo. Non c'è dubbio che la riproduzione di Dupérac del braccio ovest corrisponda alle intenzioni di Michelangelo. Qualche contraddizione nel disegno della facciata orientale, invece, fa pensare che probabilmente nessun progetto definitivo era stato approntato per questa parte dell'edificio all'epoca della morte di Michelangelo.¹⁵

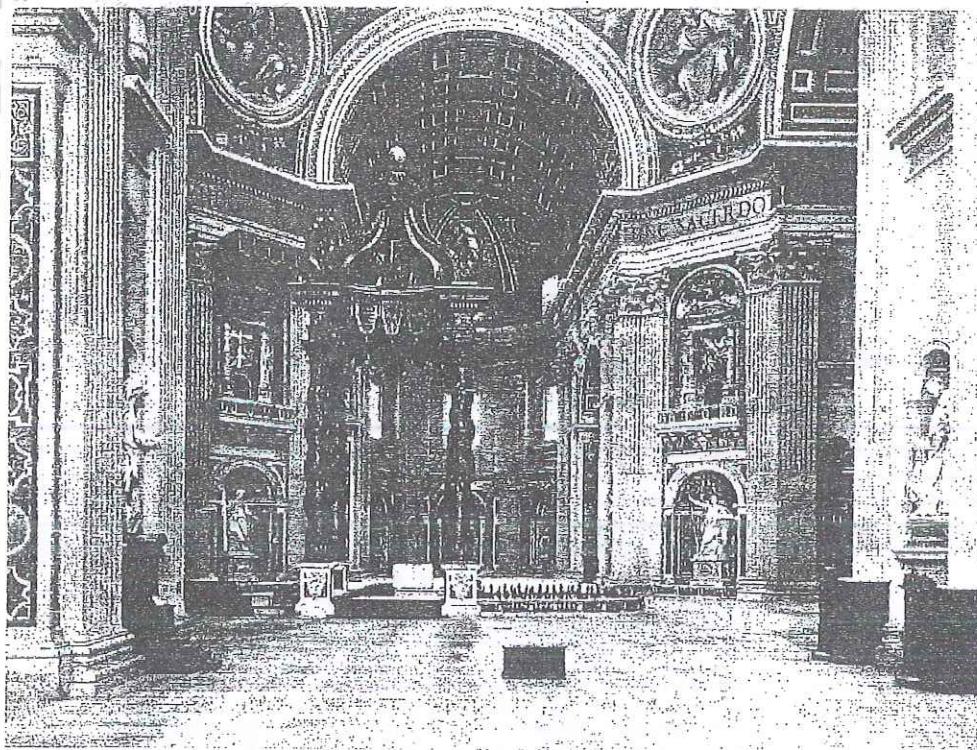
La prima cosa da sottolineare nel paragone fra impianto michelangiolesco e impianti dei suoi predecessori è il rafforzamento dei muri esterni (figg. 16 D, 74), esito di una radicale semplificazione del sistema strutturale. I quattro grandi pilastri della cupola non sono circondati, come in precedenza, da una moltitudine piuttosto confusa di cappelle secondarie, ma dal quadrato delle pareti esterne, dalle quali sporgono solo

le absidi dei bracci della croce. Gli ambulacri dei bracci e i campanili sono stati eliminati, i bracci accorciati, e gli otto contro-pilastri che ricevono la spinta laterale della cupola inglobati nei muri esterni (fig. 145).

L'affermazione di Michelangelo di aver ripristinato il progetto di Bramante¹⁶ non può che essere presa alla lettera, dal momento che la cupola, come quella di Bramante, doveva innalzarsi al di sopra della crociera di una croce greca, con bracci voltati a botte conclusi da absidi. Ciò che Michelangelo tralasciò è il sistema bramantesco di cupole minori, che, nella loro funzione strutturale e complessità spaziale, si rifanno in modo preciso alle terme antiche. Il raggruppamento equilibrato di cupole minori e campanili, di cappelle più alte e più basse, era incompatibile con la sua intenzione di semplificità nella struttura e unità dell'insieme. Le pareti esterne si innalzavano ora alla stessa altezza tutto intorno, ed erano articolate dallo stesso binato di paraste giganti corinzie che Bramante aveva disegnato per i pilastri della cupola all'interno (fig. 146). Anche l'attico sopra la cornice principale si estendeva intorno all'intero edificio, e nascondeva le volte dei bracci della croce. Un portico con timpano doveva essere addossato, come facciata, al braccio orientale. Per le colonne era prevista la stessa altezza delle paraste murarie, e il timpano avrebbe oltrepassato di poco l'attico.

La perfetta corrispondenza fra interno ed esterno rappresenta una precisa innovazione progettuale: l'articolazione delle pareti esterne è identica a quella dei muri che delimitano l'interno, e la vera "facciata" dell'edificio è costituita effettivamente dall'esterno nel suo insieme. L'impianto di Michelangelo avrebbe ripristinato quello puramente centralizzato di Bramante, presentando infatti la stessa vista su tutti i lati, secondo una continuità delle pareti esterne che il portico d'ingresso avrebbe difficilmente potuto interrompere.

Fra il 1558 e il 1561 Michelangelo fece eseguire un modello ligneo per la cupola, che si è conservato (fig. 147). La cupola fu poi eretta da Giacomo Della Porta negli anni fra il 1588 e il 1591 (fig. 148). Come la cupola progettata da Michelangelo, quella del modello è a doppia calotta, ma più ripida della semisfera michelangiolesca e a sesto leggermente

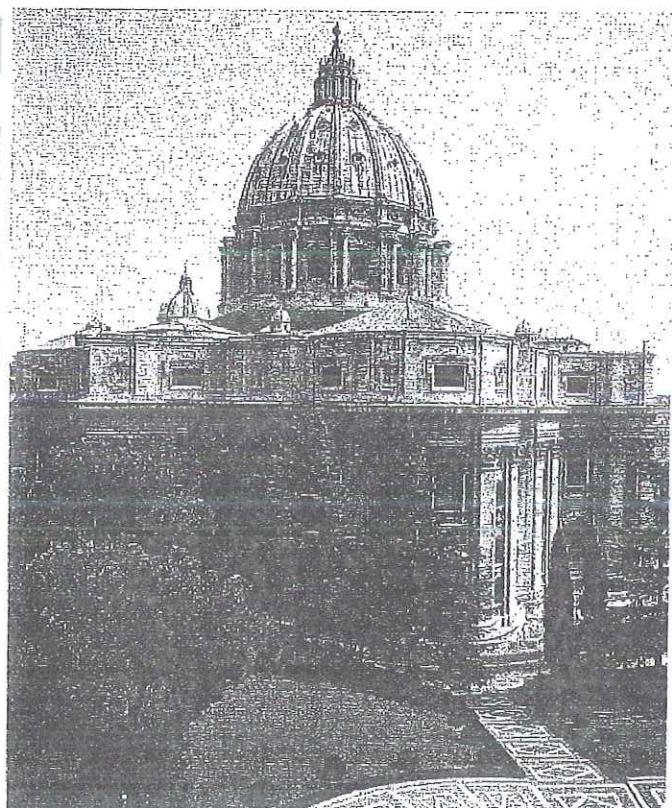


145. (a sinistra) Michelangelo: Roma, San Pietro, transetto nord, progettato nel 1546, ultimato nel 1564 circa

146. (in basso a sinistra) Michelangelo: Roma, San Pietro, veduta dell'abside meridionale, progettata nel 1546, ultimata nel 1564, e della cupola progettata nel 1558-1561 e eseguita nel 1558-1593

147. (in alto a destra) Michelangelo: modello per la cupola di San Pietro, 1558-1561. Roma, Vaticano

148. (in basso a destra) Michelangelo e Giacomo Della Porta: Roma, cupola di San Pietro, 1558-1591



acuto.¹⁷ Poiché Della Porta modificò la calotta esterna del modello di Michelangelo nello stesso senso, le incisioni di Dupérac, che mostrano il modello prima di questa trasformazione e in rapporto all'edificio nel suo complesso, riproducono le idee di Michelangelo meglio del modello stesso e della cupola eseguita.

Nella sua forma emisferica – ma non nella struttura – la cupola di Michelangelo si rifà al Pantheon e al progetto di Bramante del 1506 (figg. 20, 147), e come quella bramantesca, si innalza sopra un tamburo colonnato. Nella cupola di Michelangelo però, le colonne del tamburo sono binate e affiancano le finestre invece di schermarle. L'occhio avverte il ritmo di colonne binate e finestre come la continuazione del motivo del binato di paraste delle pareti esterne. Mentre le verticali dominano il tamburo, la semisfera della cupola dà l'impressione di una forma in riposo, in cui il movimento ascendente delle verticali giunge a una conclusione. I costoloni sono rastremati verso l'alto, e conducono al punto in cui il piede della lanterna li interrompe, tagliandoli di traverso. La lanterna poggia sull'anello orizzontale alla sommità della cupola, proprio come la cupola sulla cornice e sull'attico del tamburo. In questo modo si è ottenuto un equilibrio fra verticali e orizzontali; le enormi paraste delle pareti esterne e il profilo della cupola, come i festoni sull'attico del tamburo e le piccole finestre della cupola, hanno la loro parte per raggiungere questo effetto.

Il modello di Michelangelo del 1558-61 fu il prodotto di anni di meditazione e di prove. Subito dopo aver assunto l'incarico, egli scrisse a Firenze, richiedendo le misure della cupola di Brunelleschi. Al contrario di Bramante e di Sangallo, ovviamente pensava fin dall'inizio a una struttura a doppia calotta. Nei primi studi, entrambe le calotte hanno un ripido profilo "gotico", e i primi disegni per tamburo e lanterna ri-

mandano alla cattedrale di Firenze. Dalle incisioni di Dupérac possiamo dedurre che la proporzione fra l'altezza della cupola e quella della lanterna non fu stabilita definitivamente fino a dopo il 1561, dopo cioè il completamento del modello. È tipico di Michelangelo aver usato il modello come "riferimento visivo", e aver trasformato il progetto ancora all'ultimo momento; in questo caso considerazioni formali e strutturali sono in un rapporto di stretta reciprocità.

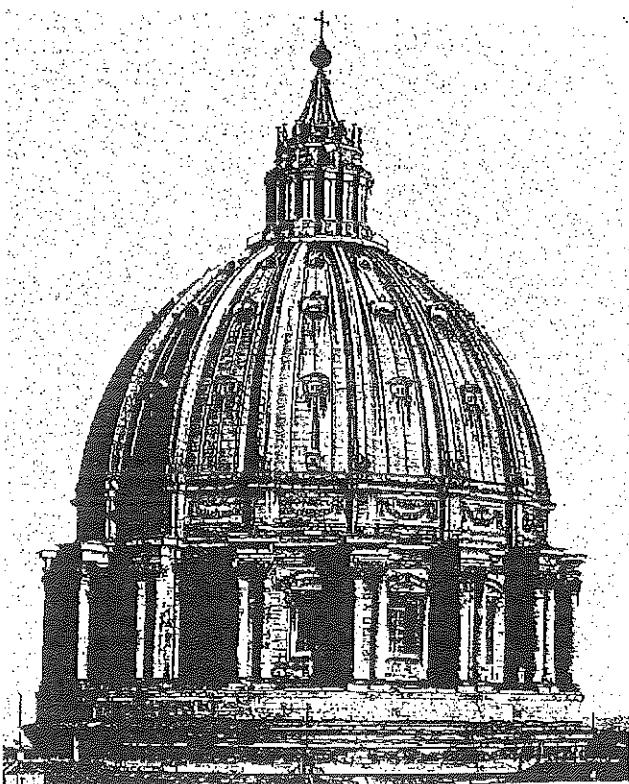
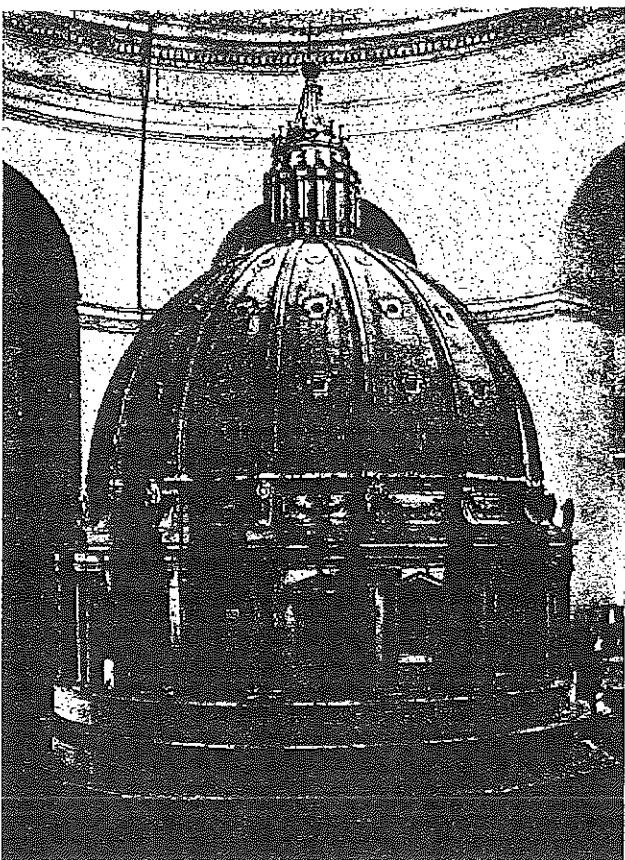
Le cupole minori che compaiono nelle incisioni di Dupérac sono del tutto incompatibili, nella forma e nei dettagli, con lo stile di Michelangelo. Il vocabolario formale è orientato verso Vignola, successore di Michelangelo a San Pietro. Sono stati fatti diversi tentativi per spiegare la differenza. Non è improbabile che Michelangelo intendesse tralasciare le cupole minori; nel qual caso Dupérac riprodusse una delle idee nuove e personali di Vignola.¹⁹ D'altra parte, la possibilità che Michelangelo avesse previsto cupole minori, senza però lasciare disegni, va presa in considerazione. In questo caso Vignola avrebbe "completato" il progetto di Michelangelo per Dupérac.²⁰

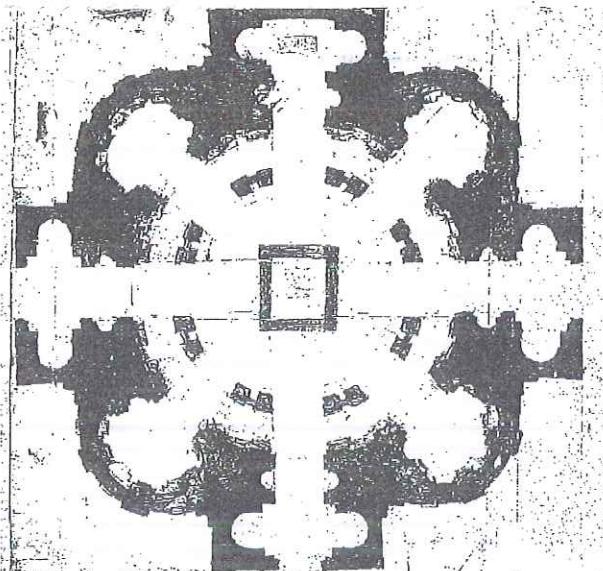
Le cupole minori eseguite, furono disegnate da Della Porta; quella settentrionale fu realizzata a distanza di poco tempo dal completamento della cupola principale, subito dopo fu la volta di quella meridionale. Nella sostanza le cupole non differiscono dalle forme rappresentate nelle incisioni, anche se il profilo è più allungato, tamburo e costoloni presentano contorni vigorosamente sporgenti, e al posto dell'insignificante lanterna, Della Porta copiò la lanterna michelangiolesca della Sagrestia Nuova di San Lorenzo.

La cupola principale di San Pietro è sorretta dai pilastri bramanteschi (fig. 21), e, secondo le intenzioni di Bramante, domina l'immagine esterna della chiesa. Michelangelo eseguì i modi di esecuzione pratica delle idee di Bramante, a lui si deve la fusione dell'anello murario che racchiude l'interno e della cupola in un insieme artistico unitario, all'interno del quale le singole membrature hanno una funzione strutturale ed estetica perfettamente chiara. La corrispondenza reciproca fra paraste binate che spingono verso l'alto da terra e l'importante trabeazione, si ritrova nell'intrecciarsi di verticali e orizzontali dell'attico del tamburo. Questa polarità di membrature che si slanciano verso l'alto e di membrature portanti in riposo, trova la sua espressione ultima nella cupola. Il profilo più allungato, più ripido, della calotta esterna di Della Porta rende la cupola eseguita ancora più snella, e le verticali che salgono verso di essa ancora più pronunciate di quanto avesse pensato Michelangelo. La cupola che oggi vediamo tuttavia, è rispondente alle idee di Michelangelo a tal punto che possiamo contemplarla come una sua opera.

PROGETTI ARCHITETTONICI DELLA MATORITÀ

Nel 1559, il duca Cosimo I di Toscana si rivolse a Michelangelo per il progetto della chiesa della comunità fiorentina a Roma, edificio iniziato durante il papato di Leone X, che non era andato oltre le fondazioni.²¹ Un modello ligneo fu eseguito sulla base del progetto prescelto dal duca, giunto fino a noi grazie a due incisioni e a numerosi disegni in copia. Sono stati conservati anche studi preliminari di mano di Michelangelo (fig. 149), tuttavia questi progetti non hanno relazione con la chiesa attuale, costruita sotto la direzione di Giacomo Della Porta.²²

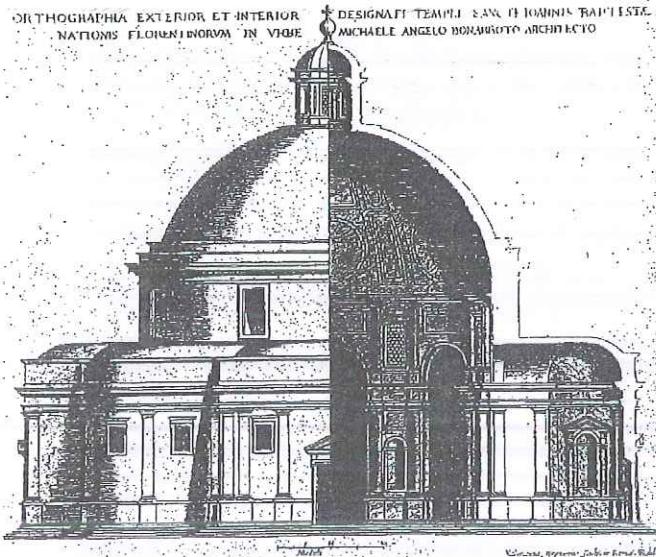




149. Michelangelo: progetto per San Giovanni dei Fiorentini, Roma, pianta, Firenze, Casa Buonarroti, 124

Il progetto finale di Michelangelo (figg. 150, 151) prevedeva uno spazio circolare cupolato, circondato da otto fra vestiboli e cappelle di altezza inferiore, alternativamente rettangolari e ovali.²² L'impianto ha l'aspetto di un agglomerato di otto enormi sezioni murarie le cui parti interne, ognuna delle quali presenta un binato di colonne, forma il cilindro sotto la cupola; da esse fuoriescono i muri che delimitano cappelle e vestiboli sussidiari. La forma stranamente amorfa dei pilastri

151. Michelangelo: progetto finale per San Giovanni dei Fiorentini, Roma, pianta

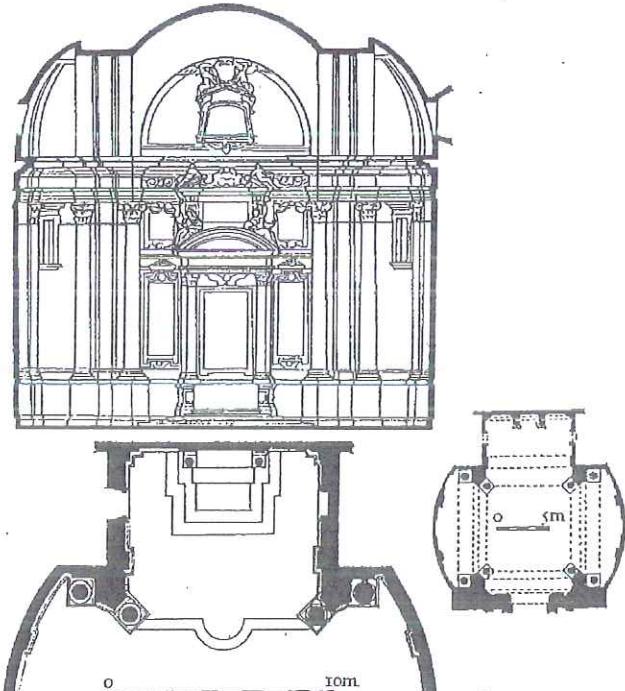
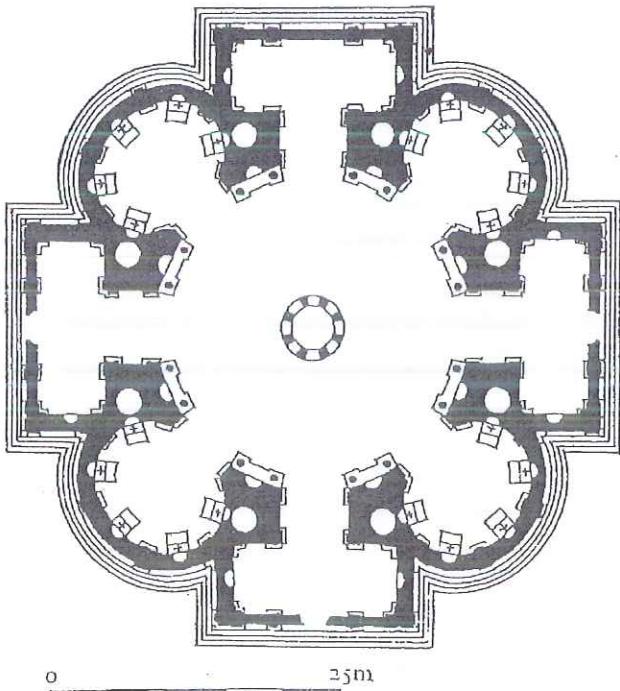


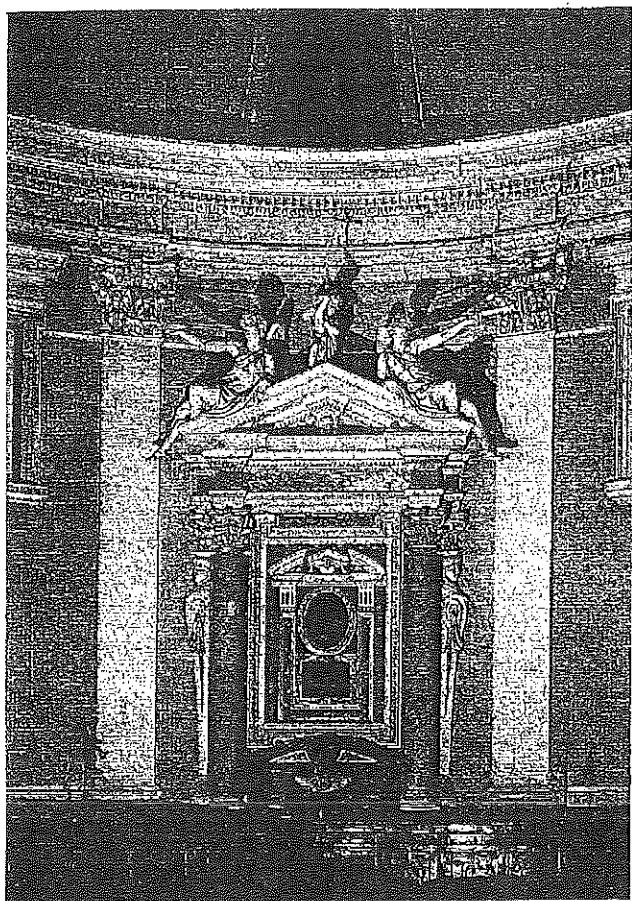
150. Michelangelo: progetto finale per San Giovanni dei Fiorentini, Roma, sezione e prospetto esterno. Incisione di Valérien Regnart

della cupola è dovuta alla conformazione degli spazi da essi racchiusi: la concezione del progetto ha origine non nella forma "positiva" dei pilastri, ma in quella "negativa" dello spazio, quadrangolare nei vestiboli e nel coro, ovale nelle cappelle diagonali.

Gli otto ambienti sussidiari non sono connessi gli uni agli altri, ma si aprono solo verso il centro tramite otto archi, uguali in altezza ma di larghezza differente. Ampie arcate

152. Michelangelo: Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Sforza, 1560-1573 circa, sezione trasversale, pianta e dettaglio della pianta





153. Michelangelo: Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Sforza, 1560-1573 circa

nelle campate principali conducono ai vestiboli e al coro; quelle delle cappelle ovali sulle diagonali sono più strette.²³

Mentre la concezione dell'interno si fonda sullo spazio, quella dell'esterno deriva dalla plasticità del volume dell'edificio. La semisfera della cupola si innalza su un anello murario dai profili alternativamente rettilinei e curvi. I vestiboli e il coro sporgono maggiormente verso l'esterno rispetto alle cappelle sulle diagonali, in modo tale che l'immagine esterna assomiglia a quella di un edificio a pianta centrale del tipo a croce greca. L'articolazione delle pareti si limita a semplici paraste tuscaniche; mentre l'attico e il tamburo della cupola non sono articolati da ordini. La cupola dal profilo semicircolare, con gradoni alla base, e la calotta completamente liscia, è molto simile a quella del Pantheon.²⁴

La cappella di famiglia degli Sforza in Santa Maria Maggiore, iniziata intorno al 1560 e consacrata nel 1573, è l'unico edificio in cui Michelangelo poté realizzare la concezione dello spazio cui pervenne nei suoi ultimi anni²⁵ (fig. 152). Le dimensioni per questo tipo di edificio sono insolitamente ampie, con altezza, larghezza e profondità che misurano ognuna circa 18 metri,²⁶ vale a dire con proporzioni che sarebbero state ideali per un impianto quadrato o cruciforme con cupola sulla crociera. Michelangelo però, sposta la "crociera" in avanti, vicino al muro della navata della chiesa, a cui si congiunge tramite una stretta e corta volta a botte. I due bracci

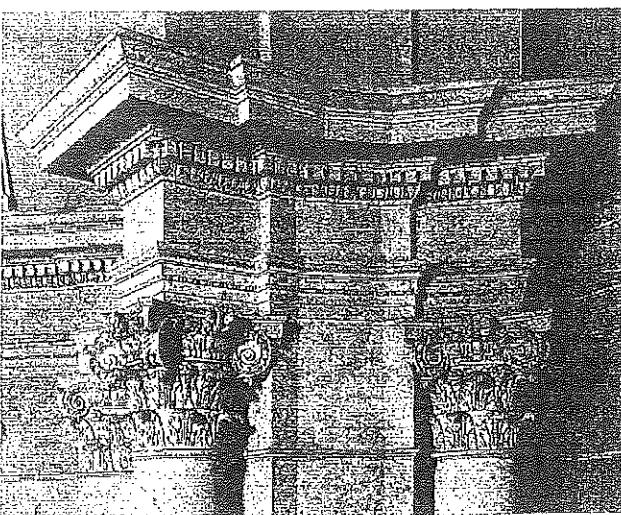
del transetto presentano absidi voltate; in pianta le pareti sono segmenti di cerchio considerevolmente appiattiti, che si congiungono al lato esterno dei pilastri della crociera (fig. 153). Il quarto braccio della croce, che ospita l'altare, è rettangolare in pianta, e l'ampiezza della volta a botte è maggiore della sua profondità. Colonne libere sono collocate di fronte alle facce diagonali dei pilastri della crociera; la volta al di sopra ha l'aspetto di una vela rigonfia. Fra le strette nervature degli archi e i capitelli delle colonne, sono inseriti imponenti blocchi d'imposta (fig. 154), le cui modanature proseguono, appiattite, sui muri all'intorno.

Nell'architettura dell'epoca non si ritrovano forme analoghe alla curva apparentemente casuale delle absidi e della volta della crociera, che scoraggiano ogni definizione geometrica. Queste curve non sono determinate dalla forma geometrica di piani murari o di archi, ma dallo spazio che racchiudono, dalla configurazione del volume delimitato da pareti e archi. Elementi del "contenuto" di questo spazio sono le colonne di travertino, di 9 metri e mezzo di altezza, che si stagliano libere nello spazio come monumenti.²⁷ Le pareti monocrome, il rilievo accentuatamente basso delle loro articolazioni, la luce abbondante che fluisce dalle alte finestre,²⁸ i passaggi singolarmente lisci fra sezioni della volta, sono tutti fattori che sottolineano la qualità scultorea dello spazio. Come mostra la pianta, l'interno si estende quanto lo permette l'area disponibile; allo stesso tempo, le curve appiattite delle absidi e della volta trasmettono allo spettatore l'impressione che la struttura poco profonda di muri e archi definisca lo spazio disponibile con la massima economia possibile.

PORTA PIA

Porta Pia (fig. 155) deve il suo nome a Pio IV (1559-1565); si trova alla fine dell'attuale via XX Settembre, antica arteria di traffico che il papa aveva fatto ampliare e livellare²⁹ (fig. 43). Il nome di Michelangelo compare nel contratto concluso con un impresario edile per la costruzione della porta, e, secondo Vasari, il papa avrebbe scelto il meno costoso dei tre

154. Michelangelo: Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Sforza, 1560-1573 circa, particolare dei capitelli e della trabeazione



155. Michelangelo: Roma, porta Pia, iniziata nel 1561



progetti presentati da Michelangelo. Dopo la morte di Michelangelo e del papa, i lavori erano ancora in corso. Nella loro forma attuale, la facciata esterna e l'attico della porta risalgono al XIX secolo, e non è possibile ricavare dai disegni di Michelangelo alcuna indicazione relativa alle sue intenzioni in proposito.²⁹

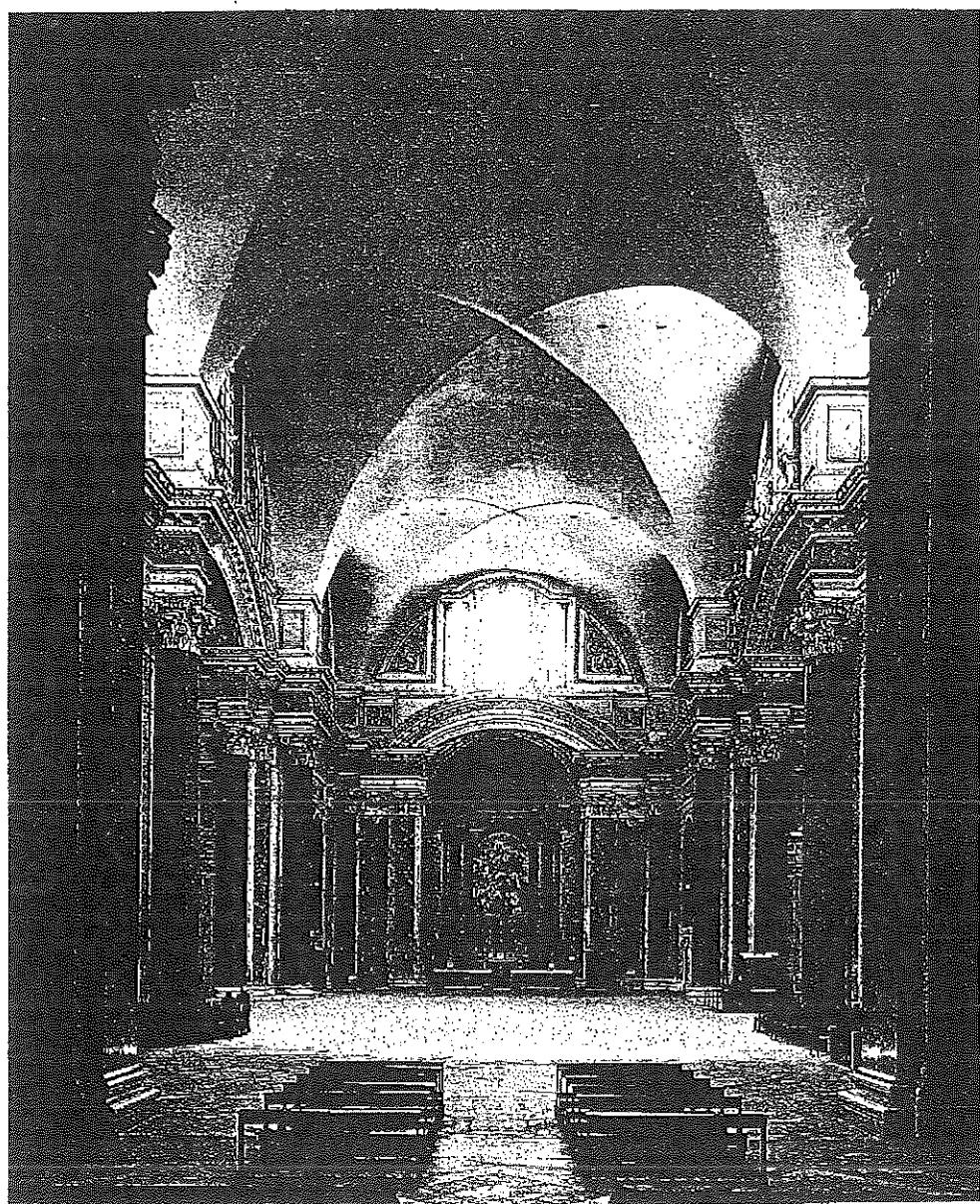
Gli studi preliminari di Michelangelo, che riguardano solo l'incorniciatura del portale, derivano dal tipo del portale a tabernacolo. Nell'edificio eseguito, il portale costituisce la campata centrale di un fronte a tre campate, e il suo alto rilievo risalta sui piani laterali di muratura liscia. La trave rettilinea che si piega ad angolo ottuso alle estremità è sormontata da una lunetta ribassata al modo di un arco di scarico; la cornice superiore, sostenuta dalle paraste ai lati del portale, è a sua volta sormontata da un timpano spezzato curvilineo, inserito in un più ampio timpano triangolare.

I dettagli sono trattati in modo altrettanto contratto e inu-

suale. Le scanalature delle paraste, verticali, si inualzano a fianco degli strati orizzontali dei montanti del portale; il timpano curvilineo all'interno si arrotola in volute. Una ghirlanda pende dalle volute, mentre al di sopra fluttua il massiccio blocco di marmo che reca l'iscrizione papale. Cornice e capitelli sono costituiti da semplici blocchi. Tuttavia, per quanto difficili possano essere descrizione e analisi di queste forme, sarebbe un grave errore considerarle mera improvvisazione sul canovaccio di Michelangelo. Come dimostrano diversi disegni, esse costituiscono il frutto pienamente maturo di precisi studi preliminari. Sono, senza dubbio, del tutto estranee agli ordini classici: nel dettaglio e nella composizione non potrebbero essere più personali.

Vista da lontano, l'accumulazione di forme pesanti, che producono ombre profonde, guida l'occhio al gruppo dei timpani sopra il portale. D'altra parte, il portale stesso, nel momento in cui lo si attraversa, sembra oppressivamente contrac-

156. Michelangelo: Roma, Santa Maria degli Angeli, intervento iniziato nel 1561



to e basso a paragone dell'altezza e del peso del timpano; e questo contrasto fra un'apertura rattrappita e un'incorniciatura possente e pesante, visibile anche nei portali della Sagrestia Nuova, è presente già nei disegni preliminari.

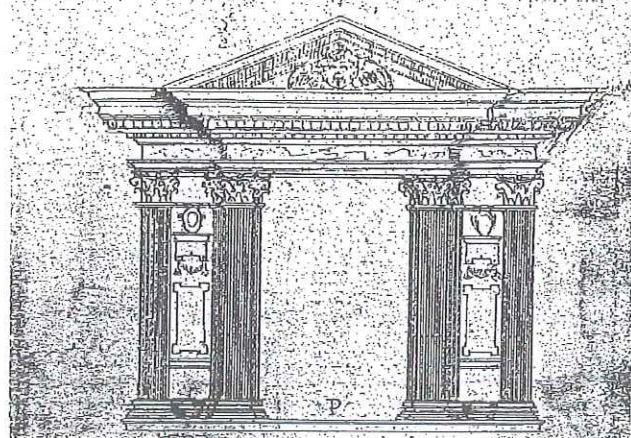
SANTA MARIA DEGLI ANGELI

Pio IV, per parte sua, commissionò a Michelangelo la trasformazione del *tepidarium* delle terme di Diocleziano in una chiesa. L'interno (fig. 156), che misura all'incirca 59 metri di lunghezza, 24 di larghezza e 30 di altezza, è unico nel suo genere, in quanto la volta antica e le otto colonne di granito, alte 14 metri, che la reggono, sono rimaste inalterate.

Iniziatore dell'impresa fu un prete siciliano che, fin dal 1541, ebbe l'idea di trasformare la grande sala al centro delle enormi rovine delle terme in una chiesa da consacrare alla Vergine e agli angeli.

In una bolla papale datata 1561, Pio IV assunse l'impegno della costruzione. La chiesa era destinata a contenere la tomba del papa, e gli edifici adiacenti furono concessi all'ordine Certosino per l'erezione di un monastero.³¹ Il nome della nuova chiesa, Santa Maria degli Angeli, corrisponde al nome del papa, Giovan Angelo; inoltre le terme si trovavano sulla Strada Pia, che conduce a Porta Pia.

È già stato rilevato con stupore, in un resoconto dell'epoca, che Michelangelo collocò l'altare principale sull'asse trasversale, non longitudinale, della grande aula, che in tal modo sembra essere il transetto della chiesa. Gli ambienti quadrati di fronte ai lati brevi e la rotonda dalla parte opposta del nuovo coro, furono trasformati in vestiboli e dotati di portici. Fu così possibile ridurre la riedificazione all'inserimento di pareti divisorie e alla costruzione del lungo coro dei Certosini. L'altare principale di fronte al coro fu affiancato da due colonne libere, in modo che il coro fu praticamente separato dalla sala.



157. Michelangelo: Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Sforza, 1560-1573 circa, prospetto della facciata verso la navata della chiesa (demolita). Disegno di Francesco Pagliarino, 1582 circa, Milano, Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Cod. Trivulzio 179

Nel XVIII secolo la chiesa fu rinnovata in uno stile tardo barocco: nuove colonne furono collocate sulla soglia del coro e fra sala e vestibolo, i portali sui lati brevi furono sostituiti da grandi altari, e decorazioni policrome furono applicate alle pareti. Inoltre, una trabeazione di stucco riccamente decorata venne apposta tutto intorno alla sala. L'organizzazione spaziale di Michelangelo rimase pressoché inalterata, ma l'impressione che la chiesa produce sui visitatori attuali non è quella da lui prevista. Pareti e volte erano originariamente intonacate in bianco, e la sola nota di colore risuonava nel granito rossastro delle otto colonne giganti di fronte alle pareti.

Come nella cappella Sforza e nei progetti per San Giovanni dei Fiorentini (figg. 149-150, 153-154, 157), Michelangelo ovviamente concepì lo spazio interno come il vero oggetto estetico della sua architettura. Abbandonò decorazione e colore con la stessa coerenza con cui relegò coro e vestibolo in cappelle subordinate di nessuna importanza per l'immagine dello spazio. Libera da aggiunte e decorazioni policrome, la forma della grande sala doveva risaltare nella sua "bianca" purezza. Anche l'illuminazione gioca la sua parte: il vestibolo rotondo è illuminato solo dalla lanterna, le finestre del coro sono poche e piccole, ma le otto grandi finestre antiche del cleristorio rimasero praticamente inalterate;³² gli ambienti secondari sono in penombra, mentre l'enorme sala è inondata dalla luce proveniente dall'alto.

Il rimaneggiamento michelangiolesco è del tutto estraneo a ogni tentativo di restauro archeologico dell'interno della sala. Probabilmente Michelangelo sapeva perfettamente che gli in-

terni antichi, anche quelli delle terme, erano decorati da stucchi o marmi policromi: lo splendore e la varietà della decorazione barocca di Santa Maria degli Angeli si avvicina molto di più allo stato originario del *tepidarium* dell'austera monocromia della chiesa cinquecentesca.

*

A dispetto di tutte le differenze, i progetti per San Giovanni dei Fiorentini, cappella Sforza, e Santa Maria degli Angeli, mostrano quell'interesse verso la configurazione dello spazio, caratteristico dell'opera architettonica tarda di Michelangelo. Questi spazi unici non hanno veri antecedenti né successori nel Cinquecento. I loro impianti non sono più combinazioni di forme geometriche semplici, quadrato, poligono, semicerchio, croce greca. La curva delle absidi della cappella Sforza è un segmento di cerchio casuale; in pianta, le cappelle diagonali di San Giovanni dei Fiorentini disegnano la forma ellittica, nuova, usata per la prima volta da Peruzzi; mentre i contorni dei pilastri della cupola di San Giovanni eludono ogni tipo di definizione geometrica.

La monocromia di questi interni era parte essenziale del loro carattere particolare. È stata conservata nella cappella Sforza, ed è documentata in Santa Maria degli Angeli; in San Pietro e in San Giovanni è ipotizzabile sulla base delle riproduzioni dei progetti di Michelangelo.

Il motivo delle colonne libere di fronte alla parete compare con una monumentalità senza precedenti nelle "colonne monumento" della cappella Sforza, e in Santa Maria degli Angeli le antiche colonne esistenti furono utilizzate da Michelangelo in modo simile. Il motivo si ripresenta nelle colonne delle logge dei palazzi capitolini. Colonne libere compaiono negli studi preliminari per Porta Pia, come alternativa alle paraste poi eseguite.

A partire da Vasari, è stato considerato caratteristico dell'opera di Michelangelo l'uso delle forme innovativo, anticonvenzionale e del tutto personale. Che questo sia da apprezzare o da biasimare dipenderà dal punto di vista del critico. Le "licenze" di Michelangelo derivano dal suo approccio indipendente alle diverse commissioni; non sono arbitrarie, ma espressione della sua noncuranza verso gli schemi tradizionali e verso l'apparato di forme tradizionale. I suoi progetti architettonici non sono mai visionari, al contrario tengono conto pienamente delle aspettative del committente e delle condizioni del luogo. Opere rimaste incompiute alla sua morte, come la cupola di San Pietro o il Campidoglio, furono portate a termine praticamente come Michelangelo le aveva pensate, non tanto per rispetto verso il "divino", quanto perché il progetto di Michelangelo era considerato la soluzione migliore al problema dato.

Roma 1550-1600

IL PERIODO DAL 1550 AL 1575

Al contrario di Brunelleschi, per esempio, Michelangelo non inventò alcun nuovo tipo; i suoi edifici sono così straordinari nella loro grandezza, o recano in modo così inconfondibile l'impronta della sua mano, che a nessun nuovo venuto toccò in sorte l'eredità del suo stile. Nelle opere della generazione degli architetti romani che succedettero a Michelangelo, la sua influenza è rintracciabile principalmente nel dettaglio decorativo. Per la maggior parte, comunque, quella generazione raccolse l'eredità di Raffaello, Peruzzi, e in particolare di Antonio da Sangallo il Giovane.¹

Questo vale anche per i due architetti che succedettero alla sovrintendenza dei lavori di San Pietro dopo la morte di Michelangelo. Pirro Ligorio e Jacopo Vignola già in precedenza avevano ricoperto incarichi in fabbriche papali; avevano anche lavorato per i due grandi cardinali le cui imprese architettoniche, durante i pontificati del periodo, sorpassarono quelle della Curia per dimensioni e importanza. Villa d'Este a Tivoli di Ligorio e palazzo Farnese a Caprarola di Vignola sono residenze di campagna principesche in tutti i sensi. Nell'epoca dell'assolutismo nascente, il tipo della villa, sviluppatosi nel tardo Quattrocento, e che in villa Madama si era arricchito in senso monumentale, divenne indispensabile come complemento della residenza urbana. Questa evoluzione culmina, indubbiamente, a Versailles, la residenza di campagna dei re di Francia. Come i grandi palazzi in città, le case di campagna erano progettate per accogliere il numeroso seguito dei proprietari, che vi dimoravano durante i mesi estivi e che se ne servivano come scena per ricevimenti e altri festeggiamenti. Le opere di fortificazione, indispensabili nel primo XVI secolo, anche in residenze papali, potevano ora essere tralasciate e sostituite da grandi giardini e fontane ornamentali.

Nella stessa Roma, nella seconda metà del XVI secolo, diversi cardinali costruirono residenze estive, ed è possibile farsi un'idea della loro dimensione e importanza dalle piante della città dei secoli XVII e XVIII. L'unico edificio di questo tipo ancora esistente è l'attuale villa Medici, iniziata dal cardinale Ricci. Gli Orti Farnesiani sul Foro e sul Palatino soccomettero agli scavi archeologici otto e novecenteschi, mentre villa d'Este sul Quirinale fu incorporata nella nuova residenza papale intorno al 1600. Generalmente, le ville erano separate dalla strada da alti muri, e la facciata principale – decorata da rilievi e statue antichi, in forma di museo – si affacciava sui giardini (figg. 158, 160); statue antiche si trovavano all'intersezione dei sentieri dei giardini, e l'intero complesso poteva comprendere grotte, fontane, cascate, e labirinti di sempreverdi.

PIRRO LIGORIO

L'opera architettonica di Pirro Ligorio – nato intorno al 1510 a Napoli e morto a Ferrara nel 1583 – non è ancora stata oggetto di un'indagine esaustiva.² Dopo gli inizi come pittore, venne nominato da Paolo IV, anch'egli originario di Napoli, sovrintendente dei lavori ai palazzi Vaticani, incarico che

conservò anche durante il pontificato di Pio IV. Tuttavia, dopo un anno di lavoro, Ligorio fu costretto a rassegnare le dimissioni da primo architetto di San Pietro perché, come riferisce Vasari, non si era attenuto strettamente al progetto di Michelangelo. Dopo il 1565, Ligorio sembra avere lavorato solo per la casa d'Este, fino al 1567 a Roma, poi a Ferrara.

Ligorio fu un appassionato antiquario, epigrafista, interessato agli scavi, e le sue compilazioni dettagliate costituiscono una delle fonti principali in relazione alle conoscenze e interpretazioni dell'antichità nel Cinquecento. C'è un sapore di storicismo ottocentesco nelle sue stesse architetture, dal momento che ciò cui egli mirava era una riproduzione "scientificamente esatta" dell'architettura antica.³

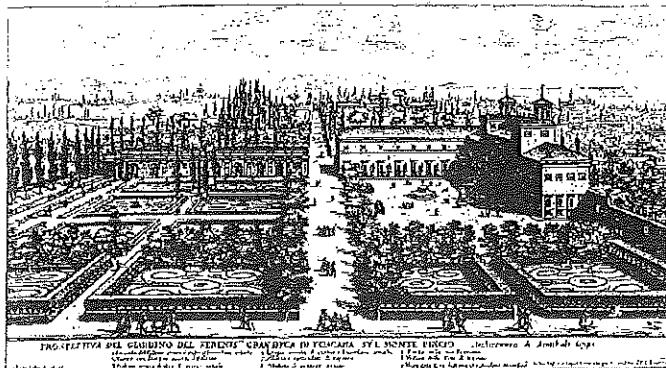
È da questo punto di vista che deve essere considerato il suo rimaneggiamento del Cortile del Belvedere in Vaticano (figg. 5-8, 9). I lavori secondo il progetto di Bramante, che, dopo il sacco di Roma, erano stati limitati alla manutenzione delle parti esistenti, progredirono vigorosamente sotto Giulio III e Pio IV. Nel cortile superiore, all'esedra fu aggiunto un piano e le sue dimensioni furono ridotte dall'inserimento di un corridoio. La scala rotonda di Bramante, il raggio della quale era stato calcolato in relazione alla forma originaria dell'esedra, fu rimossa e sostituita da uno scalone a doppia rampa, rettilineo, progettato da Michelangelo. Durante il pontificato di Pio IV, una semicupola, nota come il Nicchione, fu costruita sopra l'esedra. Inoltre fu costruita l'ala occidentale del cortile superiore e tutte le facciate furono intonacate. Un'iscrizione che corre tutto intorno registra le imprese di Pio IV.⁴

Nel cortile inferiore, le scale che conducevano alla terrazza superiore, già previste da Bramante, vennero eseguite, e l'ala ovest iniziata.⁵ L'inserimento di una gradinata semicircolare sul lato breve, sotto le Stanze, fornì i sedili per un'arena per tornei all'aperto; un'incisione del 1565 mostra l'inaugurazione di questa arena, in occasione del matrimonio di una delle nipoti del papa.

Ligorio aveva pubblicato nel 1553 il piccolo volume delle *Antichità di Roma*, che descrive la struttura dei circhi antichi. Con gli edifici perimetrali, anche il cortile del Belvedere divenne un "circo" con esedre su entrambi i lati, e la parete retrostante i gradini del teatro nel cortile inferiore doveva essere arricchita da un ricco apparato scultoreo all'antica. E, ancora secondo la prassi antica della muratura interamente rivestita a stucco, era prevista l'applicazione dello stucco sulle facciate della corte superiore.⁶

Ligorio inoltre, iniziò una piccola villa per Pio IV su un'altra nei giardini Vaticani, nota come il Casino di Pio IV (figg. 9, 159-161). Nell'insieme, struttura e decorazione sono conservati abbastanza bene; nessun altro edificio dà un'idea altrettanto chiara del carattere specifico della villa romana del Cinquecento.⁷

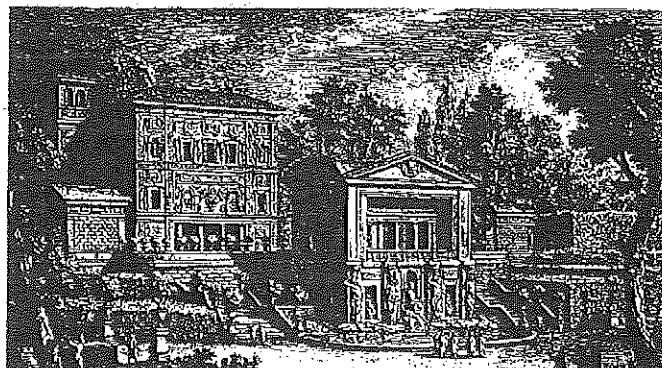
Al centro del complesso si trova un cortile ovale (fig. 162); il muro perimetrale è interrotto sui lati brevi dai piccoli ingressi attraverso i quali il visitatore accede alla villa, e sui lati maggiori da logge architravate. La loggia in cima alla collina



158. Roma, villa Medici, palazzo e giardini, veduta verso sud, incisione di G. B. Falda

assume la funzione di vestibolo del vero e proprio Casino a due piani; di fronte, la loggia inferiore, una sala a un piano, presenta un alto attico con timpano. Le facciate sopra le due logge hanno l'aspetto di pagine uscite da un libro illustrato (fig. 159), in cui al posto dell'articolazione a paraste e semicolonne, i muri sono coperti da rilievi, iscrizioni, scudi, statue, nicchie, festoni. Ligorio trovò probabilmente il modello per la sua decorazione in edifici della prima età imperiale; nelle sue compilazioni si trovano ricordi degli scavi che fece a villa Adriana a Tivoli, che dimostrano la sua conoscenza di edifici oggi scomparsi.

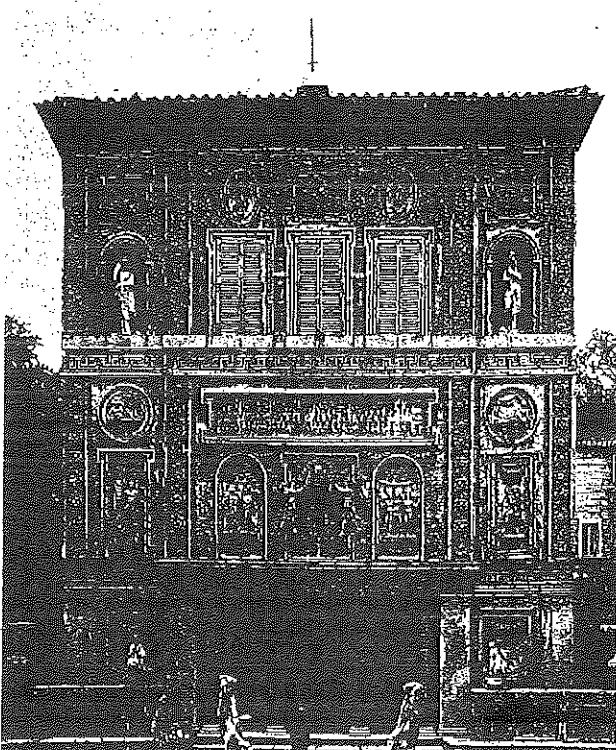
Nel progetto per il Casino, forse Ligorio aveva presente



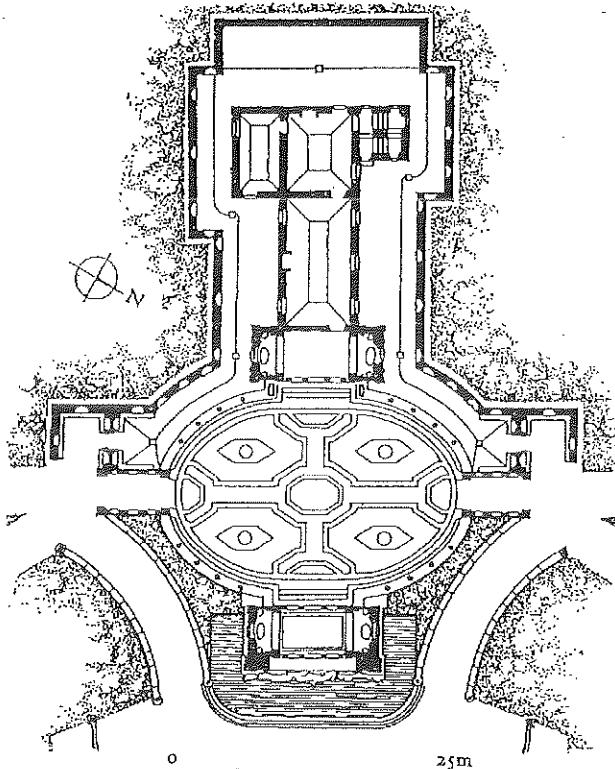
159. Pirro Ligorio: Roma, Casino di Pio IV, iniziato nel 1559, veduta verso ovest, incisione di G. Venturini

anche la famosa lettera di Plinio il Giovane con la descrizione della villa Laurentina. Si può riscontrare questo non solo nell'eliminazione di esterni monumentali e nell'inversione della facciata principale verso il cortile, ma anche, e soprattutto, nella forma ovale di quest'ultimo.¹⁰ Infine, ci sono rimandi all'antico anche nei materiali impiegati, nella ricchezza dell'uso della decorazione tessellata, nelle colonne di marmo prezioso e nel rivestimento in stucco della muratura. La profusione di stucchi e affreschi all'interno, ai quali collaborarono Federico Barocci, Santi di Tito e Taddeo Zuccari, comprende argomenti secolari, trattati all'antica, e soggetti religiosi.

160. Pirro Ligorio: Roma, Casino di Pio IV, iniziato nel 1559, facciata



161. Pirro Ligorio: Roma, Vaticano, Casino di Pio IV, iniziato nel 1559, pianta



A Roma, il Casino di Pio IV è l'esempio più importante di quella propensione antiquaria che abbiamo già preso in considerazione a proposito di palazzo Branconio dell'Aquila di Raffaello e del cortile di palazzo Massimo di Peruzzi. Ligorio ritorna alla tradizione poetica e formale dell'antichità allo stesso modo di Raffaello nei progetti per villa Madama; mentre però Raffaello assimilava l'eredità dell'antico all'interno della sua maniera magistrale, la villa di Ligorio ha l'aspetto di un libro di citazioni in cui le forme antiche sono riprodotte con la massima cura. Il risultato è una curiosità seducente. Un paragone con villa Madama, poi, mostra come il Casino sia un esempio del linguaggio formale più serrato della metà del secolo.

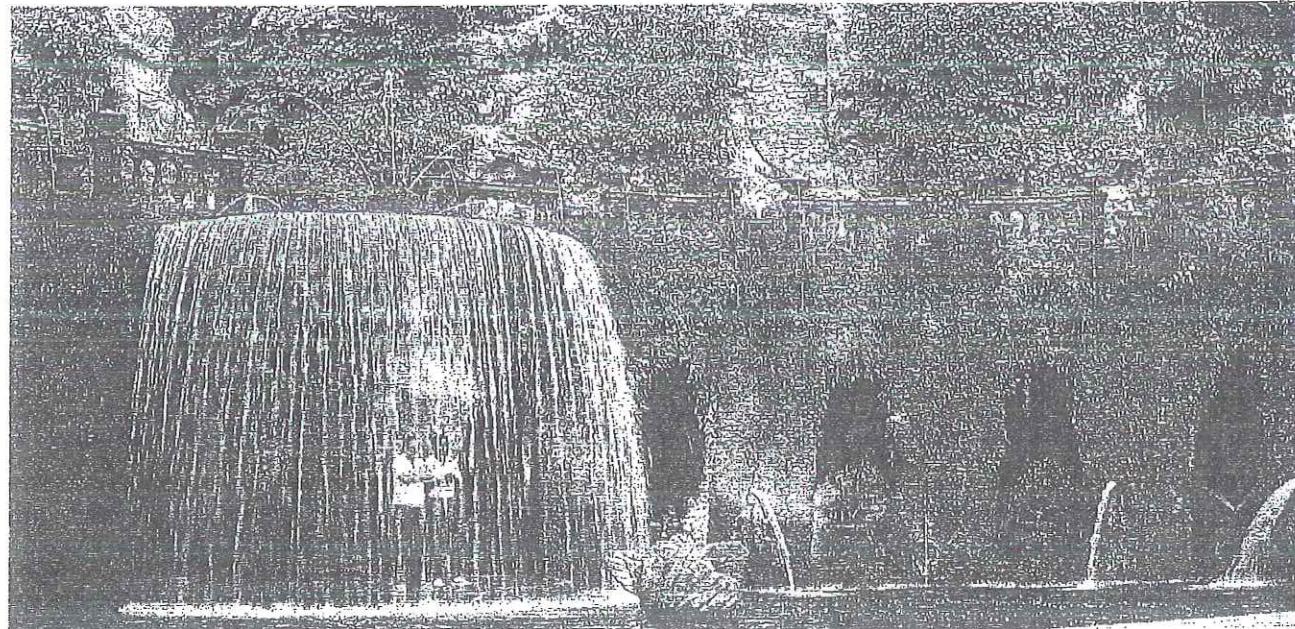
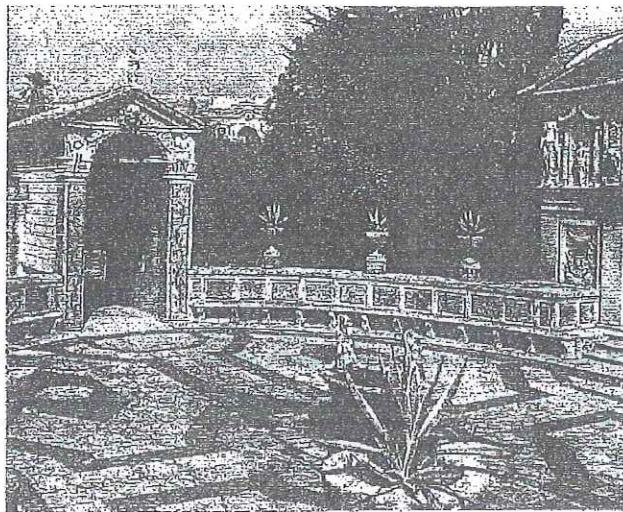
Una seconda residenza estiva a cui Ligorio lavorò è villa d'Este a Tivoli, già menzionata. A differenza del piccolo Casino Vaticano, si tratta di un edificio di considerevoli dimensioni, in cui più che sulle forme architettoniche vere e proprie, l'enfasi maggiore è posta su giochi d'acqua e giardini. I lavori alla villa durarono dal 1560 circa fino alla morte del committente, Ippolito d'Este, nel 1572.⁹

La famosa incisione di Dupérac datata 1573 mostra il complesso secondo una veduta a volo d'uccello: alla sommità del colle si trova il palazzo del cardinale, sul pendio e sul terreno pianeggiante sottostante, i giardini divisi in due parti pressoché identiche da un percorso centrale (fig. 163). Sentieri zigzaganti conducono dalle aiuole del giardino alla terrazza di fronte al palazzo. Il pendio con la terrazza si configura come un grande disegno ornamentale composto di motivi a losanga, e le varie fontane, che sono il vanto della villa, sono inca-

162. (in alto a destra) Pirro Ligorio: Roma, Casino di Pio IV, iniziato nel 1559, cortile

163. (a destra) Pirro Ligorio: Tivoli, Villa d'Este, 1565-1572 circa, incisione di G. Lauro, 1614, dall'incisione di Dupérac del 1573

164. (in basso) Pirro Ligorio: Tivoli, Villa d'Este, 1565-1572 circa, fontana di Tivoli



stonate nella geometria dei giardini. A un primo sguardo, il visitatore, percorrendo i sentieri, doveva percepire l'impressione di un ordine geometrico; i sentieri conducevano alle grotte, contenenti scene di argomento mitologico, dinastico, eroico. Gli antichi tori della collezione estense erano stati "restaurati", cioè adattati a questo programma, e collocati nelle grotte. L'esempio meglio conosciuto di architettura programmatica è la cosiddetta Rometta, che compare nell'angolo in alto a destra dell'incisione di Dupérac. Si tratta della rappresentazione di un'antica Roma, con un Tevere in miniatura che scorre intorno a un'isola. Alla figura di Roma, seduta su un trono al centro di un gruppo di rovine, corrisponde la grande figura seduta della Sibilla Tiburtina nella "fontana di Tivoli"; nella "fontana dell'Aniene" si trova a sua volta la figura reclinata del vicino fiume Aniene, dal quale proviene l'acqua per l'intera villa.

A ogni passo ci si trova in una deliberata fusione di arte e natura: la scena architettonica di grotte e fontane è trattata completamente a bugnato rustico (fig. 164), il pavimento è in mosaico di ciottoli, e le pareti sono rivestite da travertino, proveniente da Tivoli, non lavorato; fontane a bugnato rustico sono collocate anche nel criptoportico, al piano inferiore del palazzo. Dai documenti non è possibile farsi un'idea precisa del contributo di Ligorio ai lavori della villa, ma la sua posizione di antiquario della casa d'Este, il dotto programma e le affinità stilistiche con il Casino di Pio IV lasciano pochi dubbi sul fatto che a lui si debba l'invenzione della villa. In questo caso fu più libero di lavorare a grande scala di quanto non lo fosse stato nel Casino di Pio IV o nel Cortile del Belvedere, dove era vincolato da parti già esistenti dell'edificio.

Giardini geometrici con labirinti e sentieri tortuosi, grotte rustiche e fontane sono ricordati a Roma e Firenze già nella prima metà del XVI secolo;¹⁰ l'importanza di villa d'Este sta nel fatto che l'intero repertorio tipico della villa nel tardo Cinquecento è stato realizzato qui per la prima volta a grande scala ed esteso a tutto il complesso. Benché notevolmente menomato, il programma iconografico e architettonico si è conservato fino a oggi, nonostante trasformazioni successive comprendenti la rimozione delle sculture antiche e la romantica decadenza della villa.¹¹

La villa, come tipo innovativo, era meno dipendente di chiese e palazzi dagli usi tradizionali e dai requisiti consolidati, e perciò la personalità dell'architetto e il committente godevano di una maggiore libertà di espressione. A eccezione dell'opera di Michelangelo, difficilmente si incontra nell'architettura del Cinquecento un progetto più personale di quello del Casino di Pio IV. La caparbietà di Ligorio, come insinua Vasari, fu la ragione del licenziamento dalla Fabbrica di San Pietro, e quindi, con ogni probabilità, dell'allontanamento a Ferrara. Il suo stile estremamente personale risultava infatti difficilmente adattabile all'architettura monumentale.

VIGNOLA

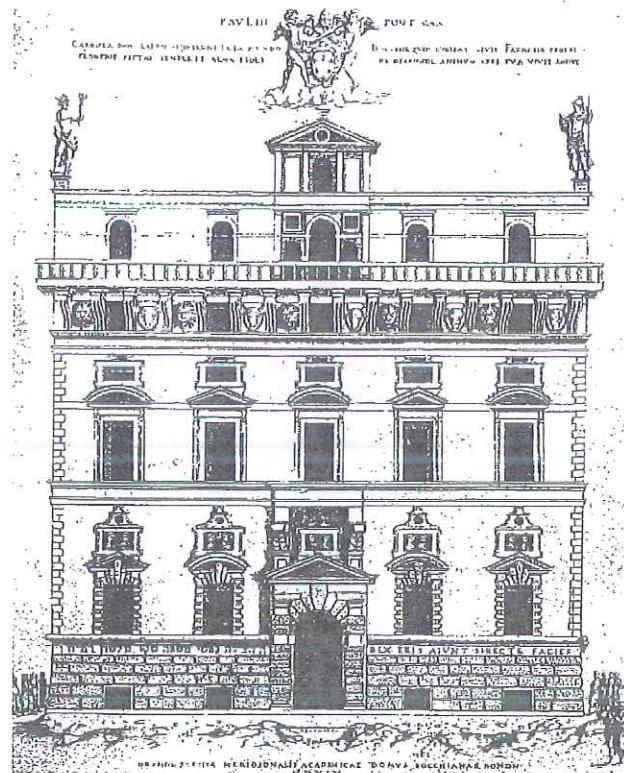
Gli edifici monumentali lasciati incompiuti da Michelangelo furono continuati non da Ligorio ma da Vignola, assunto a San Pietro nel 1564, contemporaneamente a Ligorio, ma inizialmente a metà salario rispetto a quest'ultimo. Jacopo Barozzi (1507-1573), in genere conosciuto come Vignola dal luogo d'origine, nei pressi di Bologna, probabilmente fu condotto a Roma dal più giovane cardinale Alessandro Farnese.

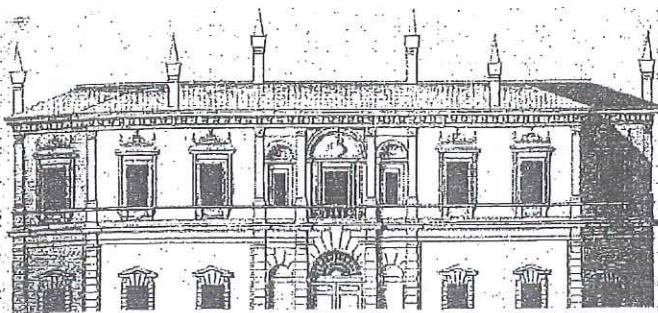
Molto probabilmente fu la protezione del potente cardinale a procurargli gli incarichi a San Pietro e ai palazzi Capitolini. Al contrario di Ligorio, nell'opera del quale la decorazione ricopre un ruolo più importante della struttura, Vignola si attenne strettamente alle regole e agli elementi tradizionali della composizione architettonica. Il suo repertorio formale prosegue la tradizione sanguisca, mentre le sue origini emiliane sono rintracciabili solo in pochi dettagli decorativi.

Il trattato di Vignola sui cinque ordini, pubblicato nel 1562 e ripetutamente ristampato e tradotto, divenne il *vademecum* degli architetti dei secoli XVII e XVIII. Fino a che colonne e paraste rimasero componenti essenziali dei tipi di edifici più monumentali, la *Regola* di Vignola, nella sua semplicità e precisione, fu indispensabile, e smise di essere utile solo quando la pietra fu sostituita da nuovi materiali da costruzione: ferro, vetro e cemento.

La *Regola* dei cinque ordini non è un trattato come quelli di Vitruvio e di Alberti. A eccezione di una breve introduzione, il libro contiene solo trentadue tavole con didascalie esplicative. Ogni ordine è illustrato da un numero di tavole variabile da quattro a sei, e ogni tavola mostra due colonne con le loro trabeazioni. Le tavole di questo tipo sono seguite da immagini di archi su pilastri con semicolonne dei rispettivi ordini, e dettagli di basi, capitelli e modanature. L'unità di misura è costituita dal *modulo*: nel lavoro di costruzione, non c'è da fare altro che stabilire il rapporto fra il modulo e l'unità di misura locale.

Nella sua introduzione, Vignola spiega di aver selezionato, dopo uno studio esaustivo degli edifici antichi, le proporzioni generalmente considerate più belle e piacevoli all'occhio, e prosegue precisando che le sue tavole sono schemi per l'architetto. Nelle grandi incisioni, i dettagli risaltano con chiara





rezza, al contrario delle imprecise xilografie del trattato di Serlio, apparso vent'anni prima, di scarsa utilità per l'architetto impegnato professionalmente. Il successo del libro di Vignola dimostra che la *Regola* soddisfaceva una necessità. Nella seconda metà del XVI secolo, alle forme effettivamente illustrate nei *Cinque ordini*, si sostituì un processo di standardizzazione. Mentre gli architetti del tardo Quattrocento e dell'inizio del Cinquecento disegnavano singoli capitelli o traevazioni e li variavano nella loro pratica progettuale, più tardi durante il secolo esempi specifici, come i capitelli di Bramante in San Pietro, furono assunti come regola e copiati diverse volte.¹²

Vignola, come molti altri architetti del Rinascimento, iniziò la propria carriera come pittore. Nel 1538 e nel 1539 ricevette pagamenti per lavori in Vaticano. Nel 1541 Paolo III lo nominò architetto di San Petronio a Bologna,¹³ ma egli non poté assumere l'incarico fino al 1543, dal momento che fra il 1541 e il 1543 si trovava a Fontainebleau impegnato, insieme al Primaticcio, nella fusione di figure bronzee da stampi di gesso delle statue antiche in Vaticano. L'incarico, della durata di sette anni, di Vignola a San Petronio lasciò poche tracce

sull'edificio; d'altra parte, si sono conservati due progetti per la facciata che, come i disegni di Peruzzi di venti anni precedenti, presentano una singolare commistione di forme gotiche e rinascimentali. La facciata non fu mai costruita, perché i fabbricieri non riuscirono a decidere sul grande numero di progetti presentati.¹⁴

Secondo il suo primo biografo Egnazio Danti, Vignola lavorò a palazzo Bocchi a Bologna. Un'incisione del 1545 mostra probabilmente il progetto per la facciata che fu iniziata nello stesso anno (fig. 165). Il basamento bugnato e l'incorniciatura delle finestre del piano terra richiamano palazzo Te a Mantova; è possibile che dettagli bizzarri, come i busti in corrispondenza delle finestre del mezzanino, le iscrizioni sul basamento e le metope sotto la balaustra, siano stati suggeriti dal committente, famoso umanista che intendeva trasformare la propria casa nella sede di un'accademia. Portale e ultimo piano risultano copiati quasi alla lettera da un'illustrazione del trattato di Serlio, mentre la conclusione ornamentale delle finestre del mezzanino è un elemento tipico dell'opera di Vignola che si ritroverà in progetti successivi.¹⁵

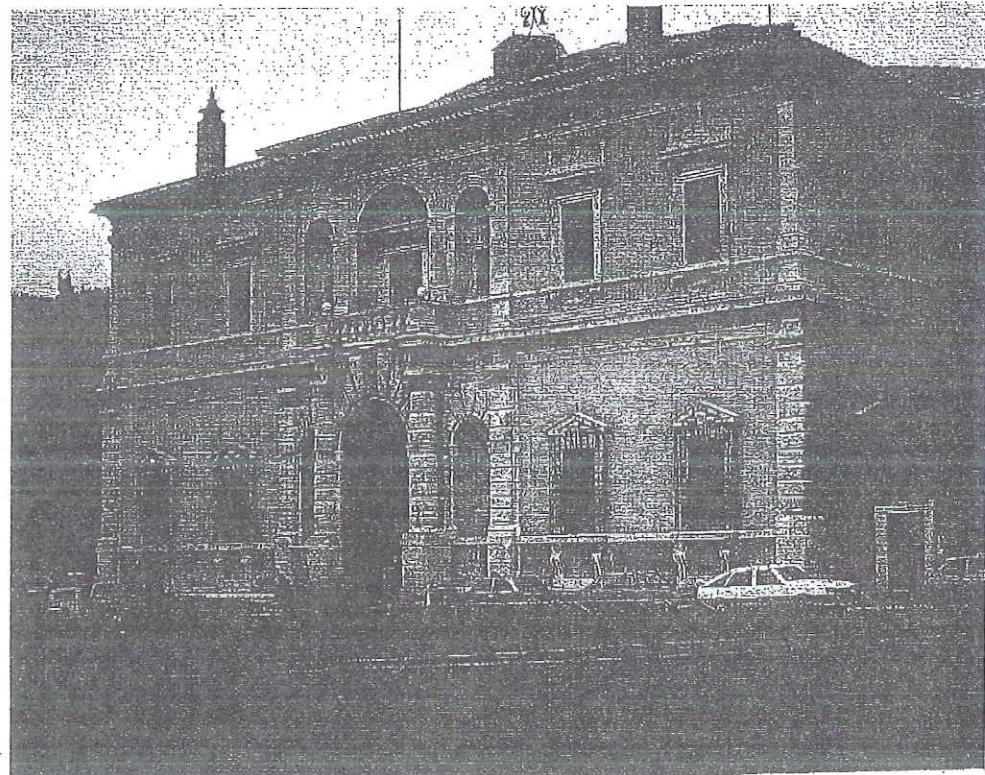
Con i suoi stipiti a bugnato e i blocchi di bugnato rustico attraverso i quali si innalzano le colonne del portale, la facciata del primo edificio romano di Vignola, la palazzina della villa di Giulio III (figg. 166, 167), ricorda palazzo Bocchi. L'articolazione del centro della facciata è innovativa: le tre campate sono disposte secondo lo schema dell'arco di trionfo, ed eseguite in pietra, in modo a far risaltare questa parte della facciata rispetto ai piatti muri laterali in mattoni.

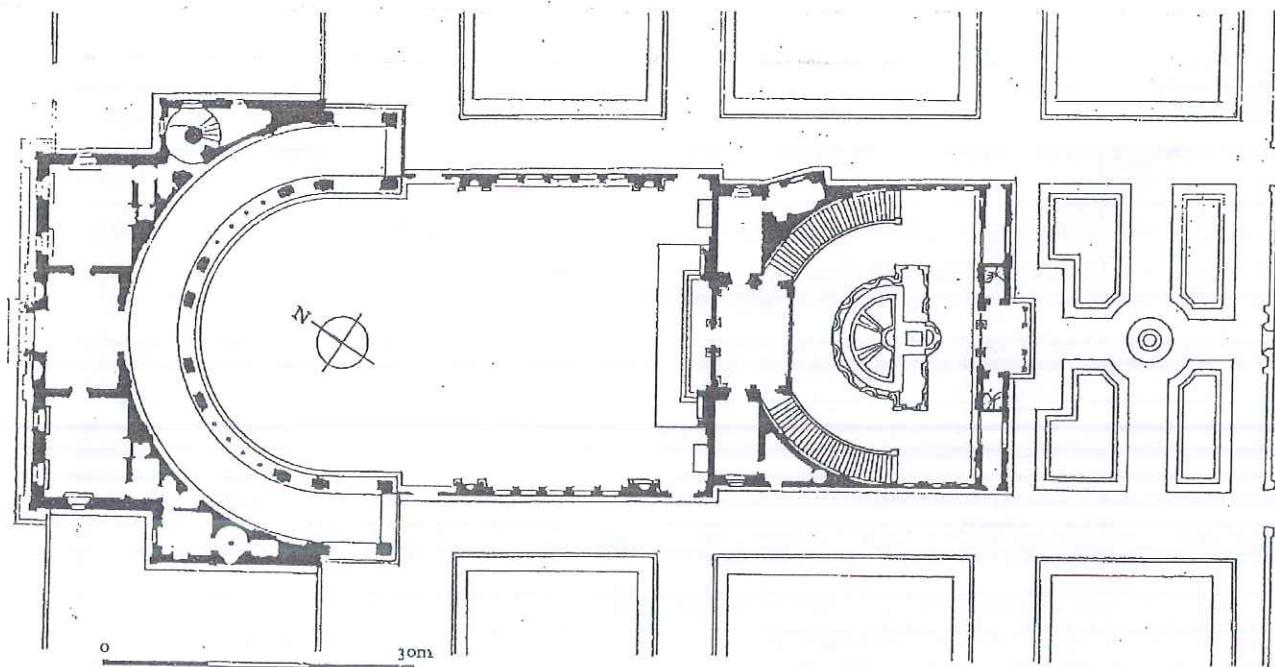
La posizione della villa fuori dalle mura della città spiega sia le reminiscenze di architettura fortificata che il motivo dell'arco di trionfo in facciata. Il portale, unico accesso, conduce a una zona recintata da muri (fig. 168), analogamente al

165. (a sinistra) Jacopo Barozzi da Vignola: progetto per palazzo Bocchi, Bologna, incisione, 1545

166. (in alto) Jacopo Barozzi da Vignola: Roma, villa Giulia, iniziata nel 1551, facciata, incisione di Fererio

167. (a destra) Jacopo Barozzi da Vignola: Roma, villa Giulia, iniziata nel 1551, facciata





168. Jacopo Barozzi da Vignola: Roma, villa Giulia, iniziata nel 1551, pianta

Vaticano. Nell'architettura romana intorno al 1550 non si trova alcuna soluzione del genere, nonostante alcuni dettagli rimandino a Giulio Romano e al trattato di Serlio. Nel complesso la facciata costituisce una soluzione innovativa e pienamente controllata del problema posto.

Come riporta Vasari, egli stesso e Bartolomeo Ammannati collaborarono con Vignola al progetto e alla costruzione della villa, tuttavia la storia dell'edificio e l'attribuzione delle diverse parti non è ancora del tutto chiara.¹⁶

Il vestibolo della palazzina a due piani di Vignola conduce nella loggia di un cortile semicircolare (fig. 169). Gli altri tre lati della corte sono a un piano ed evidentemente nello stile di Ammannati. Statue antiche si trovano nelle nicchie dei lati maggiori, mentre la facciata di fronte all'ala di ingresso è decorata da rilievi in stucco; in origine un piccolo portale portava a una loggia, anch'essa di Ammannati, aperta su un ninfeo inferiore riccamente decorato. Qui, nel cuore del complesso, scorrono le acque dell'Acqua Vergine, l'antico acquedotto che Giulio III aveva restaurato e portato alla sua villa.¹⁷

È difficile paragonare villa Giulia, situata in una valle e non su una collina, a villa Madama e al Casino di Pio IV. Tuttavia, anche in questo caso, le differenze di livello costituiscono un elemento essenziale dell'impianto. Il visitatore, proveniente dalla palazzina a due piani, entra in un cortile a un piano solo, ed è solo dalla loggia di Ammannati che si può vedere il ninfeo (fig. 170), posto molto al di sotto del livello del primo cortile. A sua volta, la fontana segreta dell'Acqua Vergine, posta al livello più basso, è raggiungibile solo attraverso scale nascoste all'interno dei muri. Dai libri dei conti risulta che questa soluzione fu prevista fin dall'inizio, in quanto gli scavi per la palazzina e la fontana iniziarono simultaneamente. D'altro canto le scale semicircolari che scendono dalla loggia al ninfeo, come mostrano i numerosi pentimenti, originariamente non erano contemplate, e Am-

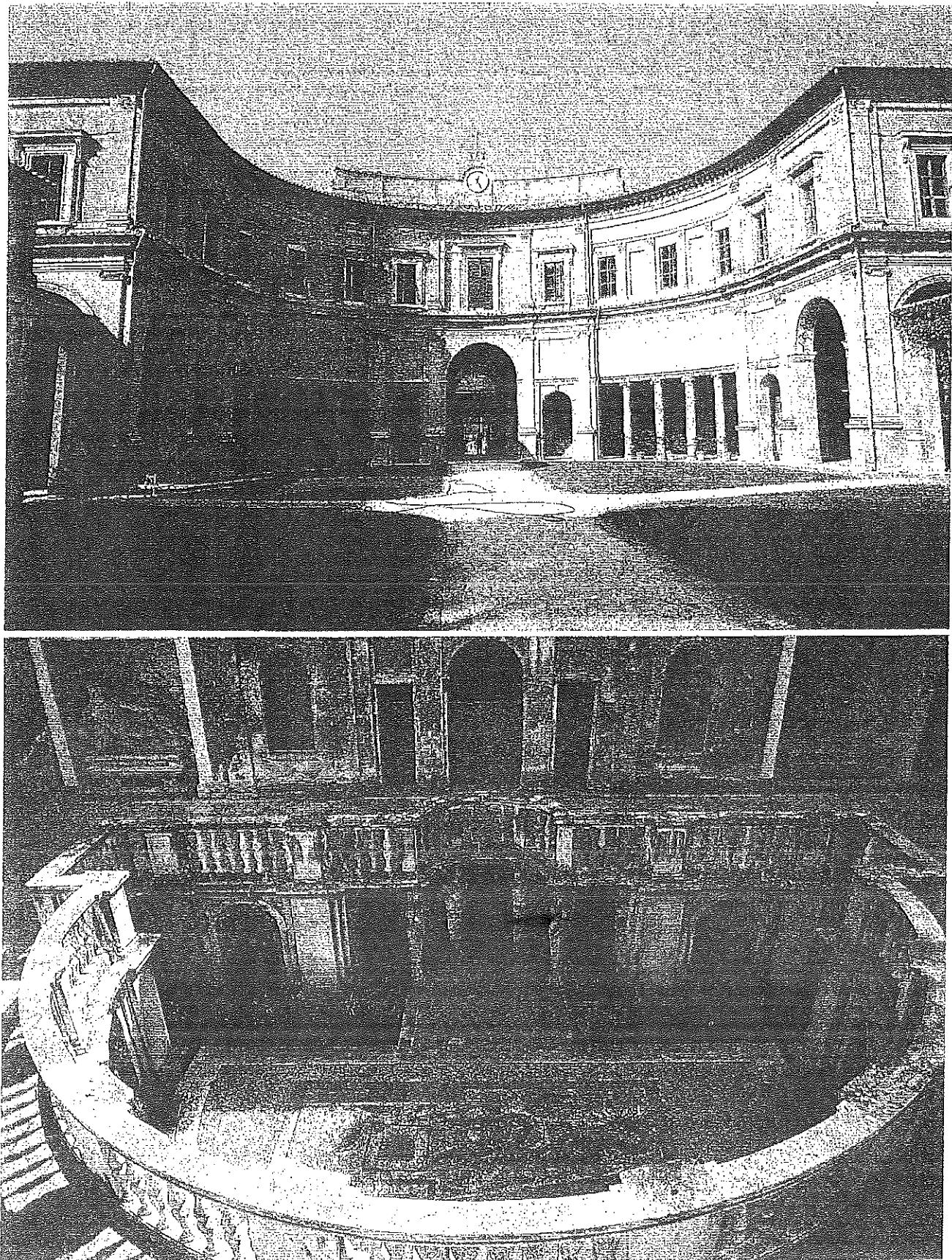
mannati, che fu chiamato solo a lavori iniziati, modificò il progetto iniziale proprio a questo proposito.

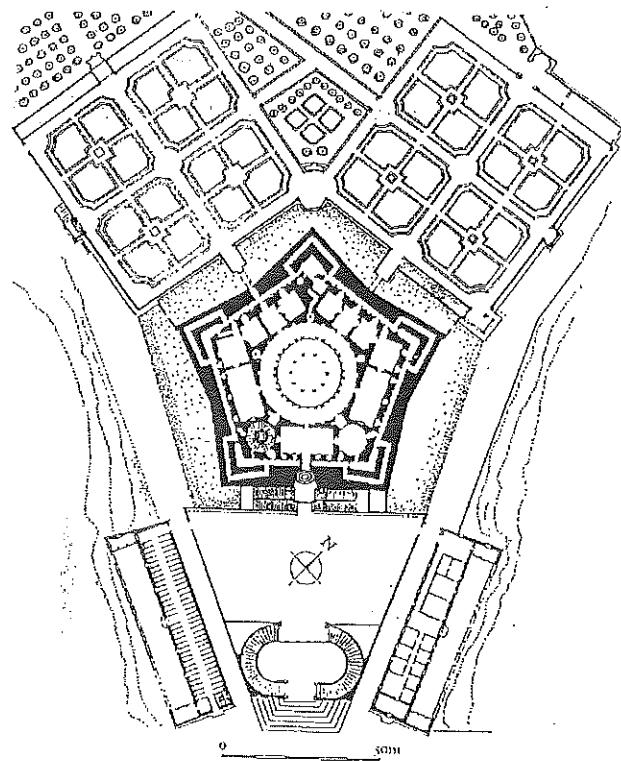
Vasari accenna al fatto che il committente fu responsabile di numerosi dettagli. Di sicuro, non sempre fu facile, per gli architetti all'opera, sottrarsi alle modifiche proposte da Giulio III: ovviamente il pontefice era molto meno interessato alle cesure, e ai passaggi insoddisfacenti che queste comportavano, degli architetti che dovevano modificare o limitare i loro progetti.

La personalità artistica di Vignola trovò un ambito di espressione molto più libero in palazzo Farnese a Caprarola. Posta nei possedimenti ereditari dei Farnese, Caprarola faceva parte del ducato di Castro e Nepi, che Paolo III aveva creato per il figlio Pierluigi Farnese. Durante il suo cardinalato, Paolo aveva iniziato una fortezza pentagonale sulla collina che domina Caprarola. La rocca, probabilmente un edificio a un solo piano, determinò la forma del piano terra del palazzo costruito da Vignola per il giovane cardinale Alessandro Farnese, nipote del papa (fig. 171). Di questo palazzo Montaigne scrisse nel 1581 che niente di simile esisteva in Italia, fornendo un'esatta descrizione della forma inusuale dell'edificio: "circondato da un profondo fossato scavato nel tufo, [l'edificio] è di forma pentagonale ma sembra un puro rettangolo; all'interno, invece, è perfettamente rotondo".¹⁸ La facciata a più piani, a prima vista, si presenta al visitatore

169. (in alto a destra) Jacopo Barozzi da Vignola e altri: Roma, villa Giulia, iniziata nel 1551, primo cortile

170. (a destra) Jacopo Barozzi da Vignola e altri: Roma, villa Giulia, iniziata nel 1551, secondo cortile con la fontana segreta



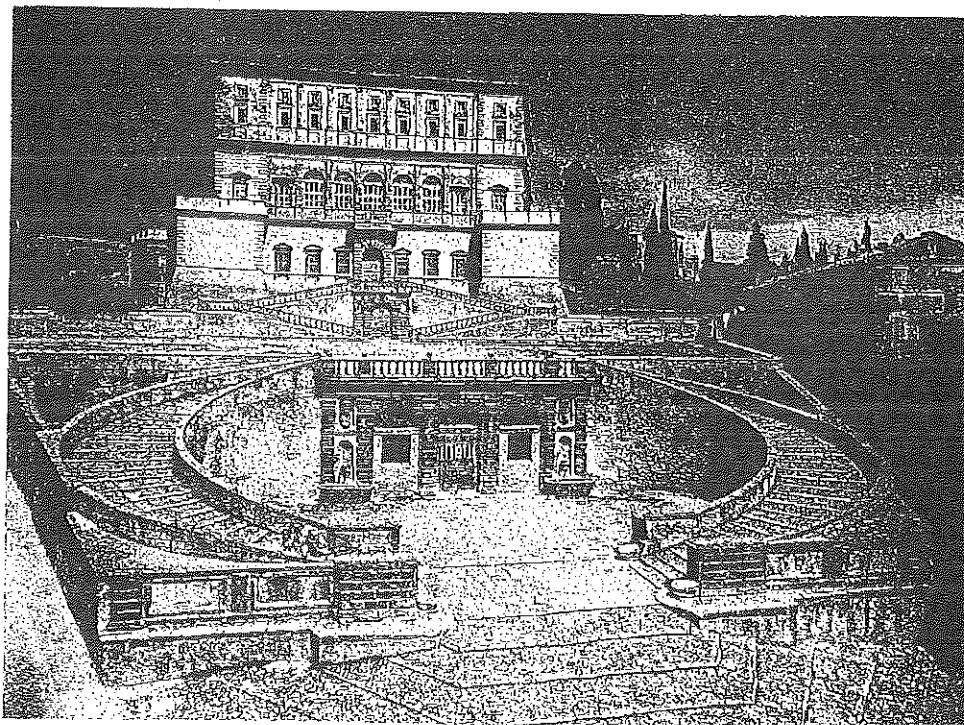


che si avvicini da Caprarola come quella di un "normale" palazzo, costruito cioè a pianta rettangolare (fig. 172). Il cortile circolare — "l'interno perfettamente rotondo" — tuttavia, dà forma "regolare" all'interno del poligono (fig. 173). La combinazione di cerchio e poligono compare più di una volta

nella pianta: in un angolo del pentagono si trova il famoso scalone rotondo (fig. 174), e nell'angolo corrispondente è sistemata la cappella rotonda. Le difficoltà presentate da questo impianto insolito sono state tutte risolte con eleganza e misura; ma ciò che maggiormente suscitò l'ammirazione dei contemporanei, più della ricchezza degli affreschi al piano terra e al piano nobile, fu l'attenta disposizione e sistemazione degli ambienti. Così, per esempio, i visitatori che accedevano in carrozza al piano del basamento, potevano scendere e giungere direttamente alla scala circolare; mentre un percorso circolare sotto il cortile riconduceva il veicolo all'ingresso. Al piano nobile, le cinque campate centrali della facciata formano una loggia aperta rivolta a est, fresca in estate. Le sale più piccole, nelle altre ali, erano invece dotate di sistemi di riscaldamento e potevano essere utilizzate nella stagione fredda.

Il progetto delle sale di rappresentanza, impareggiabili per dimensioni e decorazione, è indubbiamente opera di Vignola (fig. 175). L'articolazione deve essere considerata un sistema uniforme, attentamente variato. Il piano terra è trattato nell'insieme come un basamento; il piano nobile presenta un ordine di paraste singole, con però semicolonne binate sui pilastri del cortile e un binato di paraste sulle pareti dell'ambulacro del cortile e nella cappella; nella grande loggia in facciata di nuovo si trovano paraste singole. La disposizione delle membrature singole e binate è regolata dallo schema b-a-b, secondo un motivo ricorrente nell'architettura di Vignola.

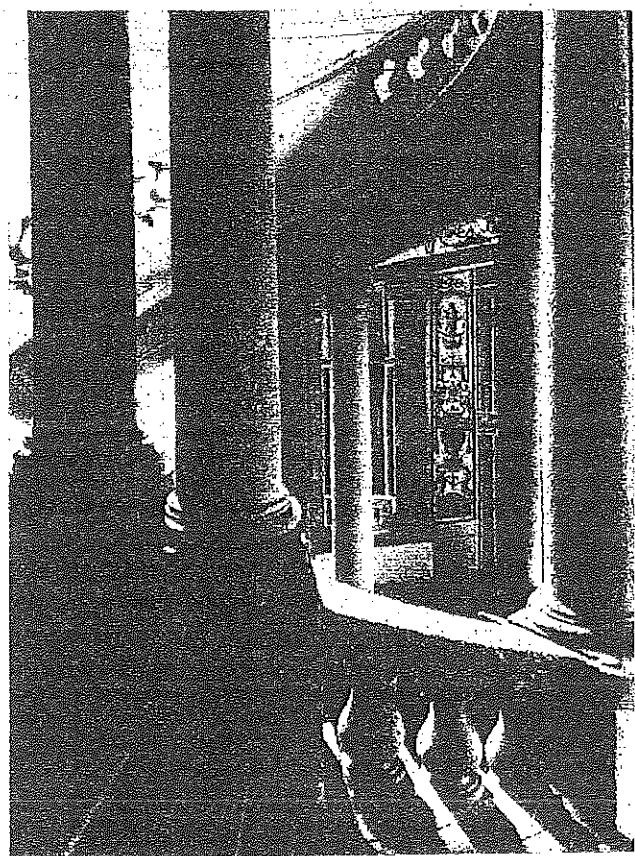
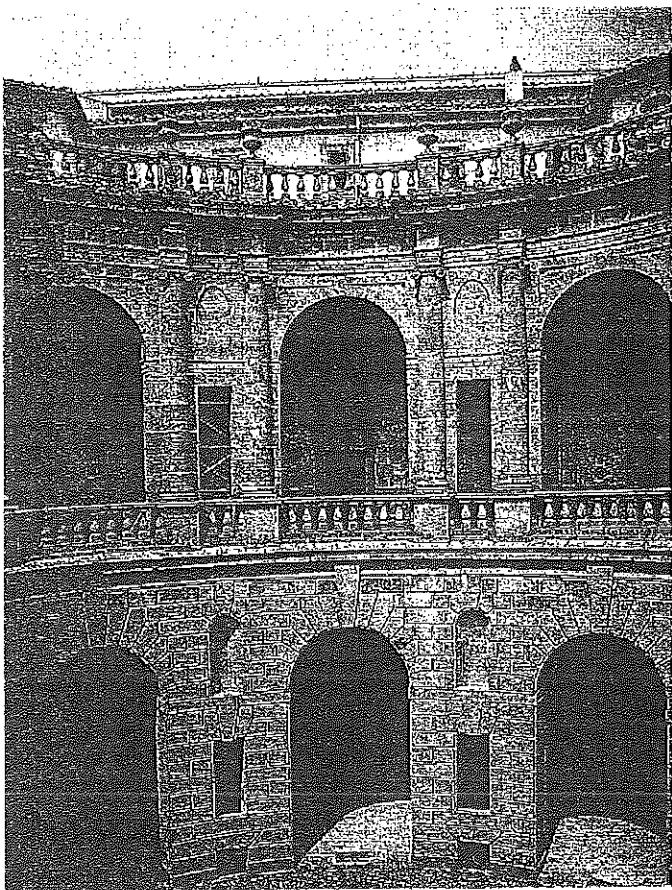
Vignola progettò anche l'impianto dell'enorme palazzo iniziato dai Farnese nel 1558 a Piacenza, la capitale del nuovo ducato di Parma e Piacenza. I progetti superarono di molto i mezzi della dinastia; dopo molte interruzioni, i lavori furono sospesi subito dopo il 1600 e la corte si trasferì a Parma. La



171. (in alto a sinistra) Jacopo Barozzi da Vignola: Caprarola, palazzo Farnese, iniziato nel 1559, planimetria generale

172. (a sinistra) Jacopo Barozzi da Vignola: Caprarola, palazzo Farnese, iniziato nel 1559, veduta della facciata

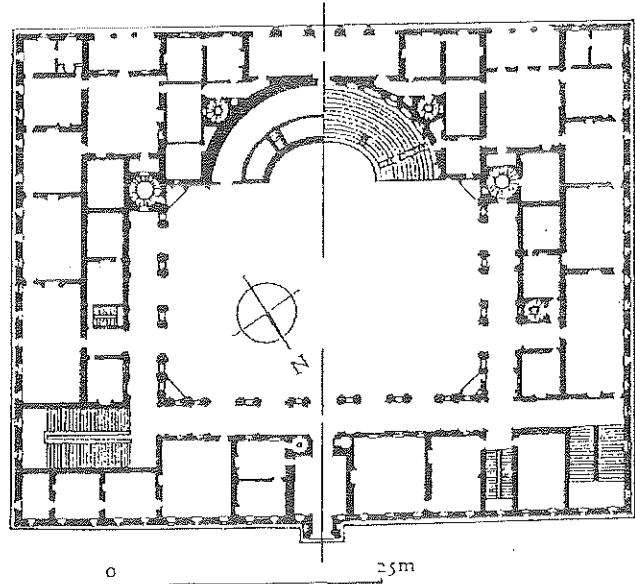
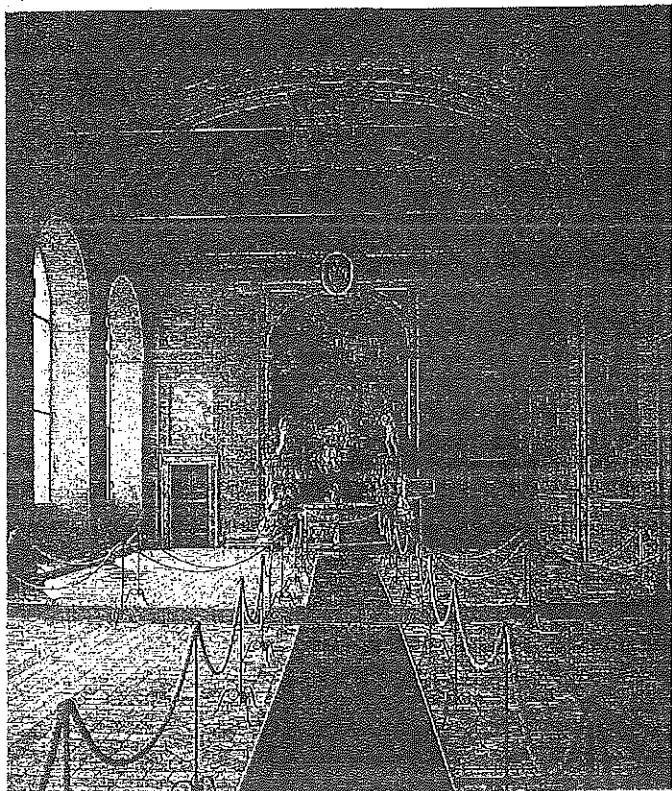
173. (in alto a destra) Jacopo Barozzi da Vignola: Caprarola, palazzo Farnese, iniziato nel 1559, cortile circolare

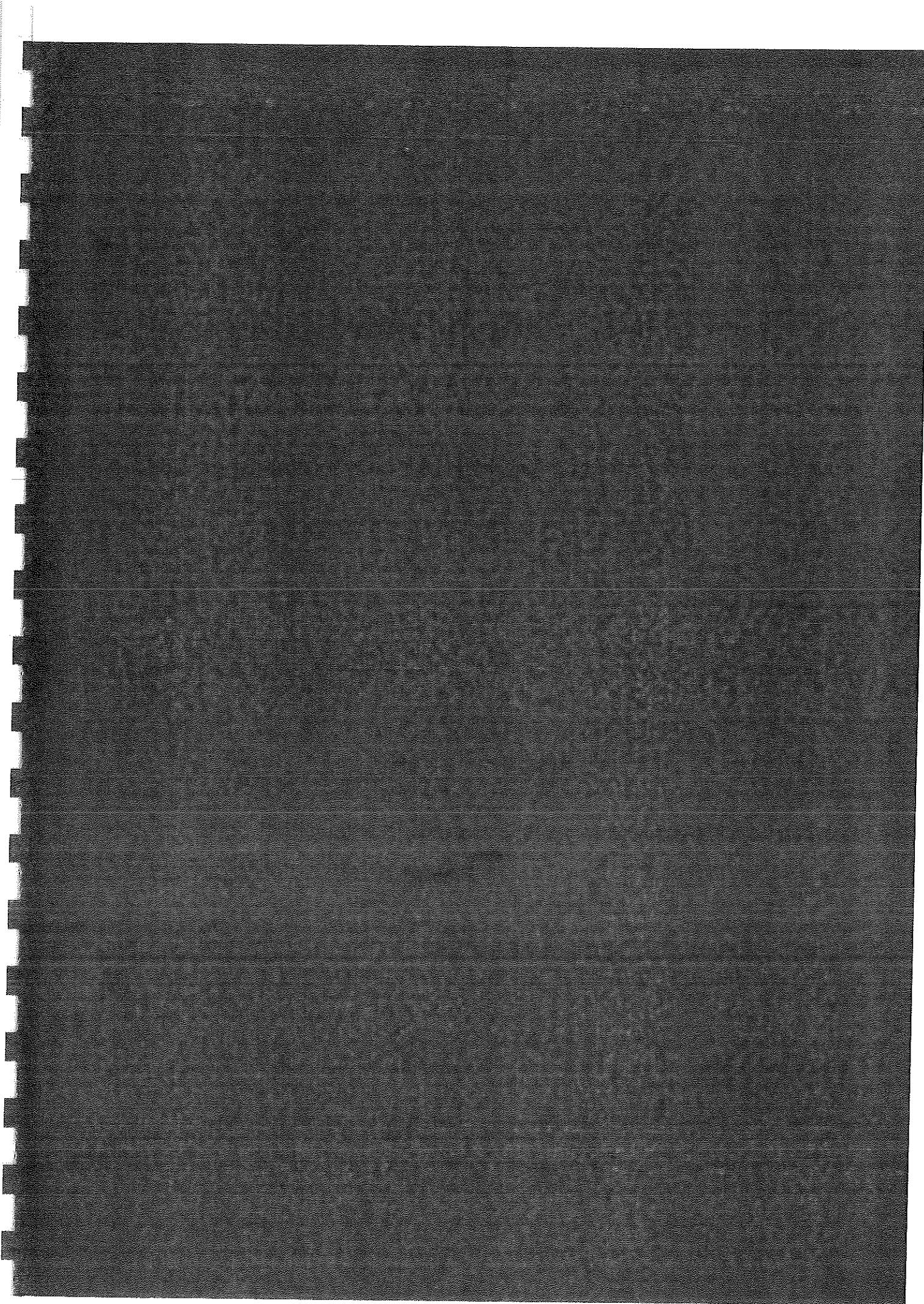


174. (sopra) Jacopo Barozzi da Vignola: Caprarola, palazzo Farnese, iniziato nel 1559, scala circolare

175. (a sinistra) Jacopo Barozzi da Vignola: Caprarola, palazzo Farnese, iniziato nel 1559, sala di Ercole

176. (in basso) Jacopo Barozzi da Vignola: Piacenza, palazzo Farnese, iniziato nel 1558, pianta parziale





178. Jacopo Barozzi da Vignola e Giacomo della Porta: Roma, Chiesa del Gesù, iniziata nel 1568



la tendenza ad allargare la navata quanto più possibile diede luogo a nuove forme spaziali nel terzo quarto del secolo.

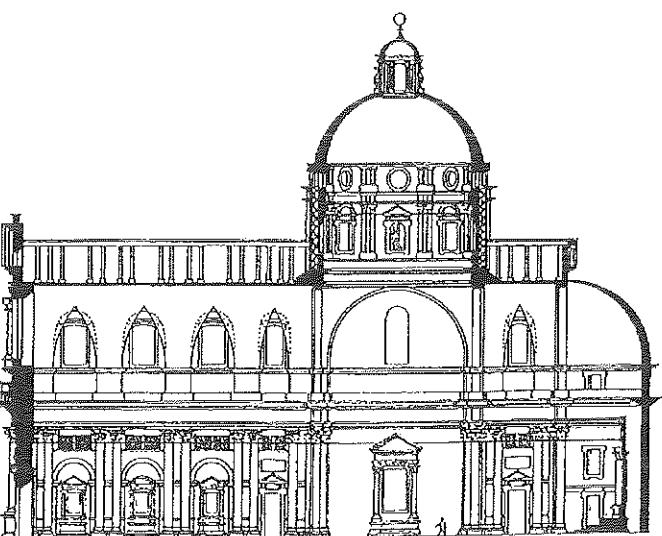
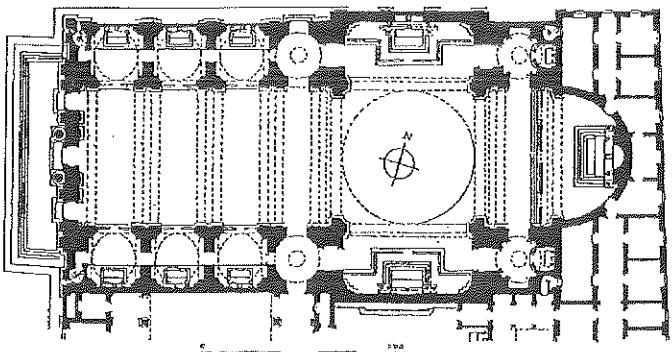
La chiesa madre romana dell'ordine dei Gesuiti, il Gesù, iniziata da Vignola nel 1568, mostra il pieno sviluppo di questo tipo (fig. 179). La navata con volta a botte, di quasi 18 metri di ampiezza, è affiancata da quattro cappelle per lato, e le pareti esterne del transetto sono allineate al filo esterno delle cappelle. La crociera, sormontata dalla cupola, è seguita da una campata della stessa ampiezza della navata e della grande abside.²³

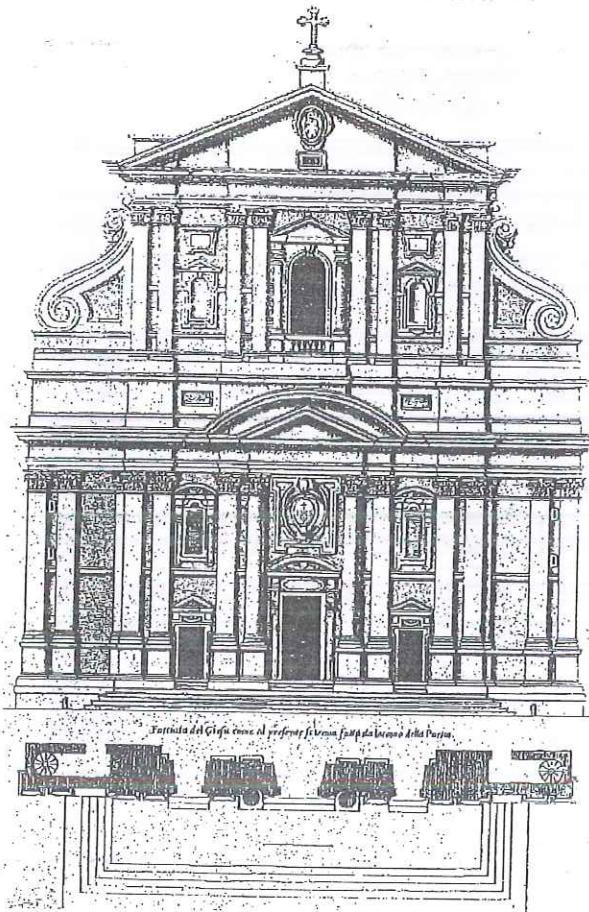
Entrando, il visitatore riceve l'impressione di un'aula gran-

de e alta, delimitata su entrambi i lati da enormi paraste binate (fig. 178). La volta a botte si imposta su una cornice che corre ininterrottamente dalla facciata alle paraste della crociera. Fra le paraste binate, aperture basse, con archi a tutto sesto, danno accesso alle cappelle. Mentre la navata è fortemente illuminata dalle finestre sulla facciata e dalle lunette della volta a botte, le cappelle a confronto sono oscure e, al di sopra di esse si trova la galleria, i coretti, separati dalla navata tramite grate.

Il confronto fra il Gesù e Sant'Andrea a Mantova di Alberti, tanto spesso tracciato dalla storiografia, non offre che una

179. Jacopo Barozzi da Vignola: Roma, Chiesa del Gesù, iniziata nel 1568, pianta e sezione longitudinale



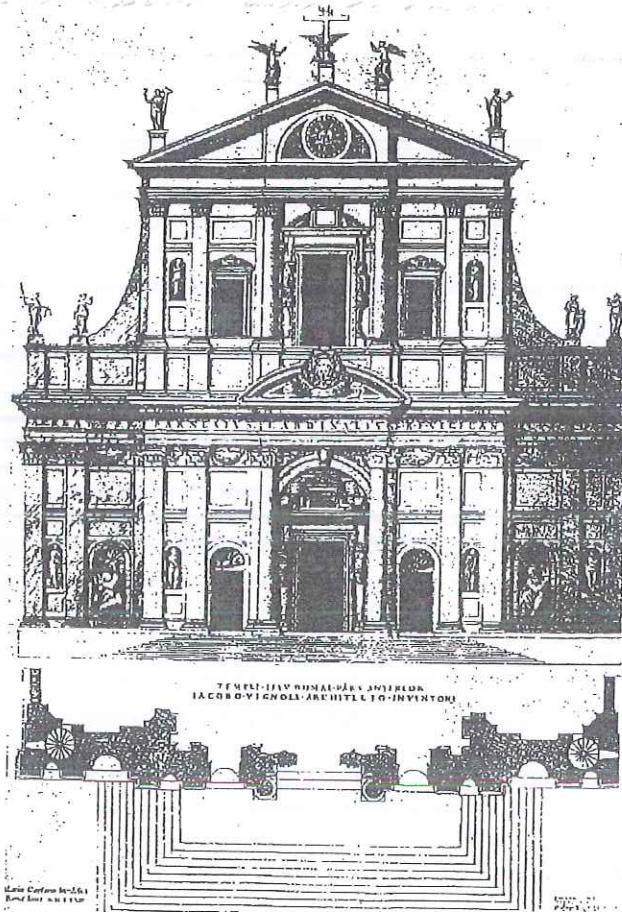


180. Giacomo della Porta: Roma, Chiesa del Gesù, facciata, iniziata nel 1571, incisione di Villamena

spiegazione parziale. Nel Sant'Andrea, le volte a botte trasversali delle cappelle funzionano come sostegni della volta principale, mentre nel Gesù le spinte laterali della volta a botte principale sono convogliate all'esterno verso i contrafforti che si trovano sopra le pareti divisorie delle cappelle. Al contrario delle cappelle di Sant'Andrea, che si innalzano fino alla quota della trabeazione sommitale, le basse cappelle del Gesù, coperte da volte a vela, non hanno alcuna importanza per l'immagine dello spazio della navata, o per la statica della volta.

In una chiesa dell'importanza del Gesù, una cupola posta sulla crociera era indispensabile; per quanto possibile, il diametro della cupola doveva eguagliare la larghezza della navata. La pianta dimostra che Vignola soddisfece queste esigenze facendo proseguire la fila di cappelle all'interno dei pilastri della crociera; le quattro cappelle, basse e strette, negli angoli fra transetto, navata e coro, sono, per così dire, scavate nei pilastri. Il risultato è una configurazione chiara e semplice dei diversi elementi spaziali, in cui la cupola sembra poggiare sui muri perimetrali e non su pilastri tridimensionali, e allo stesso tempo, queste piccole cappelle formano un passaggio appropriato fra navata e transetto.

La prima pietra dell'edificio fu posata il 26 giugno 1568, dopo anni di discussioni su ubicazione, dimensioni e forma della chiesa. Alcuni dettagli nella storia del progetto non sono mai stati chiariti. Nanni di Baccio Bigio aveva presentato un



181. Jacopo Barozzi da Vignola: Roma, Chiesa del Gesù, progetto per la facciata, incisione di Mario Cartaro, 1573

progetto per la chiesa già nel 1550. Nel 1554 fu interpellato anche Michelangelo. Per di più, difficoltà finanziarie ritardarono l'inizio della costruzione. I lavori iniziarono solo quando, nel 1568, il cardinale Alessandro Farnese accettò di farsi carico di contributi maggiori. Il cardinale era entusiasticamente a favore del progetto di Vignola, che l'Ordine accettò con riluttanza. La costruzione fu affidata al padre gesuita Giovanni Tristano, competente di architettura, che aveva già lavorato in numerose chiese dell'Ordine. La decisione, nel 1571, del cardinale di fare eseguire la facciata su disegno di Giacomo Della Porta (fig. 180) deve aver dunque suscitato sorpresa. I diversi progetti proposti da Vignola (fig. 181) evidentemente non lo avevano convinto.

Quando Vignola morì, nell'estate del 1573, la navata, con i due pilastri della crociera a essa appartenenti, si innalzava fino alla trabeazione sommitale. La grande volta a botte e la facciata furono ultimate nel 1577. Dopo l'acquisto di diversi lotti di terreno, fu possibile procedere con la costruzione, e la chiesa fu consacrata nel 1584. L'impianto stabilito da Vignola rimase valido fino a che la chiesa fu portata a termine. Volta e facciata, invece, sono opera di Della Porta. Quest'ultimo dirisse le operazioni di costruzione dopo il 1573, e in particolar modo nel coro e nella cupola è possibile individuare il suo linguaggio formale.

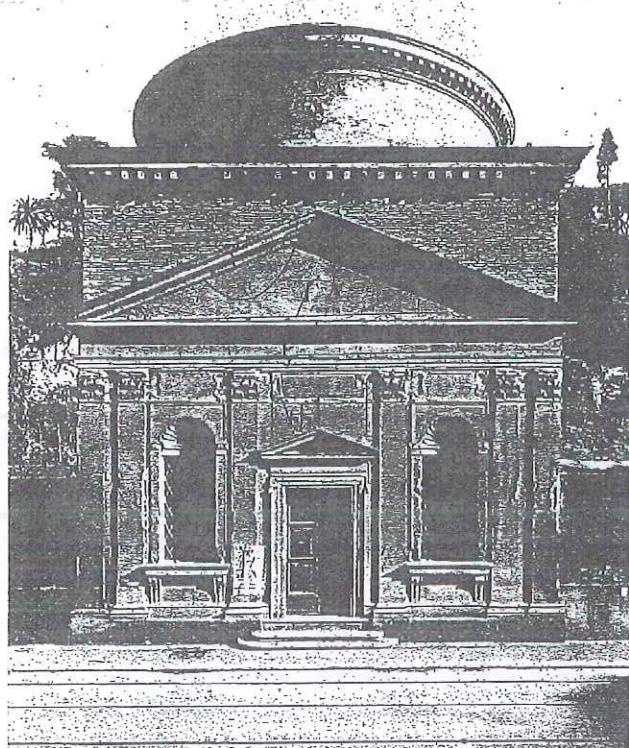
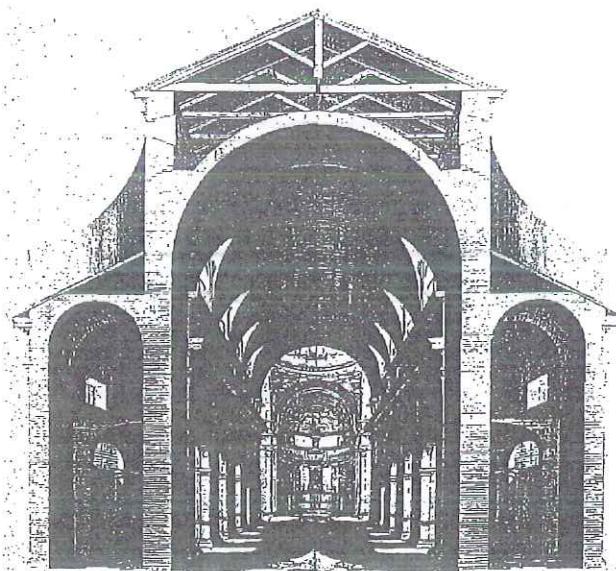
Dopo consultazioni con l'Ordine, nel 1568 il cardinale

scrisse a Vignola che "la chiesa deve essere a navata unica, senza navate laterali, con cappelle su entrambi i lati"; inoltre la chiesa doveva essere per intero coperta a volta. Il resto venne rimesso al giudizio di Vignola. Ciò che effettivamente intendeva il cardinale era un ampio spazio aperto non ingombro da addizioni, partecipando a una tendenza che divenne generalizzata dopo la metà del XVI secolo. Si può ritrovare la stessa intenzione in chiese contemporanee a Milano, Firenze e Venezia. In Francia e in Germania, invece, questa attitudine emerse poco più tardi con la rimozione di barchi e altari gotici dalle cattedrali. È vero solo in parte che il Gesù e le chiese dei Gesuiti del Seicento siano state costruite sulla base delle regole formulate dal Concilio di Trento; è probabile invece che sia stato il nuovo ideale di chiesa con un interno spazioso, chiaramente definito, ma privo di prospettive definite, sviluppatosi intorno alla metà del Cinquecento, a influenzare le idee del Concilio.²⁴

Nelle incisioni del primo XVII secolo, la grande volta a botte sulla navata del Gesù è semplicemente intonacata in bianco e del tutto disadorna (fig. 182). Il travertino grigio delle paraste binate fu rivestito di marmo nel XIX secolo. A metà del Seicento, la volta fu decorata con gli stucchi policromi e gli affreschi che hanno fatto del Gesù un modello della decorazione barocca. Gli stucchi e gli altari delle cappelle laterali, invece, in ogni caso poco visibili dalla navata, furono eseguiti all'epoca della costruzione. Così, nella sua forma originaria, l'interno corrisponde esattamente alle idee e alle istruzioni del Concilio di Trento; tuttavia nella sua monocromia richiama anche la cappella Sforza o i progetti di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini.

Mentre nel Gesù Vignola contribuì largamente a dare forma al tipo della chiesa longitudinale barocca, egli arricchì anche la concezione della chiesa a pianta centrale, in un modo destinato a diventare di primaria importanza per gli architetti dei secoli XVII e XVIII, realizzando per primo un edificio ecclesiastico a pianta ovale.²⁵ Anche nel suo primo edificio romano, la piccola cappella commemorativa di Sant'Andrea

182. Jacopo Barozzi da Vignola e Giacomo della Porta: Roma, Chiesa del Gesù, iniziata nel 1568, montaggio dell'incisione di Villamena

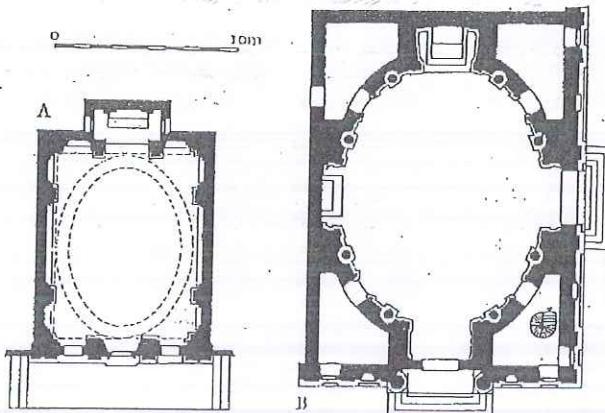
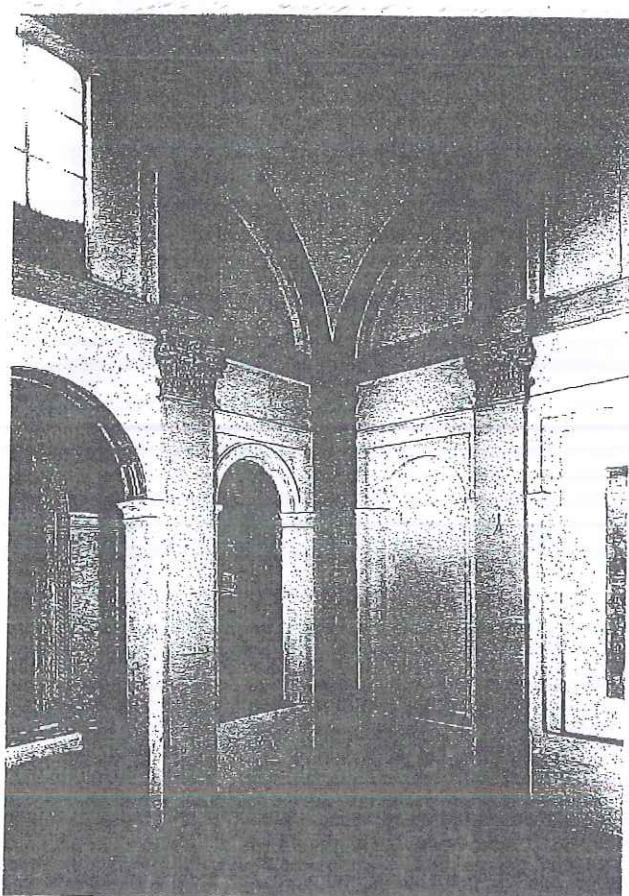


183. Jacopo Barozzi da Vignola: Roma, Sant'Andrea in via Flaminia, 1550-1553 circa

in via Flaminia (1550-1553 circa) (figg. 183, 184, 185 A), che fa parte del complesso di villa Giulia, l'interno rettangolare è coperto da una cupola ovale. Un progetto più completo è rappresentato dalla pianta, probabilmente databile al 1559, di una cappella per il Conclave nel cortile del Belvedere in Vaticano, pensata come un interno ovale racchiuso in un rettangolo.²⁶ Negli ultimi dieci anni della sua vita, Vignola applicò il concetto di uno spazio ovale puro nella chiesa della confraternita di Sant'Anna dei Palafrenieri (figg. 9, 185 B).²⁷ Come la cappella del Conclave, Sant'Anna è un edificio a 'doppio guscio', che combina due figure geometriche: un interno ovale racchiuso in un guscio di muratura squadrato.²⁸

Come mostrano le piante cinque-seicentesche di Roma, Sant'Anna si ergeva libera alla vista su tre lati. Il progetto originario certamente prevedeva una cupola. All'inizio del XVI secolo a Roma queste caratteristiche iniziali avrebbero determinato un edificio a pianta centrale "regolare", probabilmente dello stesso tipo di Sant'Eligio degli Orefici, anch'esso chiesa di una confraternita. La forma singolare di Sant'Anna non è spiegabile in base alla funzione né all'ubicazione dell'edificio, ma solo considerandolo uno specifico concetto dell'architetto. Al contrario di quelle bramantesche, le piante di Vignola non risultano dalla concezione di una struttura stereometrica, concepita come figura uniforme, in cui interno ed esterno sono reciprocamente correlati; non c'è relazione fra interno ed esterno, tra spazio e guscio che lo contiene, tra articolazione e struttura. Intenzioni del genere appaiono con chiarezza nei disegni di Peruzzi, ma Vignola fu il primo a realizzare il concetto, e a questo proposito vengono in mente le variabili connessioni di cerchio e poligono a Caprarola.

L'interno ovale di Sant'Anna è articolato da otto colonne



184. (a sinistra) Jacopo Barozzi da Vignola: Roma, Sant'Andrea in via Flaminia, 1550-1553 circa

185. (in alto) (A) Jacopo Barozzi da Vignola: Roma, Sant'Andrea in via Flaminia, 1550-1553 circa, pianta del piano terra; (B) Jacopo e Giacinto Barozzi da Vignola: Roma, Sant'Anna dei Palafrenieri, iniziata nel 1565, ricostruzione della pianta originale

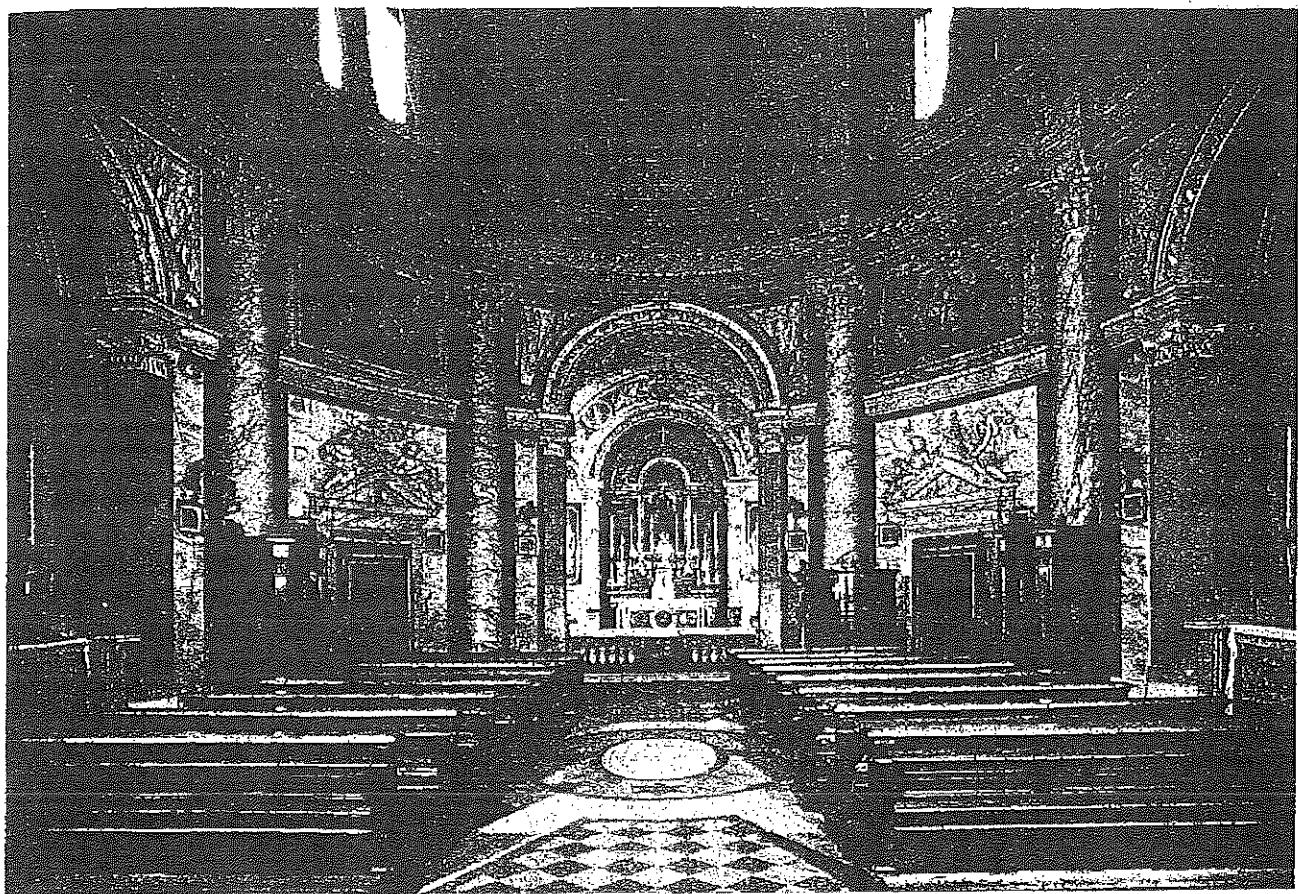
186. e 187. Jacopo e Giacinto Barozzi da Vignola: Roma, Sant'Anna dei Palafrenieri, iniziata nel 1565. Vedute dell'interno (a destra) e dell'esterno (in basso a destra)

inserite nel muro (fig. 186), con gli intercolumni dove si trovano nicchie e altari più ampi di quelli sulle diagonali; in cui si trovano i piccoli ingressi alle cappelle sussidiarie.²⁹ Come nel cortile rotondo di Caprarola, un ritmo di intercolumni alternativamente stretti e larghi articola la parete. La facciata principale di Sant'Anna (fig. 187) e la facciata laterale su via Angelica, una strada tracciata poco prima della progettazione della chiesa, presentano le paraste lisce che sono la 'firma' di Vignola. I due fronti – due lati di un rettangolo, dopo tutto – hanno, a dispetto delle differenze dimensionali, cinque campate ognuno, le soluzioni delle quali presentano differenze quanto quelle all'interno. Così in questo edificio a pianta centrale, non solo l'interno è indipendente dall'esterno, ma il sistema della facciata principale non ha relazione con quello del fronte laterale. Nelle piante di Bramante per San Pietro, nei progetti di Leonardo da Vinci per edifici a pianta centrale o anche in Santa Maria presso San Biagio a Montepulciano, invece, "tutte le parti sono raggruppate allo stesso modo intorno a un punto",³⁰ e in modo tale che "ogni singola forma sembri logicamente in relazione a tutti gli altri elementi [...] grazie alla sua posizione nell'insieme".³¹

L'"invenzione" di Vignola ebbe seguito a Roma e nell'Italia settentrionale nel XVI secolo. L'importanza della pianta ovale nell'opera di Bernini e Borromini, e nell'architettura austriaca e tedesca del XVII e XVIII secolo, non può essere esaminata in questa occasione.

IL PERIODO DAL 1575 AL 1600

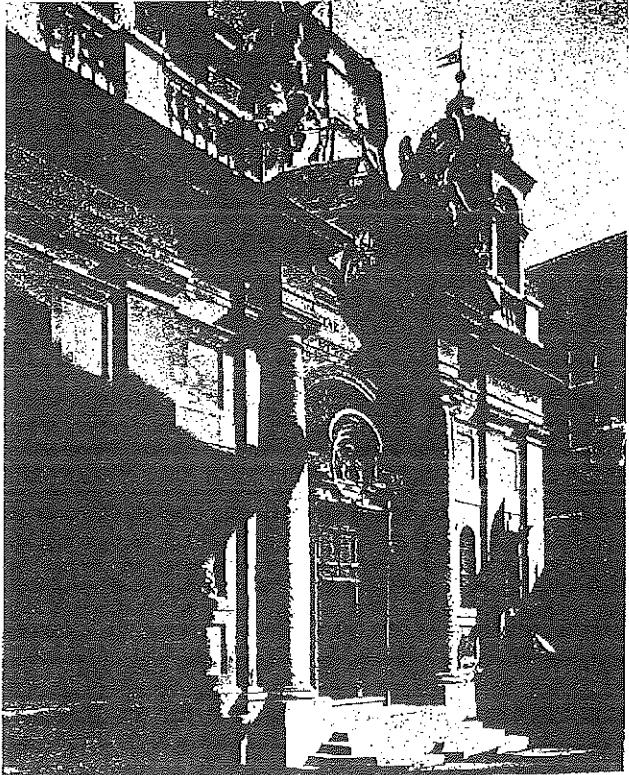
Nell'ultimo quarto del XVI secolo, l'attività edilizia a Roma divenne quasi febbrale. I due papi Gregorio XIII (1572-1585) e Sisto V (1585-1590) erano entrambi uomini energici e pieni di iniziativa e avevano a cuore la continuazione e conclusione di San Pietro (vedi *supra* pp. 98-101), del Gesù, e dei palazzi Capitolini; nuove ali furono aggiunte ai palazzi Vaticani, e, nel Cortile del Belvedere, Sisto V fece costruire la nuova biblioteca fra la terrazza inferiore e quella superiore, distruggendo la grandiosa prospettiva architettonica di Bramante. Con la stessa impossibilità, Sisto V fece demolire l'antico palazzo Lateranense, sostituendolo con un edificio nuovo e senza qualità. Molte delle attuali vedute principali della città si devono a questo papa, e molte sono le nuove strade che vennero tagliate attraverso di essa (fig. 43), tra cui la via Sistina che porta ancora il suo nome. Sisto V fece anche innalzare gli obelischi in piazza del Popolo e di fronte a Santa Maria Maggiore e al nuovo palazzo Laterano, e fece spostare l'obelisco di fronte a San Pietro nella sua attuale posizione. L'erezione di obelischi come fuoco prospettico delle nuove strade e di fronte alle grandi chiese aveva uno scopo preciso. La loro *interpretatio christiana* faceva parte di un programma di *restauratio* di Roma, in cui le tendenze politiche e religiose della Controriforma si mescolavano a un attento studio delle fonti e dei monumenti, tipico del periodo. In questo modo un

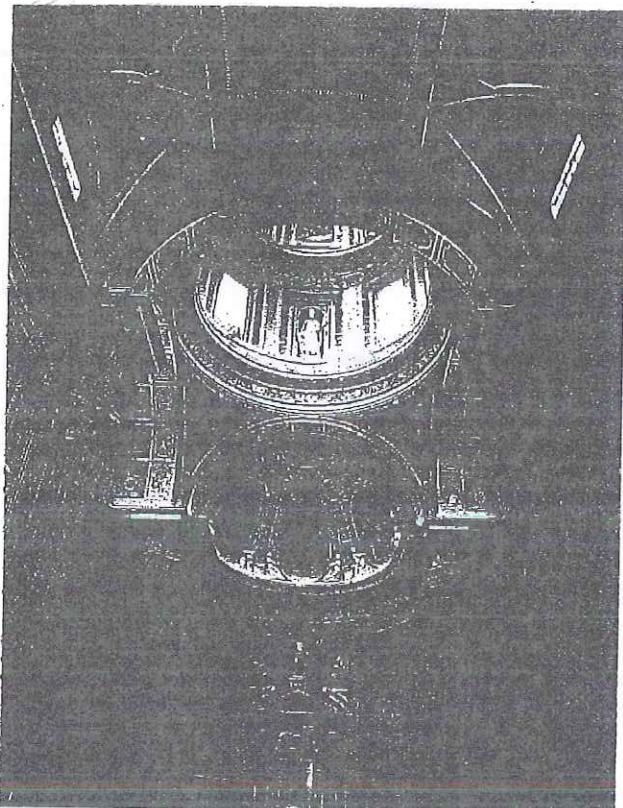


gran numero di chiese antiche fu restaurato o rinnovato; *confessiones* – ritenute un elemento *more antiquo*, come le cripte aperte – furono costruite di fronte agli altari principali per ospitare le reliquie dei santi patroni.³² Sempre all'interno di questo programma, Sisto V fece coronare le colonne di Traiano e Marco Aurelio con le figure di San Pietro e San Paolo.

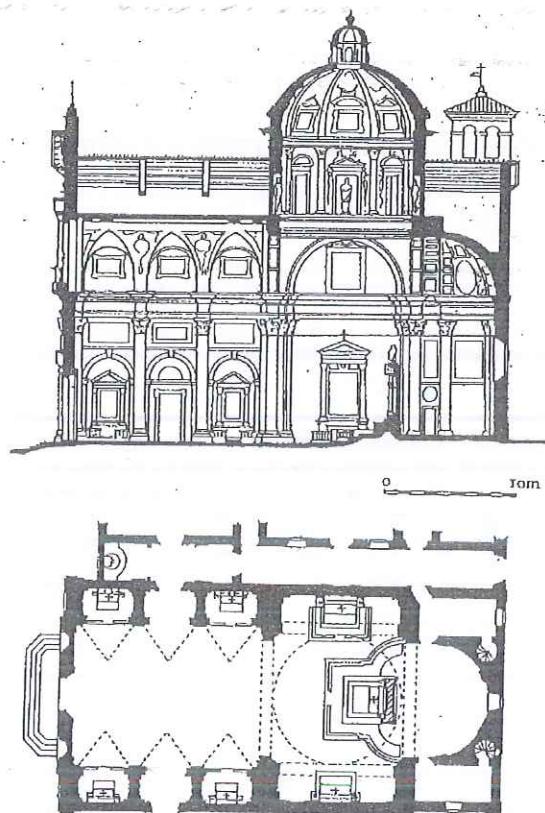
GIACOMO DELLA PORTA

Nell'architettura romana dell'ultimo quarto del secolo, il primo nome a venire in mente è quello di Giacomo Della Porta (1533-1602). Come "architetto del popolo romano" divenne soprastante dei lavori sul Campidoglio dopo la morte di Michelangelo. Mentre Vignola era ancora in vita, il cardinale Alessandro Farnese commissionò a Della Porta il progetto per la facciata del Gesù (fig. 180), il quale eseguì transetto, cupola e coro della chiesa, che fu completata nel 1584 (fig. 179). Nel 1573, dopo la morte di Vignola, Della Porta fu nominato primo architetto di San Pietro, dove costruì la cappella funeraria di Gregorio XIII e quella, in posizione corrispondente, di Clemente VIII. Entrambe le cappelle, la concezione delle quali probabilmente risale a Vignola, furono progettate non più tardi del 1569, a giudicare dalle incisioni di Dupérac e in base alla presenza di cupole minori. Infine, dopo la demolizione del cosiddetto coro di Rossellino e Bramante, Della Porta costruì il braccio occidentale della crociera³³ e voltò la cupola principale fra il 1588 e il 1590.³⁴ Inoltre succedette





188. Giacomo della Porta: Roma, Santa Maria ai Monti, iniziata nel 1580



189. Giacomo della Porta: Roma, Santa Maria ai Monti, iniziata nel 1580, sezione longitudinale e pianta

a Vignola nei lavori conclusivi di palazzo Farnese.

In tutti questi edifici Della Porta appare architetto pienamente affidabile anche se non molto ispirato, con una brillante padronanza dei problemi costruttivi e una sintonia nei confronti degli edifici già iniziati. È il principale allievo di Michelangelo nel tardo XVI secolo, ma da parte sua, Della Porta raramente esibisce la potenza grandiosa e la magnificenza di Michelangelo.³⁵ I suoi edifici sono connotati da una sobria monumentalità, in cui l'uso dei dettagli è meno sottile che in Vignola. Il modello di Della Porta non va ricercato nell'antico, i suoi capitelli, portali e finestre sono una semplificazione normalizzata del linguaggio formale di Michelangelo a San Pietro e in Campidoglio.

Il confronto fra la facciata del Gesù di Della Porta e quella di Vignola, che non è stata eseguita ma si conserva in un'incisione, è uno dei compiti tipici nell'insegnamento della storia dell'architettura (figg. 180, 181).³⁶ Il linguaggio di Della Porta è di gran lunga il meno interessante. Riducendo il numero delle nicchie e delle statue, e raddoppiando tutte le membrature nei pressi del portale principale, egli priva i singoli elementi della loro individualità. Aumentando rilievo e altezza, lo schema di Della Porta conduce a un culmine nella campata centrale, dove si trovano il portale, l'emblema dei Gesuiti, il doppio timpano, l'ampia finestra superiore, lo scudo con le armi dei Farnese e infine la Santa Croce.

Vignola aveva tentato di preservare il più possibile l'equilibrio del fronte del tempio antico. Paragonato alle massicce paraste binate di Della Porta, il sistema ritmico di Vignola di nicchie, portali e paraste, è molto più complesso, l'interazio-

ne fra verticali e orizzontali più sottile, il trattamento della superficie più ricco. Molti elementi caratteristici del progetto finale di Della Porta sono già presenti nei diversi progetti di Vignola per la facciata. Fu dato all'architetto più giovane di compiere la sintesi delle idee del suo predecessore, tuttavia si è tentati di credere che la formazione classica di Vignola gli impedisca di giungere a questa sintesi. Raddoppiando il timpano sopra il portale principale, senza dubbio Della Porta abbandonò quella che si può definire l'utopia dell'applicazione della facciata del tempio antico alla chiesa cristiana. Il portale centrale e la finestra superiore sono enfatizzati a tal punto nelle loro dimensioni e forme, che la campata centrale della facciata ha l'aspetto di un unico insieme verticale.

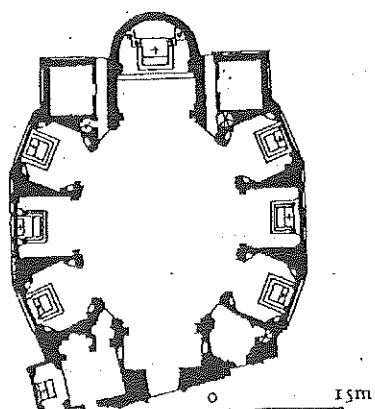
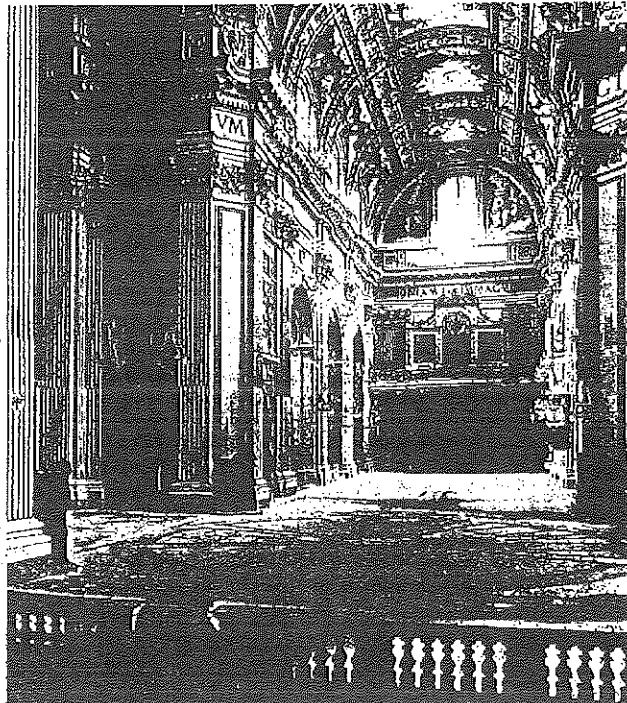
In modo simile, Della Porta accentua le membrature verticali nella piccola chiesa di Santa Maria ai Monti (fig. 188), che progettò per intero e che fu iniziata nel 1580. La sua pianta è una versione semplificata di quella del Gesù, e consiste in tre cappelle su ogni lato della navata, un transetto allineato alle cappelle e un'abside semicircolare (fig. 189). È appunto a causa di queste somiglianze che le differenze risaltano. Gli accessi alle cappelle sono incorniciati da paraste singole e non binate come al Gesù, e ad esse corrispondono risalti di trabeazione. Si deve a queste interruzioni delle orizzontali che la navata non sia, come nel Gesù, un'aula uniforme, ma uno spazio con suddivisioni verticali. Inoltre, il rapporto fra lunghezza e altezza all'interno è diverso (nel Gesù all'incirca 8:3, in Santa Maria ai Monti circa 2:1).

Nel 1591 l'Ordine dei Teatini diede inizio alla costruzione della chiesa madre romana, Sant'Andrea della Valle, vicino al

Gesù. Ci vollero quasi trent'anni per completarla, ma i suoi elementi principali dovettero essere stabiliti fin dall'inizio. Ben presto la chiesa fu considerata in competizione con il Gesù, ed è in effetti correlata ad essa per dimensioni e tipo. Padre Fabrizio Grimaldi (1543-1613), proveniente dall'Italia del sud, collaborò al progetto con Della Porta, e il contributo di quest'ultimo è dimostrabile in modo convincente non solo grazie alle fonti, ma su basi stilistiche.³⁷ Nonostante tutti i legami con il Gesù, l'interno presenta la stessa tendenza all'enfasi verticale di Santa Maria ai Monti. Gli ordini assomigliano a quelli delle facciate del Campidoglio; le paraste, di nuovo non binate, sono ribattute su entrambi i lati da semiparaste leggermente arretrate (fig. 190). Questi fasci di paraste, che si manifestano in un risalto della trabeazione principale, proseguono in forma di archi trasversi attraverso la volta. Gli accessi alle cappelle si innalzano quasi all'altezza dell'architrave, in modo che la loro parete *esterna* – ancora in evidente contrasto rispetto al Gesù – è considerabile come l'effettivo limite dello spazio. Le più erete proporzioni della cupola e del coro sottolineano l'accentuato verticalismo della navata. La funzione portante dei pilastri è sottolineata dai gruppi di paraste e può essere interpretata dinamicamente; mentre a sua volta l'aula spaziosa del Gesù, delimitata da un equilibrato sistema di doppie paraste e da una trabeazione ininterrotta, può essere interpretata staticamente.

Della Porta risulta interessato anche al tema della chiesa a pianta centrale. Un progetto non realizzato per la chiesa dell'università di Roma mostra una rotonda con una cupola relativamente ripida.³⁸ Nel 1582, Della Porta iniziò la chiesa commemorativa di Santa Maria Scala Coeli, presso San Paolo alle Tre Fontane, un ottagono coperto da una cupola ribassata, con lati alternativamente larghi e stretti, in cui tre dei lati maggiori si

190. Giacomo della Porta e altri: Roma, Sant'Andrea della Valle, iniziata nel 1591



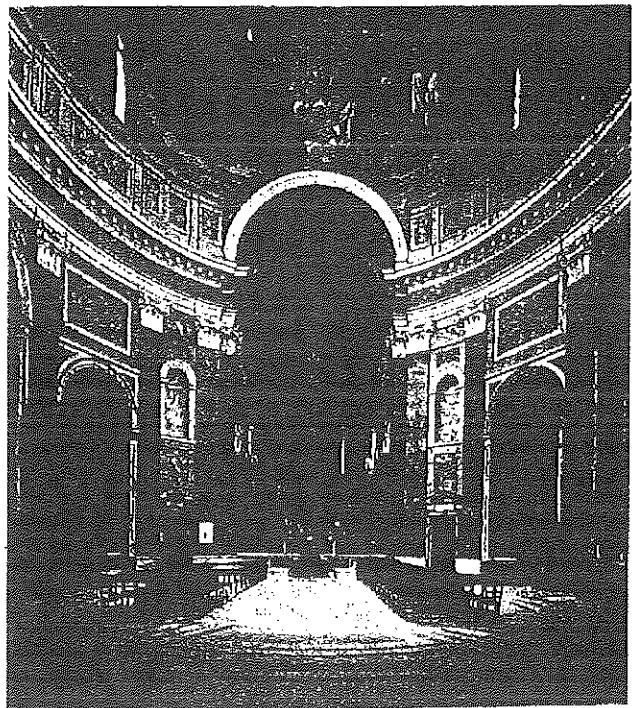
191. Francesco Capriani da Volterra: Roma, San Giacomo degli Incurabili, iniziata nel 1592; pianta

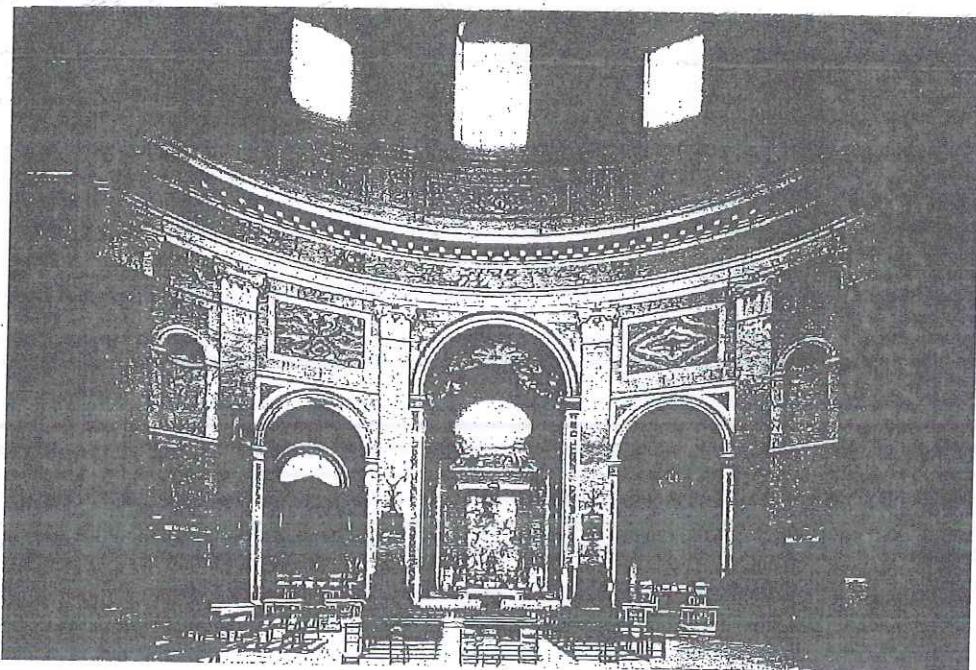
gonfiano in absidi semicircolari e il quarto contiene l'ingresso.³⁹

Più impressionante rispetto a questi edifici a pianta centrale, nei quali Della Porta ritorna a una pianta di tipo tradizionale, è la facciata della chiesa di Sant'Atanasio dei Greci, fondata da Gregorio XIII, con il fronte su due livelli della navata fiancheggiato da torri a tre piani. Si tratta della prima facciata con due torri a Roma, benché l'idea fosse comparsa già nei primi progetti per San Pietro e più tardi nei progetti di Vignola per il Gesù. È possibile che anche la parte superiore della facciata della Santissima Trinità dei Monti, che segue lo stesso tipo e fu costruita poco dopo Sant'Atanasio, sia riconducibile a un progetto di Della Porta.⁴⁰

Della Porta semplificò le sottigliezze compositive di Vignola: il suo sistema di articolazione è più facilmente comprensibile, il suo apparato decorativo "moderno", cioè più

192. Francesco Capriani da Volterra: Roma, San Giacomo degli Incurabili, iniziata nel 1592



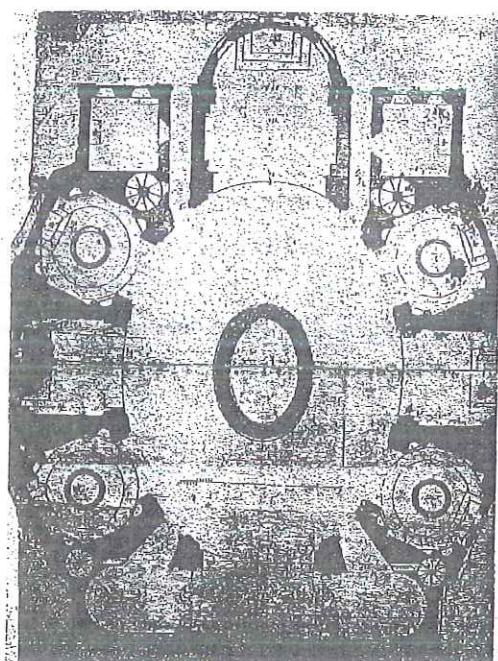
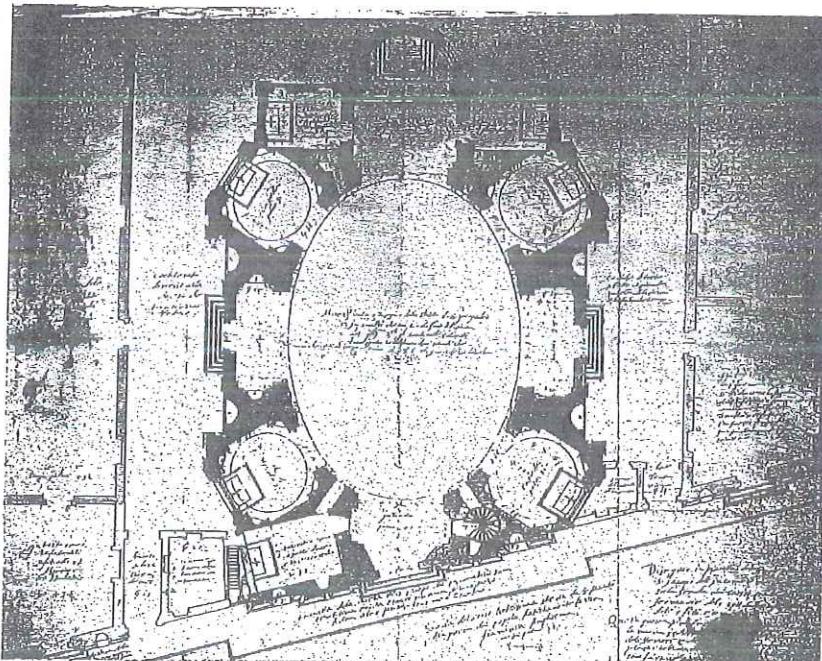


michelangiolesco che antico, e i suoi edifici mancano dell'elemento speculativo che si ritrova, per esempio, nella predilezione di Vignola per l'ovale. Non fu solo la magistrale padronanza del mestiere, ma il suo prendere le distanze da Vignola e la sua profonda comprensione dell'opera tarda di Michelangelo, che fecero di Della Porta il principale architetto romano degli anni Settanta e Ottanta. A prima vista, la sua opera non sembra presentare caratteri spiccatamente individuali, la peculiare "romanità" del suo stile – Della Porta fu il solo architetto importante del suo tempo nato a Roma – diventa chiara se la sua architettura viene messa a confronto

con quella dei seguaci di Vignola, che lavorarono fianco a fianco con lui.

ALTRI ARCHITETTI

Francesco Capriani da Volterra (circa 1530-1594) e Ottavio Mascherino (1536-1606) possono essere considerati allievi di Vignola. Nel 1595 e nel 1596 Capriani fu attivo a Guastalla, residenza di un ramo dei Gonzaga, fra il 1570 e il 1580 a villa d'Este a Tivoli, e in seguito a Roma presso i Caetani.⁴¹ Nella più importante opera romana di Volterra, la chiesa

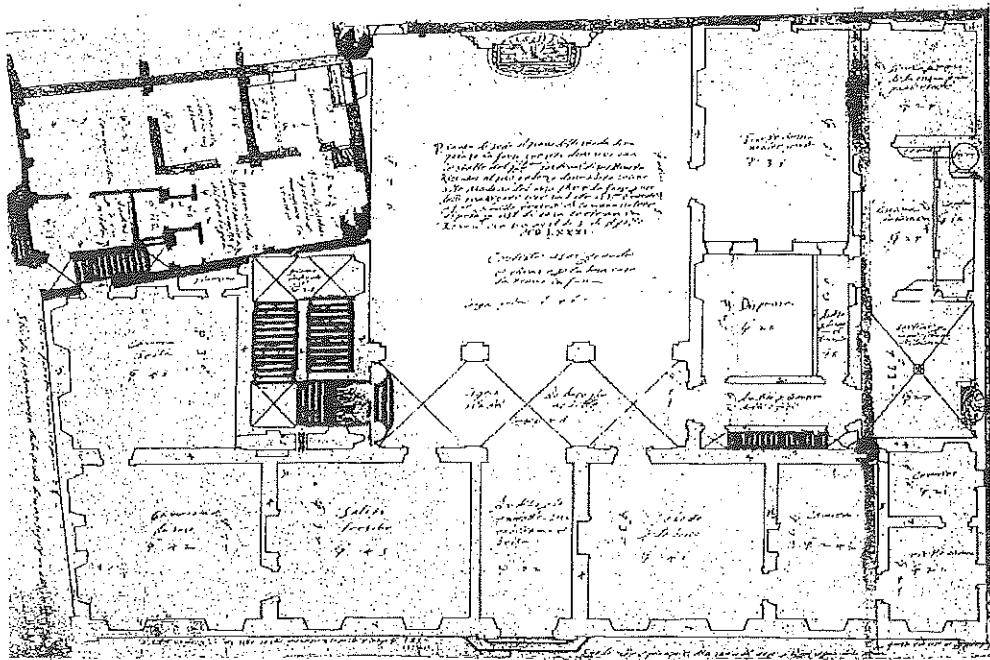


193. (a sinistra) Francesco Capriani da Volterra: Roma, San Giacomo degli Incurabili, iniziata nel 1592

194. (in basso a sinistra) Francesco Capriani da Volterra: progetto per la pianta di San Giacomo degli Incurabili, Roma, 1590. Stockholm (CC 2071)

195. (in basso a destra) Bottega di Francesco Capriani da Volterra: progetto per la pianta di San Giacomo degli Incurabili, Roma. Wien, Albertina (Rom 349)

196. Francesco Capriani da Volterra: progetto per palazzo Caetani, Roma, 1581, pianta del piano terra. Firenze, Uffizi 6733 A

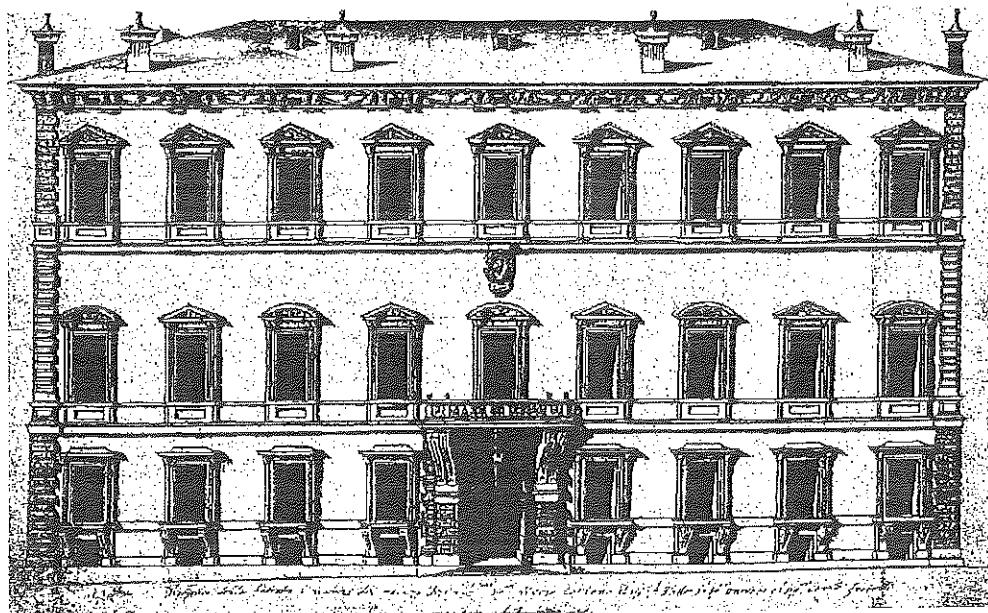


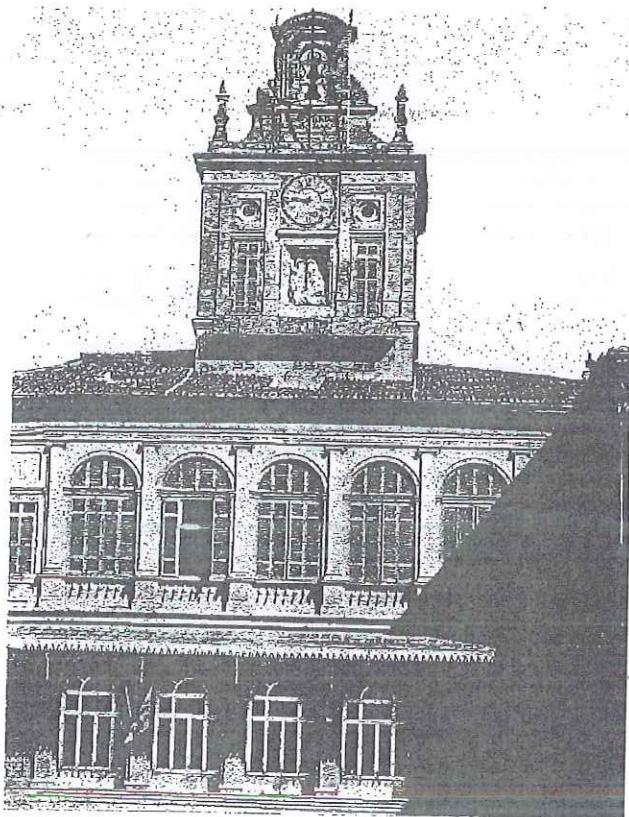
ospedaliera di San Giacomo degli Incurabili sul Corso,⁴² la pianta ovale compare per la prima volta in un edificio ecclesiastico a grande scala (l'asse maggiore dell'ovale misura circa 25,5 metri, quello minore circa 18,7 metri) (fig. 191). Le spinte laterali della cupola, coperta da un tetto ligneo, sono rette da volute, e manca il guscio esterno. All'interno (figg. 192, 193), la trabeazione principale, come nel Gesù, è interrotta a entrambe le estremità dell'asse maggiore, cioè in corrispondenza dell'ingresso e del coro, da archi rialzati che si elevano fino alla volta. In tal modo un'accentuata predominanza è conferita all'asse maggiore, mentre gli accessi alle

cappelle laterali sono risolti secondo lo schema degli archi di trionfo.

L'edificio si differenzia per diversi aspetti importanti dal progetto di Volterra del 1590, conservato a Stoccolma (fig. 194). Le paraste binate che, nel disegno, articolano tutti i pilastri nell'interno ovale, si ritrovano, nell'edificio realizzato, solo come incorniciatura dell'ingresso e del coro, mentre le aperture che conducono alle cappelle laterali sono affiancate da singole paraste. In questo modo un'enfasi maggiore è conferita all'asse longitudinale, i pilastri perdono parte del loro vigore plastico e dell'espressione strutturale, e il ritmo della

197. Francesco Capriani da Volterra: progetto per palazzo Caetani, Roma, 1581, facciata. Firenze, Uffizi 6722 A

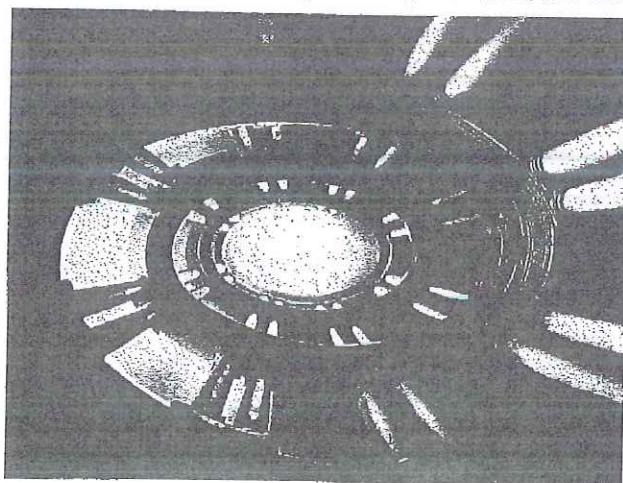




198. Ottaviano Mascherino: Roma, palazzo del Quirinale, cortile, 1577-1585

parete è determinato dal raggruppamento delle paraste. Una trasformazione simile è visibile all'esterno. Al posto dell'articolazione multipla, un po' misera, delle facciate del cortile nel progetto, ora troviamo pareti disadorne, inarticolate, in cui l'esterno è solo un involucro per l'interno. Ovviamente questi cambiamenti riflettono il progetto finale di Volterra; compaiono, insieme a un progetto non eseguito per la facciata, in un

199. Ottaviano Mascherino: Roma, palazzo del Quirinale, scala, 1577-1585



disegno del 1595-96 (fig. 195), e costituiscono un aperto rifiuto dell'ideale 'classico' che prevede un identico trattamento di interno ed esterno dell'edificio. Questo ideale è ancora presente nei primi disegni di Volterra, che adotta un gran numero di dettagli dal famoso progetto di Bramante per San Pietro, diffuso attraverso il trattato di Serlio. La scelta di una pianta ovale per la chiesa certamente è incomprensibile senza le opere pionieristiche di Vignola, ma Volterra per primo si propose di associare la nuova forma spaziale e i pilastri, ormai fuori moda nel tardo XVI secolo. Risolvendo poi questa incongruenza, Volterra stabilì il modello per le chiese ovali dei secoli XVII e XVIII, basate sull'edificio realizzato da San Giacomo.

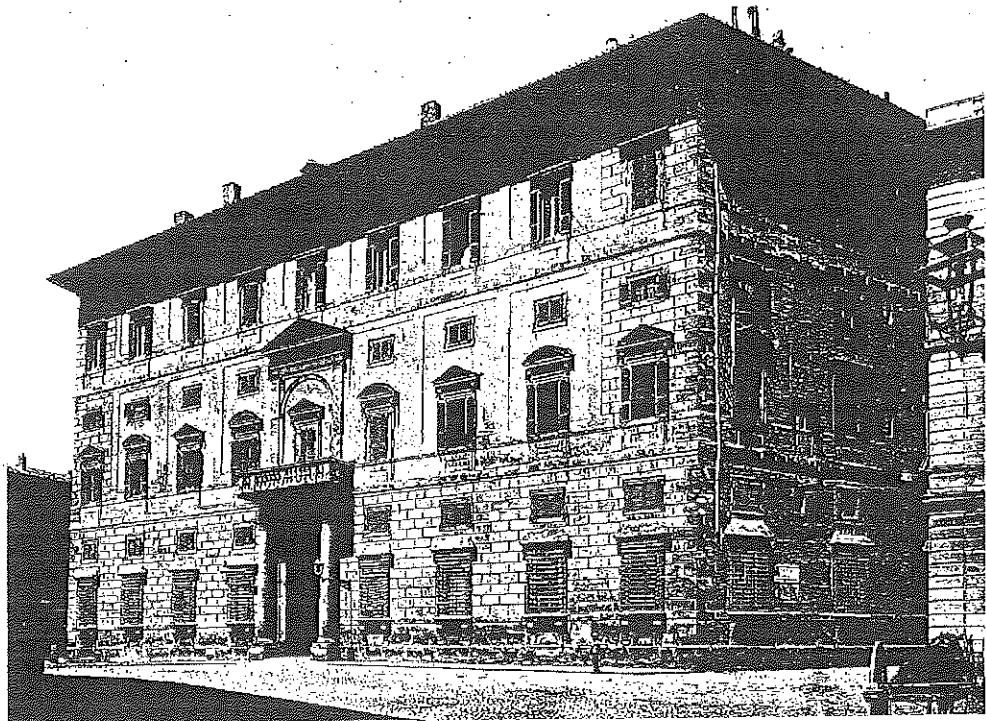
A eccezione di palazzo Borghese, che sarà esaminato in seguito, le facciate dei palazzi romani si conformano al tipo di palazzo Farnese; la mano dell'architetto va individuata soprattutto nei dettagli del portale e delle finestre. Un esempio tipico è costituito dal progetto di Volterra per il palazzo del cardinale Enrico Caetani (figg. 196, 197), datato 1581, che si distingue da molti altri progetti simili per la forma del balcone sopra l'ingresso principale.⁴³ Il testo dettagliato di commento alla pianta presenta la disposizione dei vari ambienti: al piano terra, su entrambi i lati del cortile, magazzini, la cucina, l'enorme camino e il forno; in facciata, "salotti" e "camere"; al piano nobile, la "sala grande" e la "galleria" per ricevimenti cerimoniali. La grande sala doveva misurare 15,5 metri per 8,7, la galleria, all'epoca parte indispensabile del palazzo, 14 metri per 6. Secondo il testo di accompagnamento al progetto, anche due nipoti del cardinale dovevano vivere nel palazzo; con ogni probabilità, il secondo piano era destinato loro.

Come il suo concittadino e amico di gioventù Vignola, Ottaviano Mascherino (1536-1606) da Bologna iniziò la sua carriera come pittore.⁴⁴ Subito dopo l'elevazione al soglio pontificio di Gregorio XIII, anch'egli nato a Bologna, Mascherino giunse a Roma; dal 1577 al 1585 fu attivo nei cantieri in Vaticano e al Quirinale come architetto papale. Secondo quanto affermava Della Porta nel 1593, Mascherino e Volterra erano considerati "i migliori architetti [...] non [sii] faceva distinzione fra i due; si potevano mettere entrambi nella stessa bussola ed estrarre a caso, e non c'era di meglio a Roma".⁴⁵

I palazzi Vaticani furono notevolmente ampliati durante il pontificato di Gregorio XIII. Sul lato del cortile di San Damaso, di fronte a piazza San Pietro, fu completata la seconda ala, iniziata sotto Pio IV, che si congiunge ad angolo retto alle logge bramantesche, adottando le forme dell'ala più antica, praticamente inalterate (fig. 9). Inoltre, sotto Gregorio XIII la parte ovest del Cortile del Belvedere fu completata, dopo quasi ottant'anni di lavori, e aggiunto un quarto piano, non previsto da Bramante, che è noto ai visitatori dei Musei Vaticani come la galleria delle Carte Geografiche. Per la maggior parte, queste iniziative furono condotte sotto la supervisione di Mascherino. Egli realizzò le idee di Bramante nel Cortile del Belvedere, come Della Porta aveva realizzato le idee di Michelangelo per il Campidoglio e la cupola di San Pietro. I dettagli architettonici sono stati "aggiornati" e gli ambienti sistemati secondo le loro nuove funzioni, ma l'essenza della concezione dei progetti bramanteschi "non cessò mai di essere il principio guida [...]. È un merito, più che un difetto della concezione di Bramante, avere spinto le generazioni successive non solo a completare un progetto che rischiava di resta-

200. (a destra) Jacopo Barozzi da Vignola e altri: Roma, palazzo Borghese, facciata, iniziato nel 1560 circa

201. (in basso a destra) Martino Longhi il Vecchio: Roma, palazzo Borghese, cortile, 1586 circa (*ante quem*)



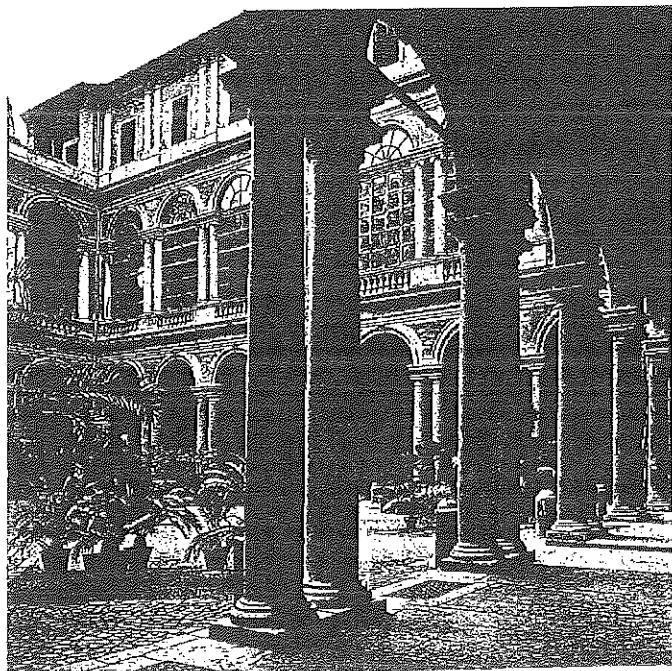
re incompleto dopo che era stato appena iniziato, ma a trovarre in ciò l'opportunità di esprimere il cambiamento di clima nel gusto e nelle necessità funzionali".⁴⁶

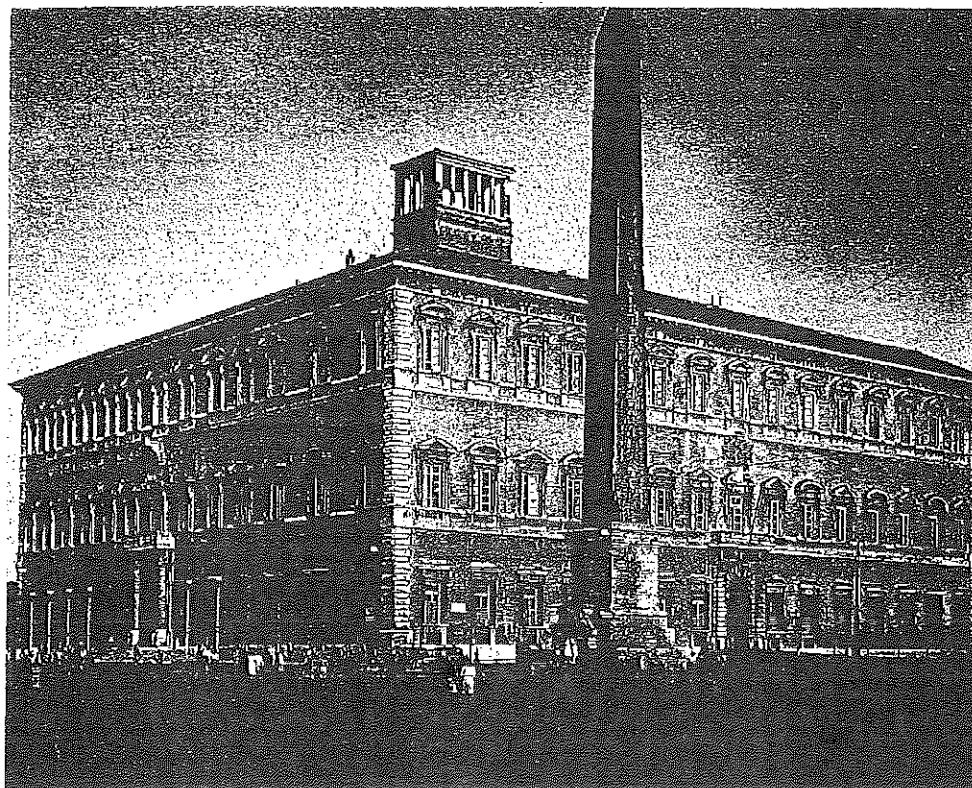
Al Quirinale, residenza estiva dei papi a partire da Gregorio XIII, Mascherino costruì la loggia a due piani che costituisce la parte settentrionale dell'attuale cortile (fig. 198). Affiancata in origine da due corpi poco sporgenti, costituiva il fronte sul giardino di una villa del tipo della Farnesina: quando il complesso fu ingrandito, la sua funzione cambiò. Verso la fine del pontificato di Gregorio XIII, fu dotata del torreggiante belvedere, che ancora sovrasta l'intero complesso del Quirinale. Le singole forme della loggia e del belvedere sono strettamente connesse a quelle della facciata di Caprarola; anche la famosa scala ovale di Mascherino (fig. 199) non è concepibile senza lo scalone circolare di Vignola a Caprarola (fig. 174).⁴⁷

Mascherino adottò anche alcune idee di Vignola in numerosi progetti per chiese ovali.⁴⁸ È perciò sorprendente che due attendibili autori secenteschi, generalmente degni di fiducia, gli abbiano attribuito uno degli edifici più originali del suo tempo, la navata di San Salvatore in Lauro, navata con quattro cappelle appiattite su ogni lato e una volta a botte sostenuta da colonne binate. Il motivo delle colonne libere di fronte alla parete probabilmente deriva dalla chiesa di Michelangelo nelle terme di Diocleziano, mentre le colonne binate conferiscono allo spazio relativamente piccolo una monumentalità ineguagliata in altre opere di Mascherino.⁴⁹

Altro seguace di Vignola fu Martino Longhi il Vecchio, un lombardo (*ante* 1540 ?-1591) il cui nome compare per la prima volta nel 1568 nei documenti relativi alla costruzione della chiesa domenicana di Santa Croce, fondata da Pio V nel

suo paese natale, Bosco Marengo, vicino ad Alessandria, e iniziata nel 1566.⁵⁰ La pianta e l'alzato di Santa Croce hanno molti dettagli in comune con le chiese romane di Vignola, peraltro è possibile che Vignola, impegnato ai palazzi Vaticani e a San Pietro durante il pontificato di Pio V, abbia collabora-





202. Domenico Fontana: Roma, palazzo Laterano, iniziato nel 1586

to al progetto. È verosimile che Longhi, che probabilmente aveva lavorato a Genova, sia stato chiamato a Bosco Marengo innanzitutto per sovrintendere alle operazioni di costruzione. Il motivo della finestra a lunetta tripartita, che domina la facciata, era già comparso nei progetti di Antonio da Sangallo per San Pietro, e risulta frequente nella tarda opera di Vignola.⁵¹ Dal 1569 Longhi fu attivo a Roma, conducendo nei primi anni del pontificato di Gregorio XIII lavori in Vaticano e al Quirinale, incarico al quale subentrò Ottaviano Maserino nel 1577.

Nel 1578, l'anno dopo che la precedente torre medievale era stata colpita dal fulmine, Longhi fu incaricato di ricostruire la torre del palazzo Senatorio in Campidoglio (fig. 140). Il più importante edificio al quale lavorò, comunque, è palazzo Borghese, benché sia molto difficile individuare il suo contributo. La facciata principale (fig. 200), all'incirca contemporanea di Caprarola, fu realizzata subito dopo il 1560; il committente, anch'egli nato a Bologna, era un protetto del cardinale Alessandro Farnese. Sono individuabili analogie con l'architettura di Vignola, relativamente ai dettagli che si allontanano dal linguaggio romano. La facciata è a cinque piani, come quella di palazzo Farnese a Piacenza (vedi *supra*, p. 116). Il portale, affiancato da colonne libere, corrisponde a una tavola dei *Cinque ordini*, che mostra un progetto di Vignola per il portale della Cancelleria. La finestra centrale è sottolineata da un arco cieco, paraste inquadranti e timpano. In tal modo, l'asse centrale si articola autonomamente su entrambi i piani, come in villa Giulia. È stato ipotizzato che il progetto della facciata sia da attribuire a Vignola e che la sua debolezza possa dipendere

dal fatto che egli non ne abbia diretto l'esecuzione.⁵²

Palazzo Borghese è famoso non tanto per la facciata quanto per il cortile che presenta un binato di colonne (fig. 201). Questo motivo, che si ritrova molto frequentemente nell'architettura genovese e lombarda dell'epoca, a Roma non ha precedenti e conosce poche riprese. I libri di spese non danno risposte chiare alla domanda se le colonne binate fossero già parte del lato del cortile verso la facciata, iniziato intorno al 1560, o siano state introdotte da Longhi, cui fu affidata la seconda campagna di lavori nel 1586. Quest'ultima ipotesi mi sembra più probabile, tanto più che i documenti di Bosco Marengo dimostrano come Longhi fosse in contatto con Genova. In ogni caso, Longhi fece proseguire il motivo su entrambi i lati, al punto che, in fin dei conti, uno dei più bei cortili di Roma è opera sua, anche se l'alta qualità del cortile è senza dubbio difficilmente accostabile alle opere certe di Longhi, come la facciata di San Girolamo degli Schiavoni.⁵³

L'unico architetto romano del tardo XVI secolo che riuscì a raggiungere la fama in vita è Domenico Fontana (1543-1607). Fama fondata innanzitutto, per sua stessa ammissione, sulla rimozione e riposizionamento dell'obelisco in piazza San Pietro, impresa ingegneresca che fu ammirata dagli esperti e anche dal pubblico comune.⁵⁴ Fontana però, condusse un'attività insolitamente estesa anche nel campo dell'architettura. Contribuì alla sua buona sorte il fatto che il cardinale Felice Peretti, presso il quale era a servizio, sia diventato, da papa Sisto V, il più zelante ed energico committente di architettura del periodo e che abbia affidato i suoi progetti architettonici a Fontana. In tal modo, Fontana ebbe un ruolo di

203. Domenico Fontana: Roma, Biblioteca Vaticana, 1587-1589



grande importanza nei tre palazzi papali, Vaticano, Quirinale e Laterano, quest'ultimo costruito su suo progetto (fig. 202). Egli tracciò inoltre nuove strade; insieme a suo fratello Giovanni condusse a Roma il primo acquedotto di nuova costruzione dall'antichità, e, con la fontana di Mosè dell'Acqua Felice, diede alla città la sua prima mostra d'acqua monumentale. La nuova Biblioteca Vaticana nel Cortile del Belvedere (figg. 9, 203) e il mausoleo del papa, la cappella Sistina a Santa Maria Maggiore, sono anch'essi opera sua.

Quando Sisto V morì nel 1590, non tutti i suoi progetti erano stati realizzati,⁵⁵ tuttavia ciò che rimane dei cinque anni del suo pontificato è sbalorditivo a sufficienza, quanto a risultati organizzativi e finanziari.⁵⁶ Anche da cardinale, Sisto ovviamente aveva messo a frutto il talento organizzativo di Fontana nella realizzazione della sua villa Montalto-Peretti.⁵⁷ Talento che riguardava ugualmente l'"organizzazione" stilistica. Le scadenze fissate dal papa erano così strette, che potevano essere rispettate solo se il vocabolario formale era standardizzato e limitato a un numero ridotto di tipi. Questo spiega il carattere uniforme, persino monotono, di questa architettura interamente di derivazione e del tutto priva di originalità, che adottò i suoi tipi da modelli stabiliti e la sua articolazione dai *Cinque ordini* di Vignola. La mancanza di fantasia di Fontana rispondeva mirabilmente all'impazienza del papa, che si preoccupava solo dell'efficienza e che non si diede mai cura di considerare il lento maturare di un'idea artistica.

Tuttavia sarebbe un errore giudicare i risultati del committente e del suo architetto semplicemente come *multa non multum*. Quando il papa fece spostare la piccola cappella del Presepe a Santa Maria Maggiore (da lungo tempo identificata come la capanna di Betlemme) al centro della sua cappella funeraria, e fece erigere il tabernacolo sopra di essa, con l'immagine di sé inginocchiato davanti al sacramento, investì l'edificio di significati storici e teologici che non possono essere giudicati sulla base di analisi esclusivamente architettoniche. Lo stesso si può dire a proposito dell'obelisco portato a Roma da Augusto ed eretto da Sisto di fronte al coro di Santa Maria Maggiore. L'iscrizione ricorda la nascita di Cristo durante il regno di Augusto, la fuga in Egitto, la *Pax Augusta*, e la capanna trasportata da Betlemme a Roma, centro del mondo antico e del mondo cristiano; in tal modo la croce sull'obelisco simboleggia insieme il trionfo della cristianità sul paganesimo e i molteplici legami tra questi monumenti.⁵⁸

Subito dopo la morte del papa, Fontana si trasferì a Napoli, dove rimase al servizio del viceré fino alla morte. I suoi progetti napoletani, come palazzo Reale, però, mancano dell'austerità e della sobria gravità propria di Sisto V e delle sue architetture. A Fontana, nella direzione dei lavori romani, succedette il nipote Carlo Maderno che però a sua volta sviluppò un'affinità molto più spiccata nei confronti di Della Porta che dello zio.⁵⁹

Italia settentrionale: Genova, Milano e il Piemonte

GALEAZZO ALESSI A GENOVA

Come Palladio e Vignola, Galeazzo Alessi (1512-1572), nativo di Perugia, è uno dei grandi architetti del proprio tempo. I suoi edifici hanno un'importanza tipologica e stilistica, per Genova e per Milano, pari a quella dei palazzi e delle ville di Palladio per il Veneto. Tuttavia, al contrario dei suoi grandi contemporanei, Alessi non scrisse trattati; il che è forse uno dei motivi per cui non abbiamo resoconti soddisfacenti della sua opera e della sua carriera.¹

I primi edifici di Alessi a Genova lo mostrano pienamente padrone del repertorio dell'architettura romana del tempo. Santa Maria di Carignano, chiesa a pianta centrale situata su una collina che domina il panorama della città, non si può immaginare senza i progetti di Sangallo e di Michelangelo per San Pietro. La pianta di villa Cambiasio (1548), con la loggia a tre campate affiancata da ali sporgenti, segue un tipo che ha le sue origini, con ogni probabilità, nell'opera di Peruzzi. La familiarità di Alessi con i palazzi di Sanmicheli a Verona è dimostrata dalla magnifica articolazione della facciata (fig. 204), che presenta semicolonne doriche al primo livello e paraste ioniche scanalate al secondo, il cui raddoppio dà all'ordine un vigore memore di Raffaello.² La disposizione non è meno magistrale. Il grande salone è posto al di sopra della loggia di accesso e del vestibolo ad essa contiguo, e la sua volta si innalza fino al tetto, in modo che l'ambiente prende luce anche dalle finestre del mezzanino superiore. Adiacente alla parte posteriore del salone si trova la loggia del piano superiore, con le arcate sostenute ciascuna da due coppie di colonne (fig. 205). Le pareti della loggia presentano la stessa combinazione di austerrità monumentale e ricca decorazione della facciata, con i sotarchi coperti da decorazioni, erme poste nei pennacchi fra gli archi e la trabeazione sommitale straordinariamente ricca.

La chiesa di Santa Maria di Carignano, progettata nel 1549, si trova su una collina che apparteneva alla famiglia Sauli, e le fonti lasciano intendere che la chiesa deve essere considerata soprattutto un monumento eretto alla famiglia stessa.³ Non c'erano dunque motivi storici o liturgici, come per San Pietro, che impedissero la realizzazione di una chiesa ideale a pianta centrale. La volontà dei fondatori coincideva perfettamente con le idee dell'architetto, tanto che, in una lettera al committente, Alessi definisce la chiesa "la mia creatura primogenita, e di tutte le mie figlie la più cara".

La pianta quadrata (fig. 206), come nel progetto di Michelangelo per San Pietro, racchiude la croce greca dei bracci principali e le quattro cappelle angolari; dall'esterno, l'abside, inglobata in un rettangolo murario, si presenta come una sporgenza. La cupola principale sulla crociera è circondata da quattro cupole minori e da due campanili, invece dei quattro originariamente previsti (fig. 207),⁴ e la cima delle torri si innalza alla stessa altezza della sommità della cupola, mentre le quattro cupole minori a malapena fuoriescono dal tetto. A loro volta i pilastri della crociera sono insolitamente massicci (fig. 208), e il diametro della cupola risulta di poco più ampio della

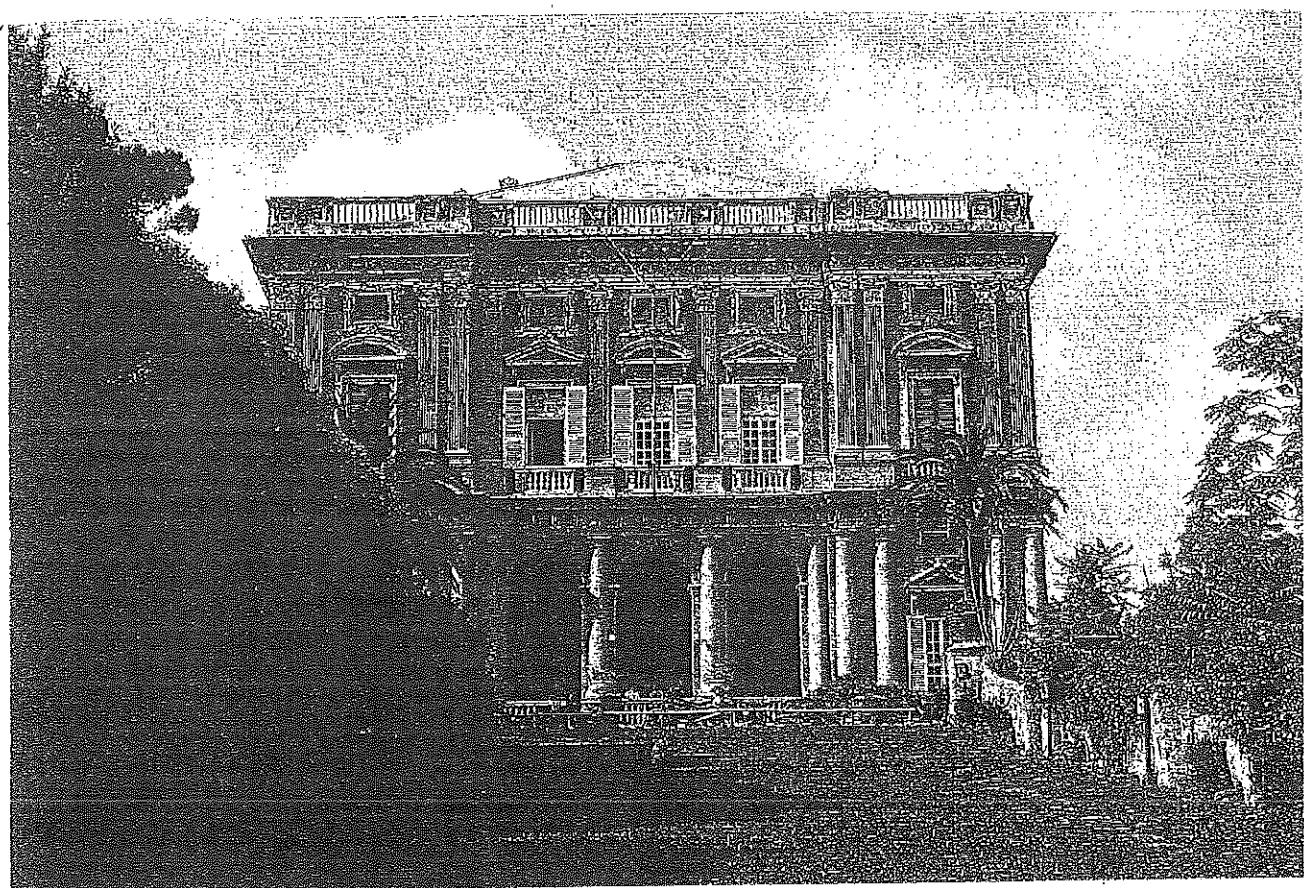
misura dei bracci della crociera. Qui Alessi prese le sue decisioni sulla base delle esperienze compiute nella costruzione di San Pietro,⁵ tanto che all'interno la cupola sembra un po' contratta e, a dispetto della sua altezza, non appare come il centro dell'edificio, ma solo come un forte accento verticale sulla congiunzione dei quattro bracci della croce. All'esterno, questi ultimi sono provvisti di facciata con paraste giganti che sorreggono timpani con ampie finestre a lunetta.

Il progetto rigorosamente classico di Alessi non fu portato a termine completamente anche nell'esecuzione delle facciate, e la ricca decorazione scultorea del XVII secolo infine modificò l'effetto del disegno originario. In ogni caso, Santa Maria di Carignano, insieme alle chiese di Todi e Montepulciano, può essere considerata come il più pregevole esempio di edificio a pianta centrale del XVI secolo. La sua fama, come quella delle altre opere genovesi di Alessi, oltrepassò i confini italiani, grazie alla sua inclusione nel libro di incisioni di Rubens, pubblicato nel 1622 con il titolo *Palazzi di Genova*.

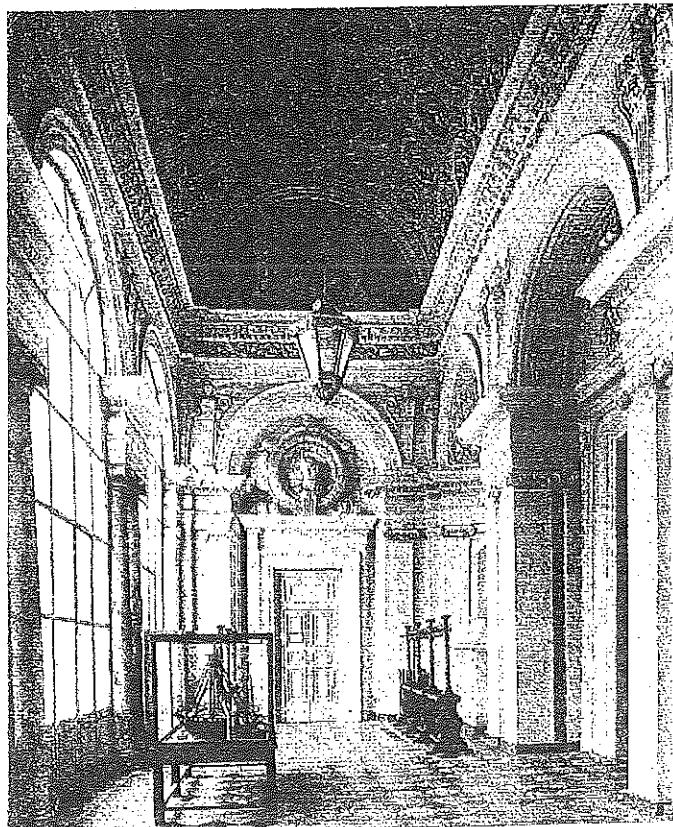
Anche se l'attività di Alessi a Genova durò meno di dieci anni,⁶ il suo stile ebbe un'influenza durevole sull'architettura genovese. Questo *stile alessiano* può essere individuato nel modo più evidente nei palazzi della Strada Nuova, oggi via Garibaldi, che secondo Vasari fu progettata da Alessi e che rappresenta l'equivalente genovese delle imprese urbanistiche contemporanee di Venezia, Roma e Bologna.

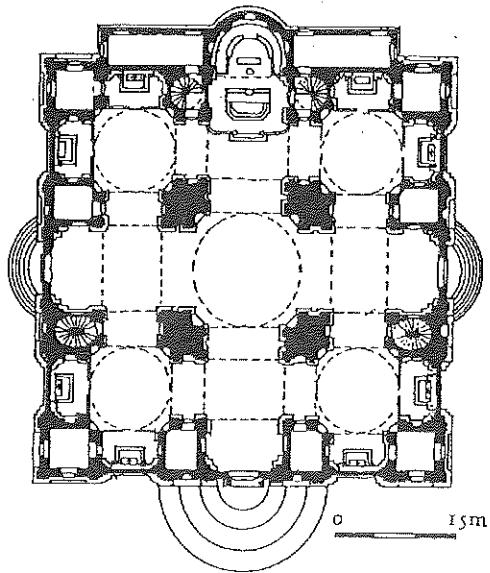
Il patriziato genovese risiedeva, da tempo immemorabile, nell'affollato quartiere intorno al porto, ma le case, in gran parte fortificate e strette le une alle altre, non erano più in grado di soddisfare le nuove esigenze di decoro e comodità. Il cerimoniale spagnolo imponeva *grandezza* anche nello sfondo architettonico dell'esistenza. Nel 1550 il doge emise un decreto che ordinava il tracciamento di una nuova strada *in ornamentum civitatis*, in un'area relativamente libera ai margini della città vecchia. Un comitato di sette patrizi fu incaricato di sovrintendere agli espropri, alle demolizioni e ai lavori di livellamento del terreno necessari. Nel 1558 furono venduti i primi lotti edificabili, i cui profitti erano destinati al rinnovamento della cattedrale e alla costruzione del molo. Fra il 1558 e il 1570 furono costruiti undici dei quindici palazzi sulla strada, che misurava 225 metri di lunghezza per 7,5 di larghezza. In origine la strada non fu pensata come strada di transito poiché si concludeva sul muro di un giardino.⁷ Tutte le facciate sono allineate lungo la strada (fig. 209) e passaggi della larghezza di 3,5 metri separavano ogni palazzo da quello adiacente. Ovviamente altezza e ampiezza delle facciate erano stabiliti, e i portali di palazzi che si fronteggiavano dovevano corrispondere l'uno all'altro. I proprietari comunque, erano liberi nella sistemazione degli interni – tutti i palazzi avevano due piani principali con mezzanini – e potevano attuare scelte diverse nella posizione delle scale, nell'altezza dei piani e nei cortili; inoltre la pendenza del terreno retrostante determinava differenze notevoli nella sistemazione di vestiboli, logge, terrazze e scale.

Per diversi edifici la storia architettonica e l'architetto sono sconosciuti.⁸ La strada fu tracciata da Bernardino da Cantone



204. (in alto) Galeazzo Alessi: Genova, villa Cambiasio, 1548, facciata
205. (a destra) Galeazzo Alessi: Genova, villa Cambiasio, 1548, loggia



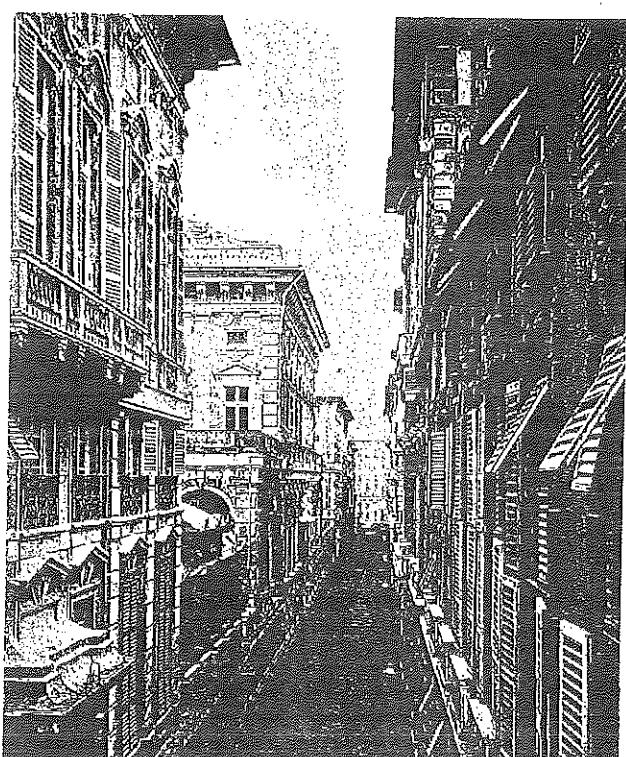
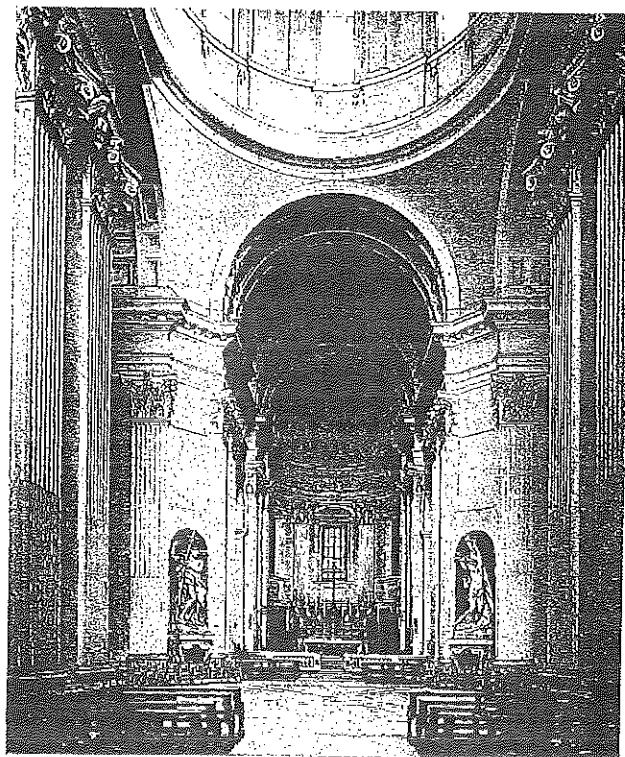
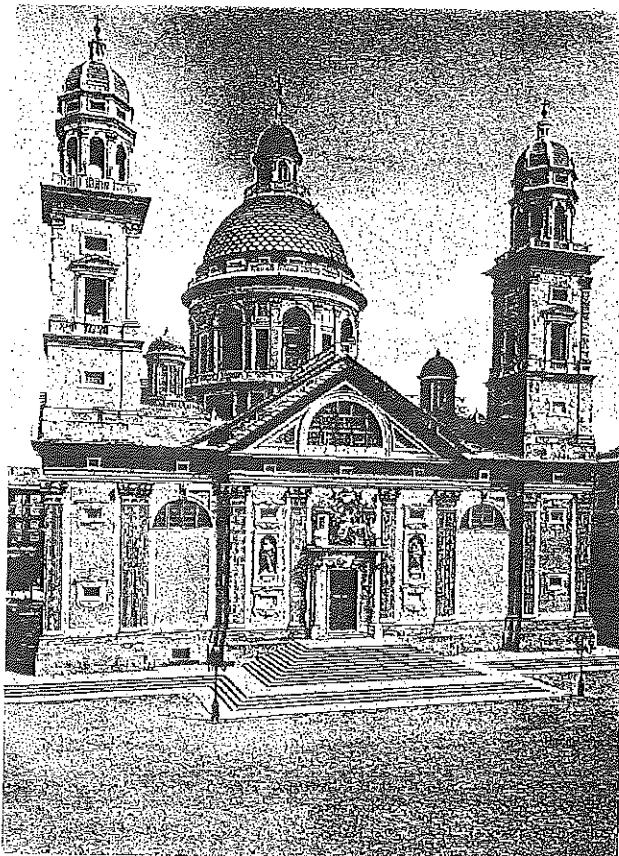


206. (in alto) Galeazzo Alessi: Genova, Santa Maria di Carignano, progettata nel 1549, pianta

207. (a destra) Galeazzo Alessi: Genova, Santa Maria di Carignano, progettata nel 1549

208. (in basso a sinistra) Galeazzo Alessi: Genova, Santa Maria di Carignano, progettata nel 1549

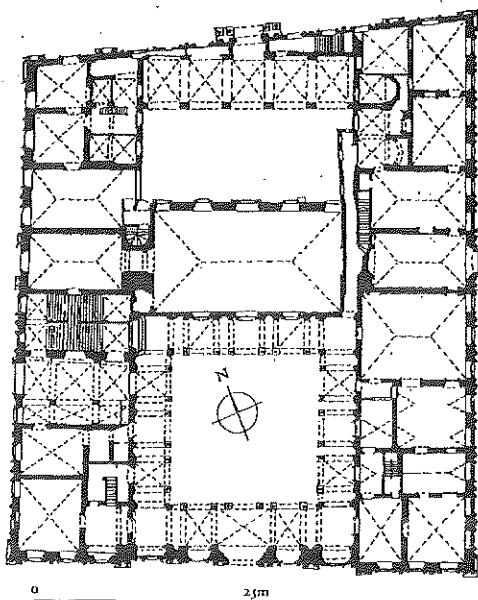
209. (in basso a destra) (in alto) Genova, Strada Nuova, iniziata nel 1558



(citato nei documenti fra 1537 e 1576), che era al servizio della comunità e aveva lavorato anche, sotto la direzione di Alessi, a Santa Maria di Carignano.⁹ Altri architetti menzionati nelle fonti sono i fratelli Giovanni e Domenico Ponsello, che a loro volta avevano lavorato alla chiesa, Giovanni Battista Castello (1510 circa-1569), le cui opere sono degne di nota per gli eccellenti stucchi in facciata e sulle volte,¹⁰ il Bergamasco e i fratelli Giovanni e Rocco Lurago.¹¹ La soluzione fantasiosa dei passaggi di quota dietro la facciata di palazzo Doria Tursi, in cui una rampa di gradini rettilinea conduce dal vestibolo al lungo cortile colonnato, e da una seconda rampa sul fondo del cortile si accede a un pianerottolo dal quale rampe divergenti portano alle logge del piano nobile, fu ripresa successivamente nel famoso cortile dell'università di Genova.¹²

La funzione e la specificità della Strada Nuova emergono pienamente se questa viene messa a confronto con le facciate dei palazzi sul Canal Grande a Venezia. In entrambi i casi la nobiltà aveva creato una sua espressione architettonica appropriata. Questo processo, per il quale a Venezia furono necessari secoli, fu portato a termine dalla nobiltà genovese con un solo atto risoluto. Mi sembra inoltre che l'intero progetto si basasse su una concezione artistica perfettamente consapevole. A dispetto delle molte differenze, le due file di dieci facciate erette nella prima fase dei lavori hanno l'aspetto di una composizione unitaria, e, nonostante tutte le varianti, emerge chiaramente un impianto razionale, come comprese Vasari, il primo ad apprezzare la Strada Nuova. L'attribuzione vasariana ad Alessi dell'impianto generale sembra del tutto credibile ed è stata di recente riaffermata dai principali studiosi dell'argomento.¹³

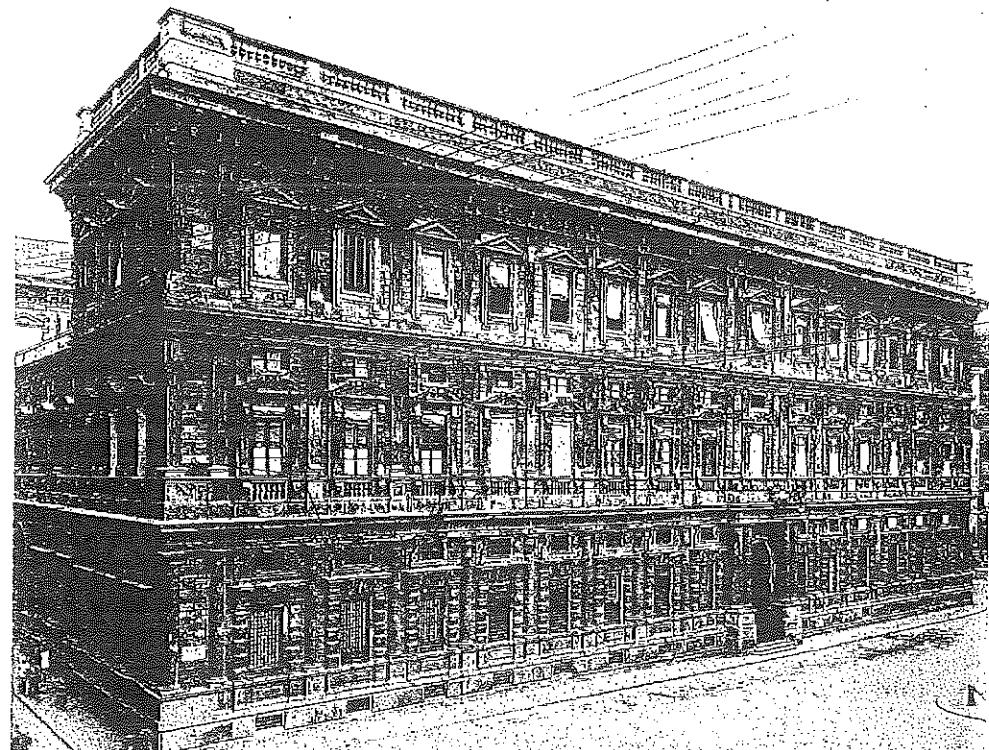
Il più grande palazzo progettato da Alessi per un committente genovese si trova nel centro di Milano (fig. 210). Il committente, Tommaso Marino, aveva fatto fortuna a Milano con le attività di banchiere e di appaltatore di dazi; in un'iscrizione su

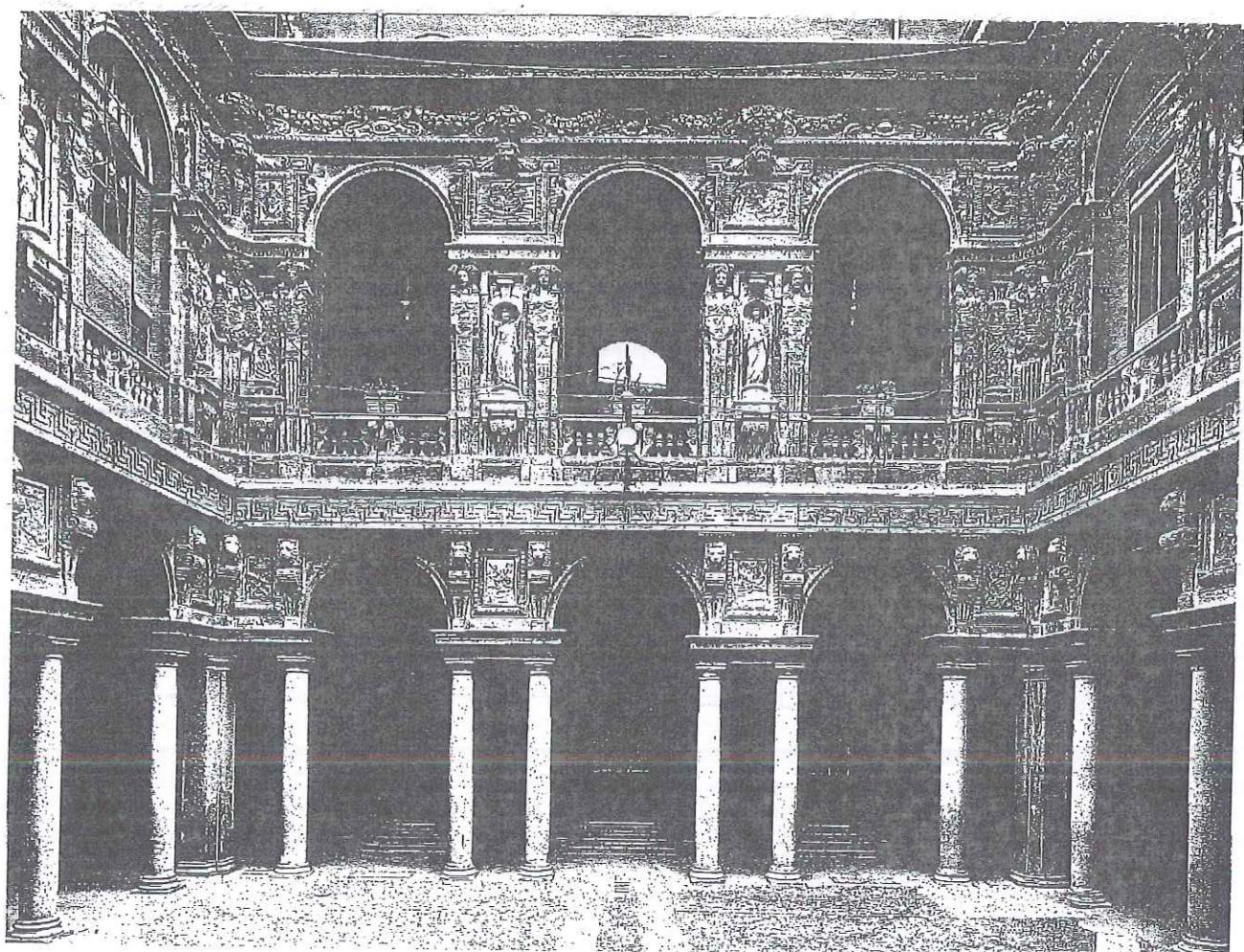


un edificio definisce se stesso duca di Terranova, titolo che aveva acquistato per l'enorme somma di 300.000 scudi.¹⁴ Le dimensioni e il lusso di questa residenza urbana da *nouveau riche* sono senza precedenti per il patriziato dell'epoca: l'area che occupa approssimativamente è uguale a quella del palazzo Laterano di Sisto V a Roma; le facciate a tre ordini (fig. 211) sono rispettivamente di diciassette e undici campate, ciascuna dell'ampiezza di 62 e 54 metri e dell'altezza di 23; il salone, posto fra i due cortili, è lungo circa 22 metri e largo 11.¹⁵ La facciata presenta lo stesso sistema "classico" di articolazione di villa Cambiasio a Genova, tuttavia in questo caso gli elementi subordinati

210. (in alto) Galeazzo Alessi: Milano, palazzo Marino, iniziato nel 1558, pianta

211. (a destra) Galeazzo Alessi: Milano, palazzo Marino, iniziato nel 1558, facciata





212. (in alto) Galeazzo Alessi: Milano, palazzo Marino, iniziato nel 1558, cortile

assumono una curiosa vita propria, al punto che la decorazione sommerge la struttura; le edicole delle finestre al piano terra sono compresse, in un ordine minore ionico, fra le semicolonnes doriche dell'ordine maggiore, e la trabeazione delle edicole consiste di conci fortemente sporgenti, i cui blocchi avvolgono i fusti delle colonne. Al piano nobile le paraste che inquadrono le finestre sono rastremate verso il basso, e l'interruzione nei timpani spezzati si apre su teste grottesche di uomini o animali che, a loro volta, fungono da mensole per le finestre del mezzanino. Anche al piano superiore le paraste dell'ordine maggiore sono rastremate e le scanalature, tracciate come strisce, convergono verso il basso. Inoltre, al posto del capitello ortodosso, sopra la parasta si trova un blocco a forma di U rovesciata, che regge una testa gigantesca incorniciata da mensole.

Ogni coppia delle ventiquattro colonne del cortile sostiene una trabeazione che costituisce l'imposta degli archi a tutto sesto, in modo tale che i pesanti pilastri dell'ordine superiore si trovano sopra gli spazi fra le colonne del primo livello (fig. 212). Il contrasto fra la profusione di ornamenti dei pilastri ionici e la semplicità delle colonne doriche è intenzionale. Coerentemente all'attribuzione della qualità femminile all'ordine ionico e di quella maschile al dorico, stabilita dai tratta-

tisti, protomi leonine si trovano sulle mensole sopra le colonne doriche e invece cariatidi al piano superiore ionico.

Le fonti stilistiche di questa architettura "da pittore" sono rintracciabili nelle opere della cerchia di Raffaello, per esempio la facciata a stucco di palazzo Branconio dell'Aquila, le logge Vaticane o, ancora, nelle architetture di Giulio Romano a Roma e a Mantova. Mentre a Roma la propensione pittorica, come appare a metà del secolo specialmente nell'opera di Pirro Ligorio;¹⁶ cede allo stile più austero di Michelangelo e di Vignola, in Lombardia, dove vige l'amore innato per la ricca decorazione delle superfici, questa tendenza conosce una fioritura. Questa predilezione lombarda per l'ornamento può anche spiegare il motivo per cui l'antropomorfizzazione di membrature architettoniche (come le erme di Alessi nel cortile di palazzo Marino) non sia stata confinata alla decorazione di ville e fontane pubbliche, come accadde a Roma.

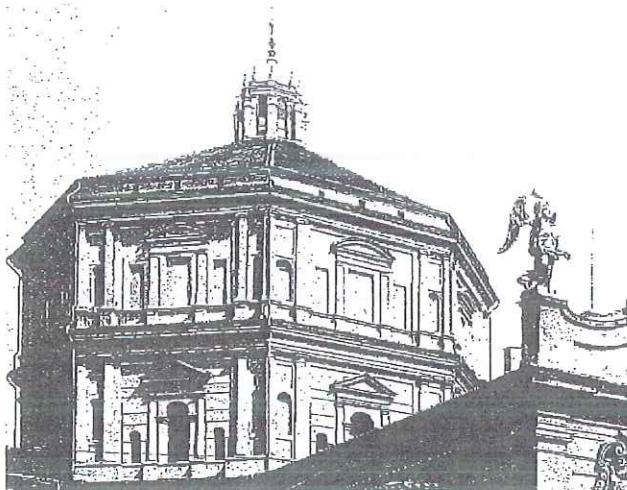
Il nome di Alessi – il cui prestigio si fondava, probabilmente, sull'impressione suscitata da palazzo Marino – compare nei documenti di quasi tutti gli edifici importanti in costruzione a Milano intorno al 1560. Oltre a ciò, Alessi riuscì a raccogliere l'eredità dei due architetti più importanti, attivi a Milano prima del suo arrivo.

CRISTOFORO LOMBARDO E DOMENICO GIUNTI A MILANO

Alla morte dell'ultimo degli Sforza nel 1536, il ducato di Milano passò nelle mani del ramo spagnolo della casa d'Asburgo. Dopo la stabilizzazione della situazione politica divenne dunque possibile riprendere le opere di costruzione interrotte durante un lungo periodo di guerre.

Negli anni trenta e quaranta l'architetto più importante fu Cristoforo Lombardo o Lombardino (menzionato nei documenti per la prima volta nel 1510 e morto nel 1555), attivo dal 1510 come scultore, ma dal 1526 fino alla sua morte primo architetto del Duomo.¹⁷ Dal momento che i lavori di costruzione del Duomo procedevano con lentezza nel periodo del suo incarico, Lombardo ebbe il tempo di assumere altre commissioni, inclusa la preparazione dei disegni per la facciata della Certosa di Pavia e la supervisione della loro esecuzione.¹⁸ Nel 1545 collaborò con Giulio Romano ai progetti per la facciata di San Petronio a Bologna.¹⁹ A Milano ci sono prove del suo intervento nel palazzo Stampa da Soncino²⁰ e nella chiesa di Santa Caterina alla Chiusa,²¹ oggi demolita. La sua opera è notevole per un sorprendente "purismo" classico, che dimostra come Lombardo abbia visitato Roma intorno al 1515, secondo la stessa fase stilistica rintracciabile nei progetti di Giuliano da Sangallo per la facciata di San Lorenzo a Firenze e di Cola dell'Amatrice per San Bernardino a L'Aquila (vedi *supra*, p. 44). L'esempio milanese più evidente di questo stile è la grande cupola della chiesa a pianta centrale di Santa Maria della Passione,²² iniziata da Battagio nel 1489 (fig. 213). L'esterno presenta un alto tiburio – in questo caso ottagonale e su due ordini – che racchiude la volta, secondo un modo tradizionale in Lombardia fin dal Medioevo. I lati dell'ottagono presentano la caratteristica articolazione di Lombardo a semicolonne binate, nicchie ad arco e rettangolari, tabernacoli, insieme a tracce che indicano la presenza di decorazione pittorica sulle superfici rimanenti. Il tiburio, di forma tradizionale ma moderno nell'articolazione, circonda la cupola a spicchi impostata su base ottagonale, il cui sesto è più ripido rispetto all'uso lombardo. Anche l'articolazione dell'interno della cupola è una novità. Negli

213. Cristoforo Lombardino: Milano, Santa Maria della Passione, tiburio, completato circa verso il 1550

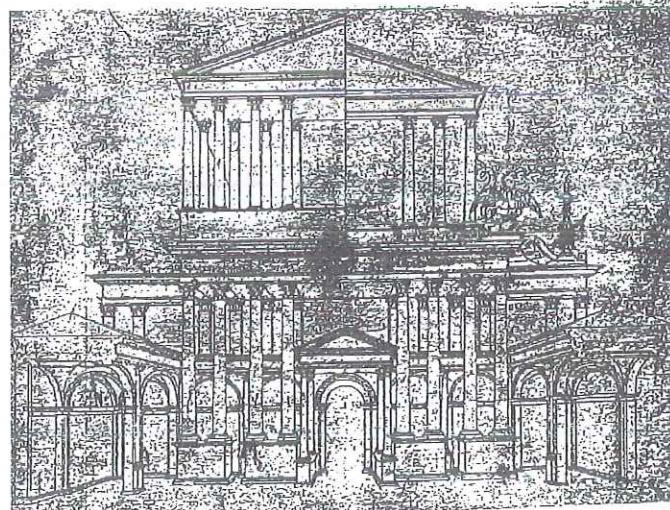


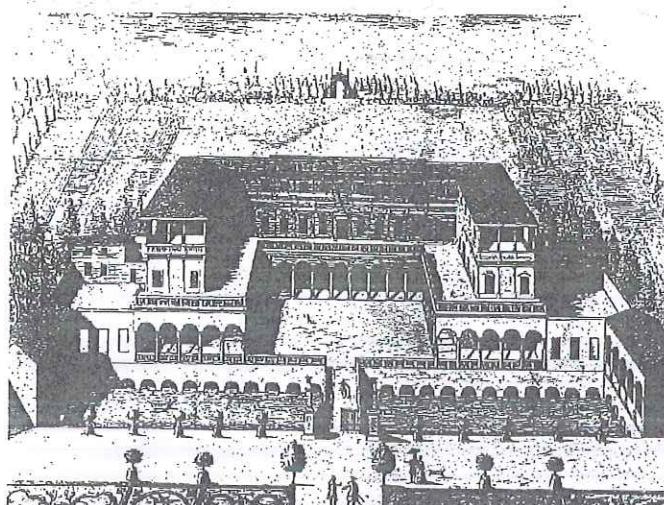
angoli fra le cappelle sono collocate semicolonne con risalti di trabeazione; che proseguono nella zona del tamburo in forma di strisce murarie e sulla cupola come costoloni. In tal modo, diversamente dal più antico uso lombardo, viene posta un'accentuata enfasi sulla verticalità della cupola. La sua curva richiama quella del progetto quasi contemporaneo di Sangallo per San Pietro; ma Lombardo è più coerente di Sangallo, non prevedendo lacunari nella cupola dal momento che lo schema decorativo del Pantheon non risulta appropriato per una cupola a spicchi.²³

Dal 1533 al 1555 Lombardo lavorò a Santa Maria presso San Celso, dirigendo l'ampliamento della chiesa con navate e ambulacro.²⁴ A quell'epoca si dovette discutere anche la forma della facciata, a sua volta ingrandita da queste aggiunte. Uno schizzo conservato al Victoria and Albert Museum mostra un progetto di un tipo che stilisticamente e cronologicamente trova posto nell'opera di Lombardo (fig. 214).²⁵ La facciata è trattata come un portico appiattito su due livelli; l'insolito uso nel progetto del corinzio al primo livello era dettato dalla necessità di conformarsi all'atrio corinzio esistente, mentre la coerenza del purismo con il quale lo schema del fronte di tempio antico è qui applicato a una chiesa cristiana è paragonabile in questo periodo solo all'opera di Palladio.

Nel 1547 il luogotenente imperiale di Milano, Ferrante Gonzaga, acquistò la villa Simonetta, situata all'esterno delle mura della città. Ferrante stava intrattenendo un vivace scambio epistolare con l'umanista Paolo Giovio, che a sua volta possedeva una famosa villa sul lago di Como. Dopo una visita a villa Simonetta, Giovio scrisse al Gonzaga "... Quanto al battezzar il bel luogo [...] et così felicemente fu chiamato: con gran ragione perché uno antico Romano puose tal nome ad un suo luogo abundante d'acque e frescure di giardini [...] è una mirabil copia d'acqua viva, corrente, sorgente, ove si puonno far elegantiissimi compartimenti di peschiere, uccelliere, conigliere et parchetti de vari animali ad imitatione degli antichi, come insegnano Varrone e Columella. [Il] maestro Domenico da Prato trovarà mille vaghi disegni di fare una facetissima fabrica de l'edificio [...] e soprattutto studiarà che la fronte della intrata habia dignità et pomposa vista".²⁶

214. Cristoforo Lombardino: progetto per la facciata di Santa Maria presso San Celso, Milano, 1550 circa. London, Victoria and Albert Museum

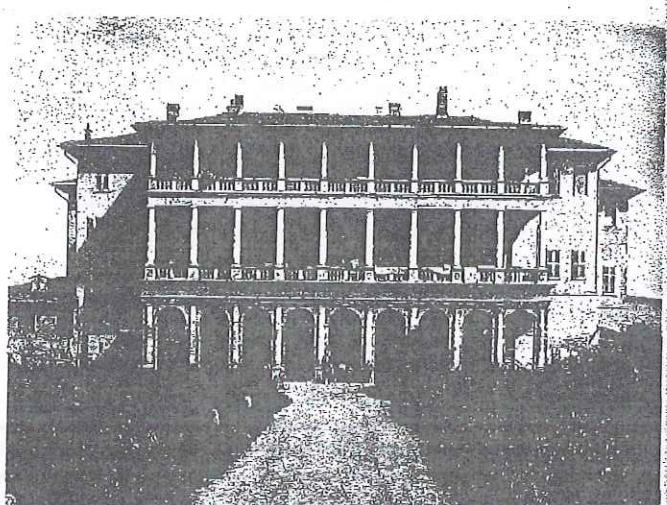




215. Domenico Giunti: Milano, villa Simonetta, facciata verso il giardino, costruita dopo il 1547, incisione di Marcantonio dal Re

L'architetto a cui si fa riferimento è Domenico Giunti da Prato (1506-1560), di cui Ferrante Gonzaga si era già servito in Sicilia e che aveva condotto a Milano nel 1546.²⁷ Villa Simonetta è il solo edificio secolare conosciuto di Giunti (fig. 215). Egli ampliò considerevolmente l'impianto esistente nel 1547, costruendo ali laterali che definirono una corte a U davanti alla vecchia facciata. Al primo livello del cortile e sui lati brevi delle nuove ali aggiunse una loggia di colonne, sulla quale si trovava una terrazza che si apriva alla vista delle peschie, dei giardini ed edifici di servizio adiacenti. Il fronte retrostante divenne la nuova facciata (fig. 216), che fu investita, grazie alla costruzione di un nuovo portico su tre livelli, della "dignità et pomposa vista", richieste da Giovio: il piano terra presenta archi a tutto sesto su pilastri con semicolonne doriche, il piano nobile colonne tuscaniche trabeate e il secondo piano colonne corinzie a sostegno di capriate lignee.²⁸

L'attrazione del proprietario per la vita di campagna, la cultura letteraria della sua cerchia e la capacità di un architetto dalla formazione classica, contribuirono a ideare un'opera che

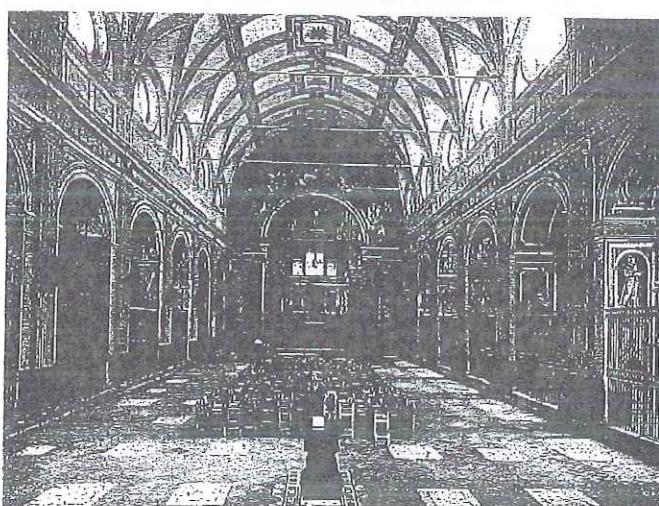


216. Domenico Giunti: Milano, villa Simonetta, facciata, dopo il 1547

non era più lontana, per forma e funzione, dai modelli antichi di villa Madama o del casino di Pio IV. Stilisticamente la facciata a portico di Giunti²⁹ è strettamente connessa al progetto pressoché contemporaneo di Lombardo per Santa Maria presso San Celso (fig. 214), mentre, quanto all'architettura romana, è lo stile archeologico di Piro Ligorio che presenta le maggiori analogie con questo classicismo milanese.

Ferrante Gonzaga e il suo architetto ebbero una parte importante nel disegno generale della città. Quando furono rinnovate le fortificazioni, i sobborghi che erano cresciuti al di fuori delle mura medievali furono incorporati nella città. Al centro, la piazza di fronte al Duomo fu allargata con la demolizione dell'antica chiesa di Santa Tecla. Inoltre, poiché il monastero francescano di Sant'Angelo era stato sacrificato ai nuovi bastioni, il governatore fondò un nuovo edificio all'interno delle mura, progettato da Giunti e iniziato nel 1552. I lavori procedettero così rapidamente che si poté consacrare la nuova chiesa di Sant'Angelo entro il 1555.³⁰ In questo caso Giunti riallestì in modo molto originale il tipo della chiesa convenzionale a navata unica, che gli era familiare dalla sua Toscana nativa (fig. 217). La navata è coperta da una volta a botte, e in corrispondenza dei muri divisorii fra le cappelle sono collocate paraste ioniche scanalate; il transetto è separato dal resto della chiesa da un arco di trionfo relativamente basso e da grandi pilastri. Un elemento importante nell'immagine dello spazio è l'illuminazione, ottenuta tramite ampie finestre rotonde poste nell'alto cleristorio sopra la trabeazione e all'interno delle unghiate della volta. Nonostante la lunga fila di cappelle, l'impressione che si riceve è di un'aula ampia e spaziosa. Anche il transetto è coperto da una volta a botte, ma, correndo il suo asse perpendicolarmente a quello della navata, diventa un elemento spaziale quasi indipendente, il cui vero contenuto è l'altare maggiore: una soluzione che si adatta perfettamente alle funzioni di una chiesa minorita. Transepto e coro sono destinati alla liturgia, la navata alla predica. Come nella maggior parte delle chiese francescane, l'esterno è molto semplice. L'importanza dell'edificio risiede nella disposizione semplice, funzionale e tuttavia innovativa dell'interno, che non solo risponde ammirabilmente ai suoi compiti, ma è an-

217. Domenico Giunti: Milano, Sant'Angelo, 1552-1555

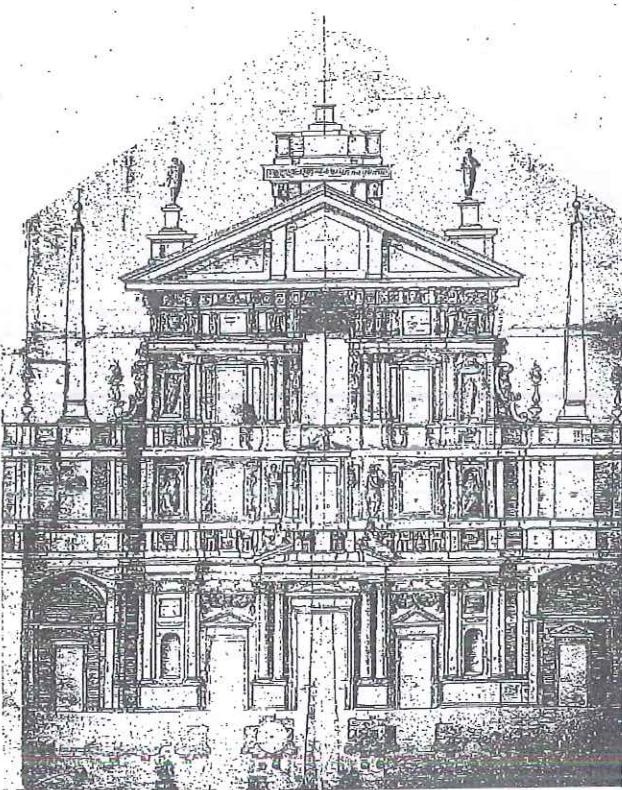


che moderno, poiché anticipa alcune peculiarità del Gesù.

In modo simile, un tema tradizionale viene riformulato in San Paolo alle Monache (fig. 218).³¹ San Paolo appartiene al tipo lombardo della chiesa conventuale a navata unica, in cui lo spazio destinato ai fedeli è separato dal coro da un'alta parete trasversale.³² L'attribuzione a Giunti della chiesa – che per la semplicità monumentale dell'interno richiama Sant'Andrea a Mantova – è stata suggerita da Baroni, sulla base della presenza dell'ampia volta a botte "classica", senza finestre, della trabeazione ininterrotta e delle semicolonne giganti corinzie fra le basse cappelle.

GALEAZZO ALESSI: LE OPERE DELLA Maturità A MILANO

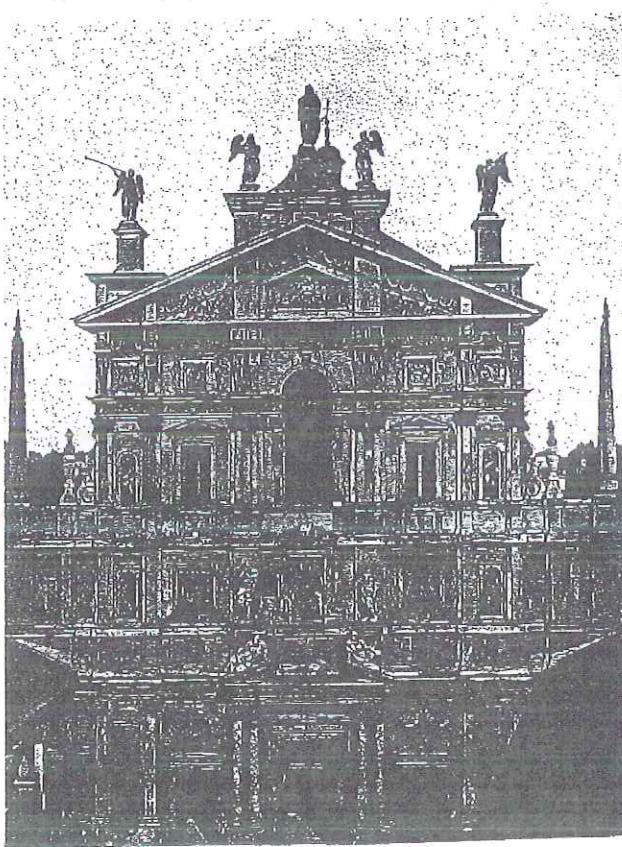
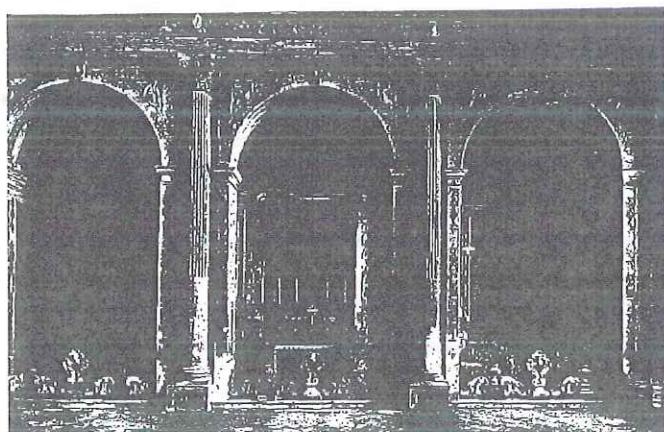
Cristoforo Lombardo morì nel 1555 e Domenico Giunti, che nel 1556 aveva accompagnato a Mantova il suo protettore Ferrante Gonzaga, nel 1560. Queste date coincidono con l'arrivo a Milano di Galeazzo Alessi. Benché in quegli anni Alessi avesse preso casa a Perugia avesse viaggiato tra Genova, Brescia e Roma, il vero quartier generale della sua attività fra il 1557 e il 1569 rimase Milano.³³ Il suo solo concorrente, Vincenzo Seregni (1509-1594), che aveva fatto parte della Fabbrica del Duomo, si era fatto un nome solo in commissioni per lavori pubblici, mentre per importanti edifici ecclesiastici fu messo in ombra da Alessi.³⁴ Così, nel 1565 Alessi fu incaricato dei lavori di Santa Maria presso San Celso, incarico per il quale Seregni aveva preso il posto di Lombardo nel 1555. Alessi progettò la facciata della chiesa, completata, molto tempo dopo la sua partenza da Milano, da Martino Bassi (figg. 219, 220).³⁵ Un confronto fra progetto ed esecuzione dimostra che Bassi mantenne

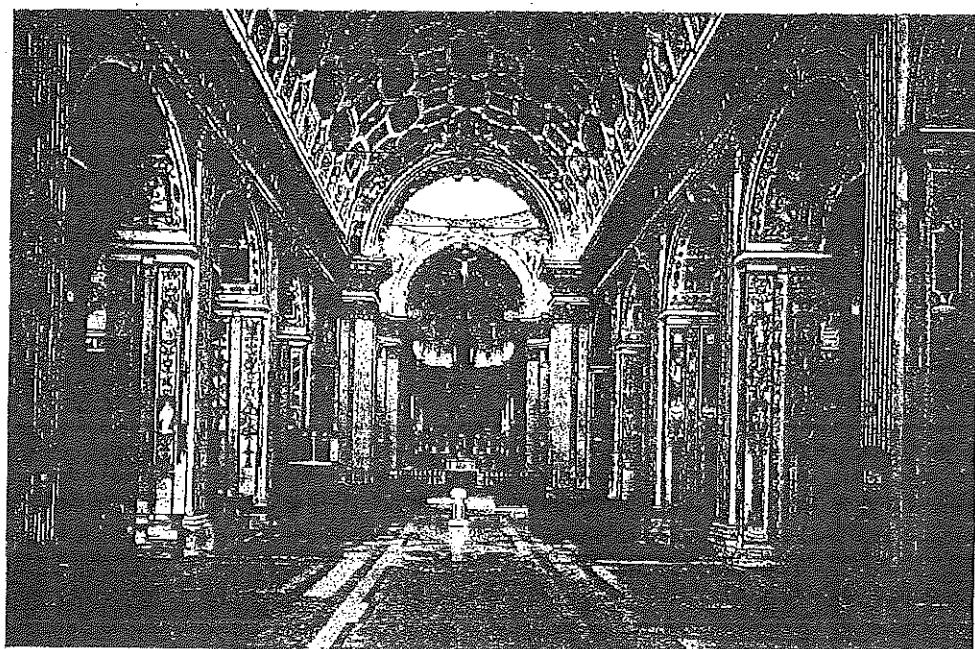


218. Domenico Giunti: Milano, San Paolo alle Monache, 1549-1551, veduta della navata

219. (in alto a destra) Galeazzo Alessi: progetto per la facciata di Santa Maria presso San Celso, prima del 1570. Milano, Biblioteca Ambrosiana

220. (a destra) Galeazzo Alessi e altri; Milano, Santa Maria presso San Celso, facciata





221. (a sinistra) Vincenzo Seregni e altri: Milano, San Vittore al Corpo, 1560-dopo il 1580

222. (in basso) Galeazzo Alessi: Milano, Santi Paolo e Barnaba, 1561-1567, pianta

gli elementi fondamentali del disegno di Alessi, ma riducendone la decorazione e il suo rilievo. Nella zona dei due attici, forme dure e piuttosto primitive sostituiscono i dettagli raffinati di Alessi; sfortunatamente l'altezza degli obelischi laterali, elemento importante nel progetto, fu decisamente ridimensionata. Il programma "didattico", di grande mole, di statue e rilievi richiama i progetti di Giuliano da Sangallo e di Michelangelo per San Lorenzo a Firenze, tuttavia quella di Santa Maria presso San Celso è la sola grande facciata di chiesa del Cinquecento italiano in cui un programma del genere fu effettivamente eseguito. Come nella facciata della Certosa di Pavia, costruita un secolo prima, il gusto, tutto lombardo, per la decorazione che anima la superficie muraria fu più potente della necessità di equiparare la facciata della chiesa a un fronte di tempio antico, che aveva costituito la soluzione ortodossa per gli architetti italiani da Alberti in poi. Gli ordini classici, colonne, trabeazioni, timpani, risultano poco più che una cornice per mettere in risalto la scultura.

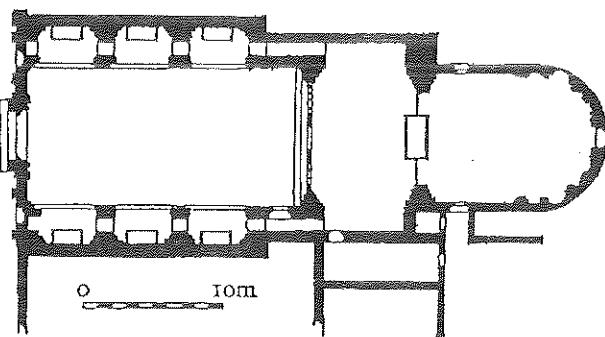
Il sistema di colonne che il predecessore di Alessi aveva disegnato, intorno al 1550, per la stessa facciata, escludeva ogni possibilità di decorazione. Si fa fatica a immaginare un contrasto più netto di quello fra il progetto "classico" di un lombardo e la peculiare facciata "lombarda" di Alessi, proveniente dall'Italia centrale. I fabbricieri furono senza dubbio soddisfatti del lavoro di Alessi, dal momento che gli commissionarono il progetto per l'arredo interno della chiesa.³⁶

Il contributo di Alessi alla grande chiesa degli Olivetani a Milano, San Vittore al Corpo, iniziata nel 1560 e conclusa dopo il 1580 da Martino Bassi, non è ancora stato chiarito. Il suo nome compare nei documenti, tuttavia le modalità della collaborazione tra Alessi e Seregni, all'opera nella costruzione del monastero dal 1533, rimangono una questione aperta.³⁷ L'impianto basilicale a navata unica e il coro dei monaci oltre l'altare (fig. 221) riprendono lo schema di altre chiese dell'ordine, al pari delle absidi dei transetti. La forma centralizzata di transetto e coro ricordano le chiese lombarde del tardo Quattrocen-

to e la crociera relativamente ristretta della chiesa di Alessi a Genova. Il diametro della cupola è minore della larghezza della navata principale; come in Sant'Angelo, i pilastri della cupola si proiettano all'interno della navata, determinando una chiara suddivisione fra navata e crociera.

È ovvio che considerazioni liturgiche ebbero il loro peso qui, come in Sant'Angelo, nella disposizione del transetto e del coro. Nelle chiese medievali, il coro dei monaci arrivava a occupare le prime campate della navata ed era separato dal transetto e dai fedeli nella navata da muri e alti stalli. L'altare principale nel coro era a malapena visibile dalla navata, e un altare particolare per la congregazione laica si trovava di fronte al coro dei monaci.³⁸ A Sant'Angelo e a San Vittore, invece, i monaci sedevano nel coro oltre l'altare maggiore, che era separato dalla congregazione solo da una bassa balaustra e quindi pienamente visibile dalla navata. Le differenze di quota fra i pavimenti commentano questa soluzione: la zona del coro è separata dalla congregazione da due gradini, che a Sant'Angelo sono situati fra i pilastri anteriori della crociera, mentre a San Vittore fra i pilastri posteriori.

Nei progetti per edifici ecclesiastici del tardo XV secolo e



dell'inizio del XVI, le esigenze liturgiche non ebbero una parte importante. Tuttavia, la pianta centrale, forma preferita del tempo, in ogni caso non si adattava alla liturgia, e gli edifici longitudinali seguivano lo schema tradizionale. D'altra parte la collocazione degli stalli del coro oltre l'altare, nelle due chiese milanesi, indica una stretta collaborazione fra l'architetto e il clero in cui le conseguenze per la liturgia devono essere state prese in considerazione attentamente e in cui le innovazioni corrispondono alle intenzioni riformatiche del Concilio di Trento.³⁹

Queste tendenze trovano la loro più chiara espressione nella chiesa dei Santi Paolo e Barnaba di Alessi, costruita tra il 1561 e il 1567 (fig. 222).⁴⁰ L'edificio fu commissionato dai Barnabiti milanesi, nuovo ordine religioso prodotto della Controriforma, riconosciuto da Paolo IV nel 1556. Le fonti confermano che il progetto di Alessi fu approvato solo dopo numerose sedute del capitolo, e ci sono pochi dubbi che una delle questioni dibattute fosse la forma del coro.

Anche a San Barnaba l'altare principale si trova fra i pilastri posteriori della crociera e di fronte al coro dei monaci (fig. 223). Questi pilastri tuttavia, si proiettano a tal punto in avanti da dover essere considerati non tanto sostegni della crociera quanto membrature verticali dell'arco di trionfo che incornicia l'altare e allo stesso tempo segnali della linea di confine fra crociera e coro. I pilastri anteriori della crociera risultano meno sporgenti, e per questa ragione l'arco che sostengono, che separa la volta a botte della navata dalla volta della crociera, è più alto e più largo dell'arco di trionfo. Lo spettatore che si trova nella navata percepisce l'arco anteriore come cornice dell'arco di trionfo, e quello, a sua volta, come cornice dell'altare maggiore. Un calcolo simile è sotteso alle gradazioni della volta e del pavimento. La particolare volta a vela sulla crociera, cioè sulla zona liturgica di fronte all'altare maggiore, è più alta della volta della navata, ma attira l'occhio verso l'alto molto meno di quanto farebbe una cupola.⁴¹

223. Galeazzo Alessi: Milano,
Santi Paolo e Barnaba, 1561-
1567

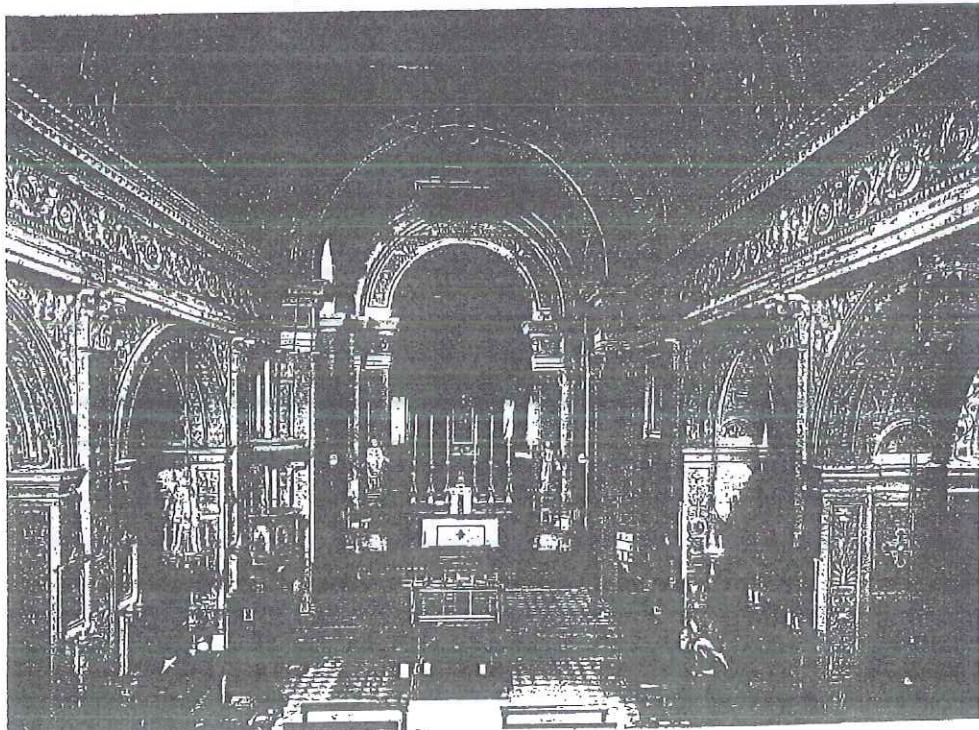
In San Barnaba, i pilastri della crociera, gli archi sotto la volta e la volta stessa devono la loro forma molto più alla loro parte nell'effetto spaziale complessivo di quanto accade a San Vittore e a Sant'Angelo. La "zona liturgica" con l'altare principale è il vero contenuto di questa immagine dello spazio.⁴² Infine, la decorazione a stucco insolitamente delicata, attentamente calibrata rispetto alle membrature architettoniche, ha un ruolo importante in questo effetto spaziale.

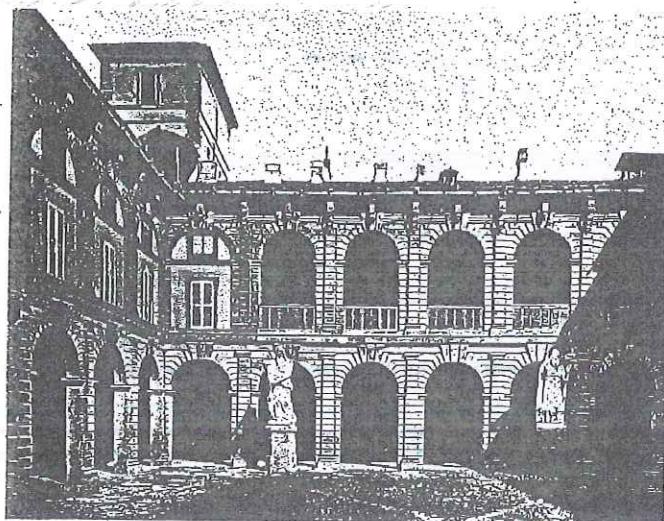
Opera di Alessi a Milano sono anche la facciata della chiesa di San Raffaele e una cantoria per organo nel Duomo. Inoltre egli eseguì disegni per il Sacro Monte di Varallo, il primo dei tre Sacri Monti ai confini tra Lombardia e Piemonte, in cui le stazioni della croce formano un monumentale percorso processionale verso la cima del colle.⁴³

*

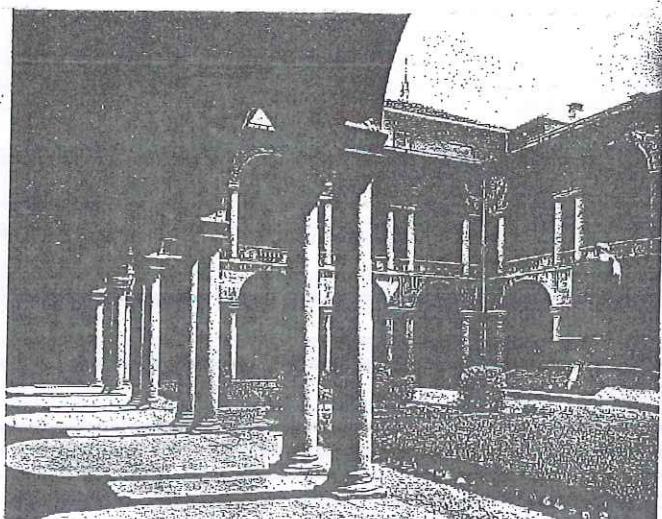
Alessi è menzionato a Milano per l'ultima volta nel 1568. Passò i suoi ultimi anni a Perugia, dove, nel 1571, assunse l'incarico onorario di priore. È possibile che abbia contribuito alla sua partenza da Milano il fatto che l'arcivescovo Carlo Borromeo avesse affidato i grandi incarichi architettonici a Pellegrino Pellegrini, chiamato a Milano nel 1564 e di quindici anni più giovane di Alessi.

Nello stesso anno, il 1564, il Concilio di Trento pubblicò i decreti sulla riforma. Il cardinale Carlo Borromeo, nato nel 1538, aveva assunto, nella sua funzione di Cardinale Nepote di Pio IV, un ruolo dominante nella parte conclusiva del Concilio. Egli dimostrò un'instancabile energia nel mettere in atto le riforme nella sua diocesi, della quale aveva preso possesso dopo la morte del papa nel 1565. Si deve soprattutto all'attività di Carlo Borromeo il fatto che le idee propugnate al Concilio di Trento abbiano avuto un'influenza precoce e più duratura in Lombardia che a Roma. Borromeo visitò di persona praticamente tutte le parrocchie e le comunità religiose nella sua va-





224. Pellegrino Pellegrini: Milano, palazzo Arcivescovile, Canonica, progettata nel 1564



225. Pellegrino Pellegrini: Pavia, collegio Borromeo, cortile, progettato nel 1564

sta diocesi.⁴⁴ Ciò che vide e ascoltò durante questi lunghi viaggi non mancò di influenzare le sue *Instructiones* per la costruzione e l'arredo delle chiese. Pubblicate nel 1577, furono la più importante espressione controriformata, in forma letteraria, di un tema che, da Alberti in poi, era stato lasciato interamente agli architetti.⁴⁵

Lo stile delle *Instructiones* è tipico di Carlo Borromeo, terso e chiaro, sempre attento a finalità pratiche e comprensibile anche a un parroco di campagna. Benché la liturgia prenda spesso il sopravvento sull'estetica, l'opera dell'architetto non è mai trascurata. Così all'inizio del libro si afferma che il sito per la chiesa deve essere scelto "su giudizio del Vescovo e dell'architetto da lui scelto e approvato",⁴⁶ e di norma le chiese devono essere a pianta cruciforme, "come nelle grandi basiliche romane". In casi eccezionali, deroghe alla regola da parte dell'architetto devono essere approvate dal vescovo. Nei capitoli sulla cappella maggiore con l'altare principale e il coro per il clero si trova una descrizione della soluzione, già esaminata, adottata in Sant'Angelo, San Vittore e San Barnaba. A questo riguardo quindi, le *Instructiones* codificano un tipo già affermato a Milano e familiare all'arcivescovo. Borromeo, anche nell'esplícita raccomandazione dell'associazione di un atrio alla facciata di chiesa, probabilmente aveva in mente anche le chiese di Sant'Ambrogio e Santa Maria presso San Celso.⁴⁷

PELLEGRINO PELLEGRINI

Per diversi aspetti il rapporto di Carlo Borromeo con il suo architetto Pellegrino Pellegrini (1527-1596) assomiglia a quello di Sisto V con Domenico Fontana.⁴⁸ Nel 1564, prima di ritornare a sua volta, il cardinale annunciò da Roma l'arrivo di Pellegrini a Milano.⁴⁹ Egli sostenne risolutamente per tutta la vita il suo protetto e a lui diede l'incarico di tutti i principali edifici che fondò. Nel 1567 fece licenziare Seregni contro il parere della Fabbrica del Duomo e assunse Pellegrini come primo architetto della cattedrale.

Come Fontana, Pellegrini a una profonda conoscenza dell'architettura univa una grande capacità organizzativa. Nei suoi

edifici semplificò il vocabolario formale di Alessi, e il suo stile è meno elegante e più sobrio, ma ciò che veramente lo distingue da Fontana è la ricchezza d'inventiva. Possiamo verificare il suo repertorio formale nei cortili della Canonica degli Ordinari del palazzo arcivescovile a Milano (fig. 224) e del Collegio Borromeo a Pavia (fig. 225), che progettò nei primi anni al servizio di Borromeo. Jacob Burckhardt descrive le arcate su pilastri della Canonica come una "alta loggia a due ordini rustici [in cui] è finalmente messo in valore il carattere severo del bugnato, sia esso dovuto all'architetto o allo stesso San Carlo che avrebbe desiderato per questo l'espressione di una cupa maestà; soltanto un piano inferiore ed uno superiore, ma di altezze enormi".⁵⁰ A Pavia, invece, gli archi del cortile presentano architravi su colonne binate; in questo caso è stato adottato il motivo di palazzo Marino, eliminandone la profusione di decorazione scultorea. Per questa ragione gli archi di Pellegrini, al contrario di quelli di Alessi, sembrano aerei e quasi senza peso. La facciata del Collegio è meno interessante: al piano terra basse finestre rettangolari si alternano a più alte nicchie ad arco, mentre ai piani superiori solo la campata centrale è sottolineata da un alto arco a tutto sesto coronato da un timpano. Un terzo sistema compare nei corpi a due campate, di poco sporgenti, che affiancano la facciata, con finestre che illuminano le due scale. In un edificio di dimensioni minori questa accumulazione di motivi avrebbe potuto essere considerata, per usare un termine del tempo, "capricciosa", ma in una facciata di diciassette campate produce un effetto di inquietudine o di mancanza di disciplina.

Nel 1569, un anno dopo l'inizio dei lavori del Gesù a Roma, Carlo Borromeo pose la prima pietra della chiesa di San Fedele, chiesa dei Gesuiti e il più importante edificio ecclesiastico di Pellegrini a Milano. Pellegrini doveva anche questo incarico al cardinale; il vicario generale dell'Ordine a Roma avrebbe voluto affidare il progetto a padre Tristano.⁵¹

La pianta di San Fedele (fig. 226) è singolare come il suo alzato: la navata, larga 26 metri, è composta da due sole campate quadrate (fig. 227). Le volte sono sostenute da archi murari a tutto sesto e da archi trasversi che, a loro volta, poggiano su sei

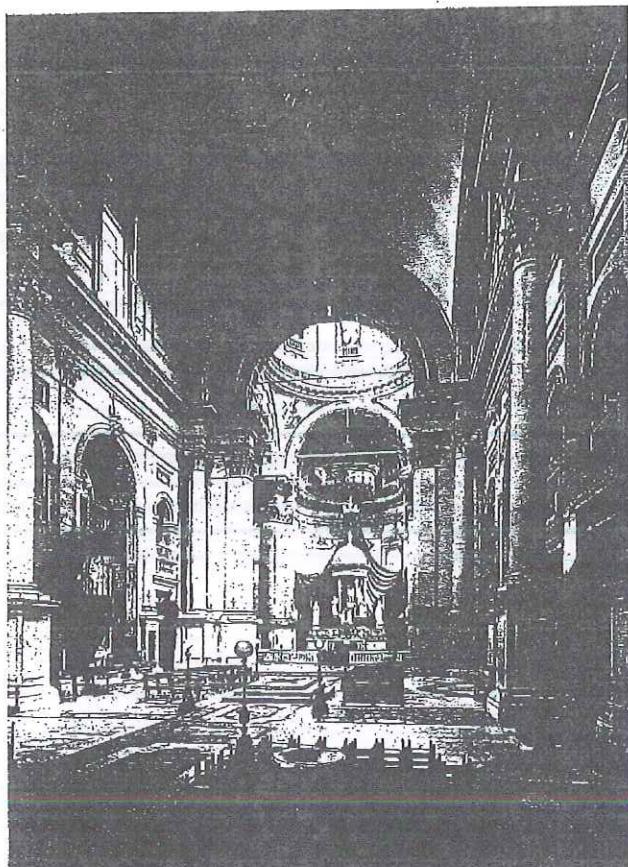
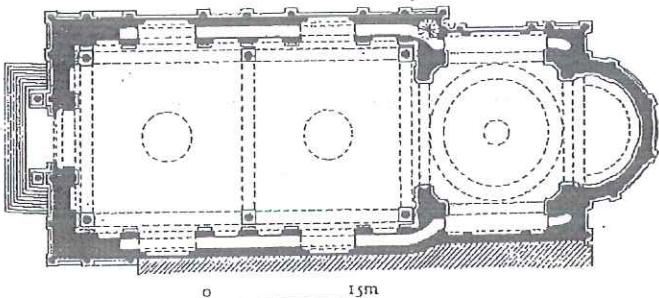
colonne libere giganti.⁵¹ Gli elementi strutturali e le pareti perimetrali non hanno elementi in comune a eccezione della trabeazione corinzia continua dal forte risalto sopra le colonne, e "la struttura è tale che l'intera navata può essere immaginata senza i muri che la racchiudono",⁵² mentre le pareti fra le colonne sono articolate secondo il motivo a-b-a dell'arco di trionfo.

La parte orientale della chiesa fu costruita secondo un progetto diverso nei secoli XVII e XVIII. Il progetto di Pellegrini si è conservato in disegni⁵³ che presentano un transetto, le cui pareti di fondo sono allineate con la navata, una cupola sopra la crociera quadrata e un'abside semicircolare. Al posto dell'alto tiburio lombardo, effettivamente eseguito, era prevista una cupola romana più bassa con tamburo, calotta esterna sferica e lanterna.

L'interno di San Fedele supera il Gesù romano per luminosità e chiarezza. In entrambe le chiese l'obiettivo dell'architetto era la definizione di uno spazio ampio, senza ostacoli a una libera visuale sull'altare principale. Ma, mentre Vignola colloca i muri portanti la volta oltre le pareti che delimitano la navata, Pellegrini prende il partito opposto di posizionare gli elementi strutturali all'interno, cioè di fronte alle pareti. Nel Gesù gli altari minori si trovano nella profondità di cappelle schermate verso la navata dagli archi; a San Fedele sono in nicchie depresse che si aprono sulla navata con archi allungati e quindi appaiono come un'articolazione della parete, non come spazio secondario.⁵⁴

È importante notare che l'articolazione delle pareti del Gesù può essere considerata una ricomposizione del sistema bramantesco dei pilastri di San Pietro, mentre San Fedele rappresenta un ritorno diretto all'antico. Mentre Pellegrini si trovava a Roma, nel 1564,⁵⁵ la costruzione di Santa Maria degli Angeli all'interno delle terme di Diocleziano procedeva rapidamente. Carlo Borromeo conosceva senz'altro molto bene l'impresa prediletta dello zio, che per Pellegrini era importante in quanto opera di Michelangelo. Dunque, senza difficoltà, si può concludere che, a distanza di tre anni dal suo soggiorno romano, Pellegrini abbia ripreso, nella sua pianta per San Fedele, il motivo delle colonne libere a reggere l'imposta delle volte. A Santa Maria degli Angeli il bordo inferiore della trabeazione è posto a un'altezza di 14 metri dal pavimento, a San Fedele di 13,40; in questo modo l'imposta delle volte si trova all'incirca alla stessa quota in entrambe le chiese. La dimensione imperiale delle colonne delle terme non poteva certamente essere ripresa nella chiesa dei Gesuiti, e Pellegrini risolse il problema poggiando le sue colonne su piedistalli di 3,30 metri di altezza.

226. Pellegrino Pellegrini: Milano, San Fedele, iniziata nel 1569, pianta



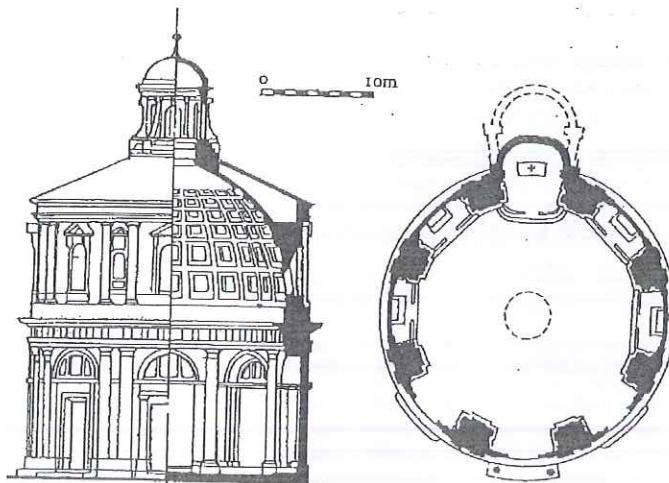
227. Pellegrino Pellegrini: Milano, San Fedele, iniziata nel 1569

La scelta di volte a vela, rende più luminose le volte stesse rispetto a una volta con unghiature, conferendo una certa indipendenza alle diverse campate.

La chiesa di Pellegrini ovviamente risponde a tutte le esigenze liturgiche ed estetiche dei suoi committenti. Risulta chiaramente dai documenti che i Gesuiti milanesi approvarono il progetto della chiesa quanto il cardinale, il quale rese possibile la costruzione con contributi e permise al suo architetto di intraprendere l'opera. Quando comparvero le *Instructiones*, San Fedele era ancora in costruzione. Il testo è così generale che in nessun modo avrebbe potuto inibire la libertà artistica dell'architetto; e anche una chiesa come San Fedele, costruita sulla base di un sistema così direttamente dipendente dall'antico, poteva adattarsi alle *Instructiones*.

Nella costruzione di chiese gesuite, tuttavia, San Fedele non ebbe seguito. Le comunità religiose dovevano sottoporre i progetti per le loro chiese al Vicario Generale dell'Ordine a Roma e tutti i membri principali dell'Ordine si formavano a Roma. Non fu quindi niente più che ordinaria amministrazione il fatto che la chiesa madre romana diventasse il modello architettonico per le chiese dell'Ordine.

La chiesa rotonda di San Sebastiano a Milano, di Pellegrini, fondata dalla Città dopo la grande epidemia di peste del 1576, è un esempio sorprendente di quanto poco le *Instructiones* limitassero la libertà artistica dell'architetto (fig. 228).⁵⁶ In questo caso la tradizione delle chiese a pianta centrale, risalente al



228. Pellegrino Pellegrini: Milano, San Sebastiano, iniziata nel 1577, prospetto e sezione parziali del progetto originale e pianta (con il coro successivamente alterato)

Medioevo, prevalse sugli scrupoli ideologici delle *Instructiones*, secondo le quali "la forma rotonda, usata di frequente dagli antichi per i templi dei loro dei, è stata utilizzata raramente dai cristiani". Ancora una volta Pellegrini si riferì direttamente al modello antico; la pianta circolare, come la struttura e la decorazione della cupola, si ispirano al Pantheon e non al Tempietto di Bramante.⁵⁷

Durante il lungo periodo in cui ricoprì l'incarico di primo architetto del Duomo, la chiesa di Carlo Borromeo, Pellegrini costruì le alte transenne fra il coro e l'ambulacro, e la cripta sotto il coro, conosciuta come lo *scurolo*. Il suo contributo a molti progetti per la facciata, del tardo XVI secolo, deve ancora essere studiato; tuttavia egli fu certamente il primo a sostenere con vigore l'idea di una facciata nel "nuovo" stile. I quattro portali delle navate laterali, iniziati mentre ricopriva l'ufficio alla Fabbrica, si sono conservati nell'attuale facciata neo-gotica.⁵⁸

LA RICOSTRUZIONE DI SAN LORENZO A MILANO: MARTINO BASSI

L'impresa più imponente nella Milano del XVI secolo, nel campo dell'architettura ecclesiastica, fu il restauro di una rotonda paleocristiana. Il 5 giugno 1573, come leggiamo in una lettera, "... In questo punto è cascato [...] la chiesa di Sancto Laurentio [...] una delle più belle et antiche chiese di Milano [...]. Tutta questa città ne piange, per esser ruvinata la più bella antichità ch'in essa fosse et che forse mai più non sarà riffatta".⁵⁹ Il timore era senza fondamento, rispetto soprattutto agli sforzi di Carlo Borromeo di raccogliere fondi per ricostruire, misurare le rovine e approntare progetti per il restauro.

La direzione delle operazioni fu affidata a Martino Bassi (1542-1591), già menzionato come successore di Alessi a Santa Maria presso San Celso.⁶⁰ Bassi, che divenne primo architetto del Duomo nel 1587, dopo la chiamata di Pellegrini in Spagna, non visse abbastanza per vedere il completamento dei lavori di San Lorenzo; quando morì era in corso la realizzazione della cupola. Carlo Borromeo aveva dato ordine che la pianta dell'antica chiesa non fosse modificata; e infatti l'edificio cinquecentesco poggia sulle sue antiche fondazioni (fig. 229). In tal modo San Lorenzo costituisce un fenomeno unico, in cui l'antica

pianta quadrilobata determina la configurazione spaziale estremamente complessa di un interno definito da pareti costruite nel Cinquecento (fig. 230). Il problema fondamentale dell'intervento era costituito dalla cupola, dal diametro di oltre 20 metri, e dalla costruzione dei suoi otto sostegni. I quattro campanili negli angoli del quadrilobo, a sostegno delle spinte laterali delle cupole, erano sopravvissuti al crollo e avevano mantenuto la loro funzione.

Il progetto di Bassi per una cupola fu ripetutamente modificato e adottato solo dopo lunghe discussioni. In contrasto con altri progetti, Bassi inizialmente decise di abbandonare il tamburo; si persuase infine a inserire aperture nel piede della cupola che, dall'esterno, sembrano finestre in un tamburo: Quest'ultimo in realtà è un tiburio lombardo che contiene la volta, e la cupola che fuoriesce da esso dall'esterno sembra troppo bassa. L'interno (fig. 231) si giova dei massicci pilastri dorici della cupola e della trabeazione principale sporgente, che gli conferiscono una tenebrosa monumentalità, mentre l'antico edificio doveva sembrare trasparente e senza peso come San Vitale a Ravenna.

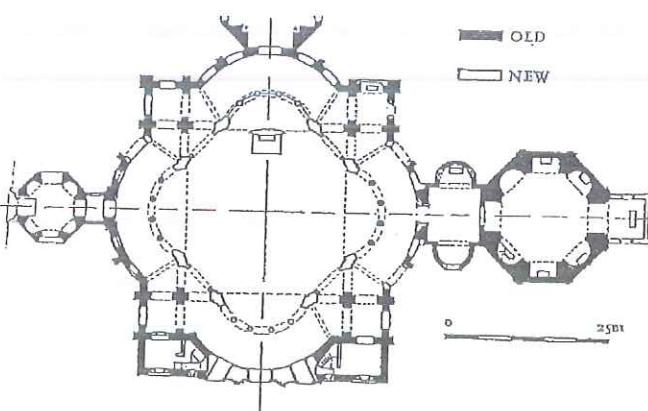
Si sono conservati alcuni dei progetti presentati per la ricostruzione,⁶¹ la cui ricchezza di idee rivaleggia quasi con i progetti per San Pietro. Il primo schema di Bassi presentava una bassa volta sferica su modello del Pantheon (con un oculo aperto), un altro progetto (fig. 232), forse di Pellegrini, mostra una cupola notevole, ripida, non dissimile nel profilo da quella del duomo di Firenze, ma su un perimetro circolare; e in cui, nelle torri angolari, era prevista l'aggiunta di due piani. Il risultato della ricostruzione realizzata di San Lorenzo è una tardiva eco del progetto di Bramante per San Pietro, a sua volta memore della pianta centrale tardo-antica del San Lorenzo.⁶²

ASCANIO VITOZZI IN PIEMONTE

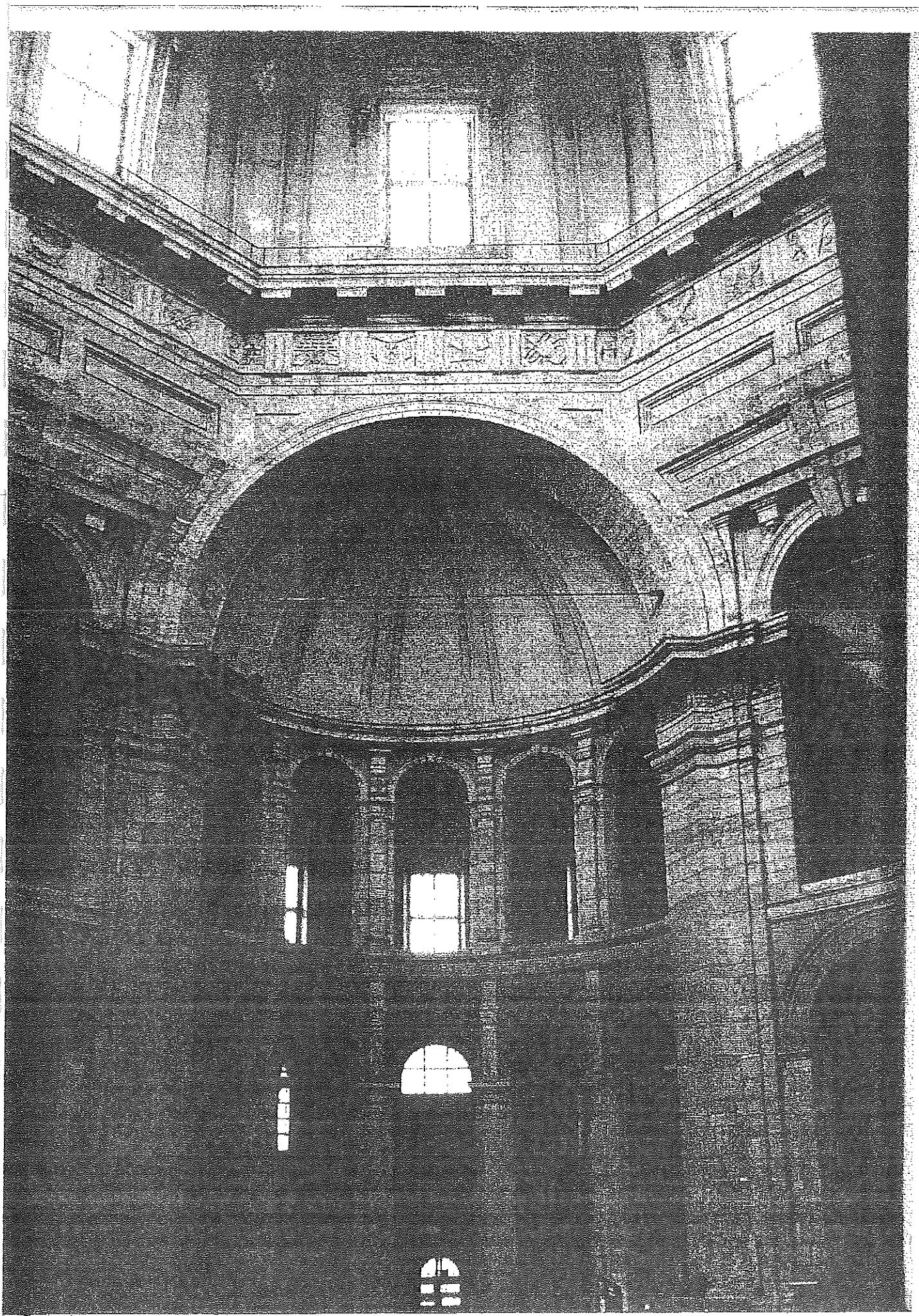
Nel 1584, il duca Carlo Emanuele I di Savoia nominò Ascanio Vitozzi (1539 circa-1615), nativo di Orvieto, architetto e ingegnere ducale. Di Vitozzi, che aveva partecipato a numerose campagne militari ed era un esperto di fortificazioni, non si

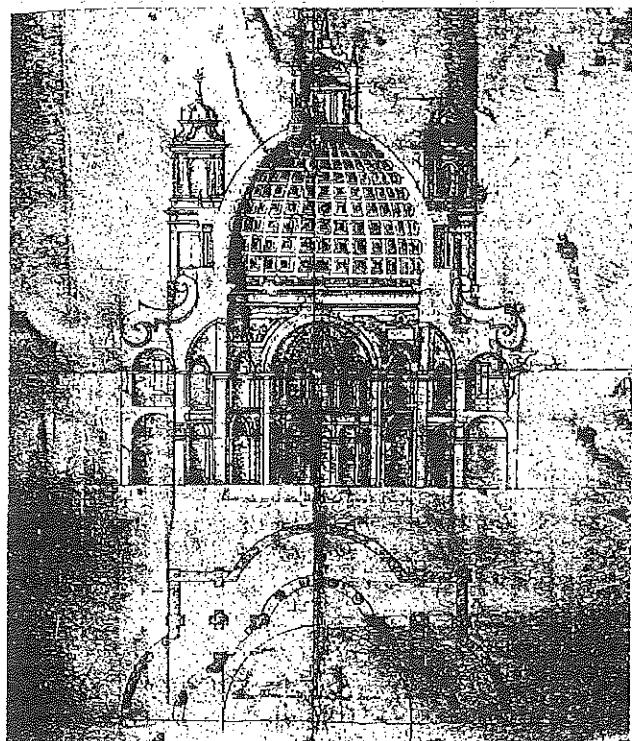
229. (in basso) Martino Bassi: Milano, San Lorenzo, ricostruita dopo il 1573, pianta

230. (a destra) Martino Bassi: Milano, San Lorenzo, ricostruita dopo il 1573



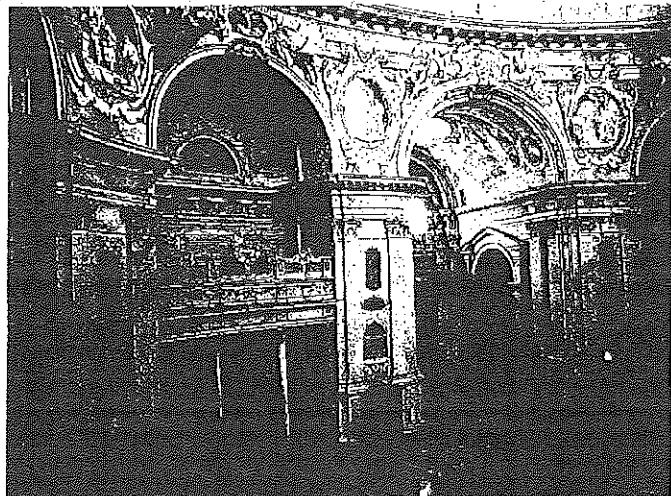






hanno notizie riguardo alla sua formazione di architetto. La sua attività a Torino fu di vasta portata, di essa però poco è rimasto nei documenti.⁶³ La sua opera principale, il santuario di Vicofoce a Mondovì, iniziato nel 1596, il più grande edificio a pianta centrale nell'Italia del tardo Cinquecento, fu completato solo nel XVIII secolo.

Testimonianze dettagliate della storia della progettazione della chiesa, e delle forme elaborate da Vitozzi per la Madonna di Vico, esistono nelle fonti e nei disegni preliminari. Il duca, committente della chiesa, voleva farne il mausoleo di casa Savoia, benché sia difficile districare le motivazioni religiose da quelle dinastiche. Il processo di progettazione è tipico della committenza di Carlo Emanuele: in aggiunta ai progetti preparati a Torino, egli ne fece venire altri da Genova, Roma e Milano. L'intera collezione ha l'aspetto di un libro di modelli delle piante di chiesa in voga intorno al 1600: oltre alla rotonda, l'ottagono e il quadrato, furono proposte piane basilicali, con e senza cappelle affiancate alle navate laterali, e anche una chiesa a navata unica con cappelle.⁶⁴ Tutti i progetti prevedono una grande cupola; è comunque interessante notare che l'idea di collocare l'altare con l'immagine miracolosa sotto la cupola appaia per la prima volta in fase avanzata di progettazione. Nel progetto di Vitozzi, che infine il duca decise di fare eseguire, l'immagine miracolosa è posta al centro di uno spazio ovale lungo 36 metri e largo 24 (figg. 233, 234). Sugli assi diagonali dell'ovale si trovano quattro grandi

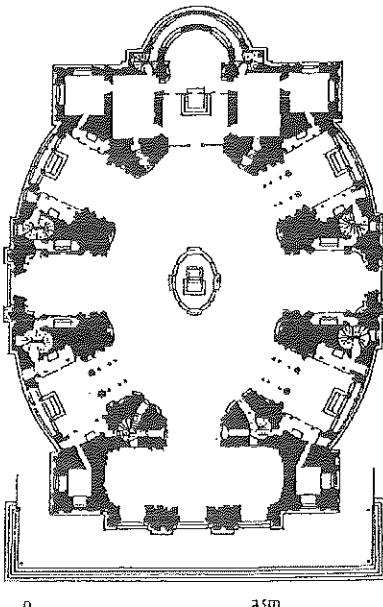


232. (a sinistra) Pellegrino Pellegrini (?): progetto per San Lorenzo, sezione trasversale e pianta. Milano, Musei Civici (Raccolta Bianconi, vol. IV, 24)

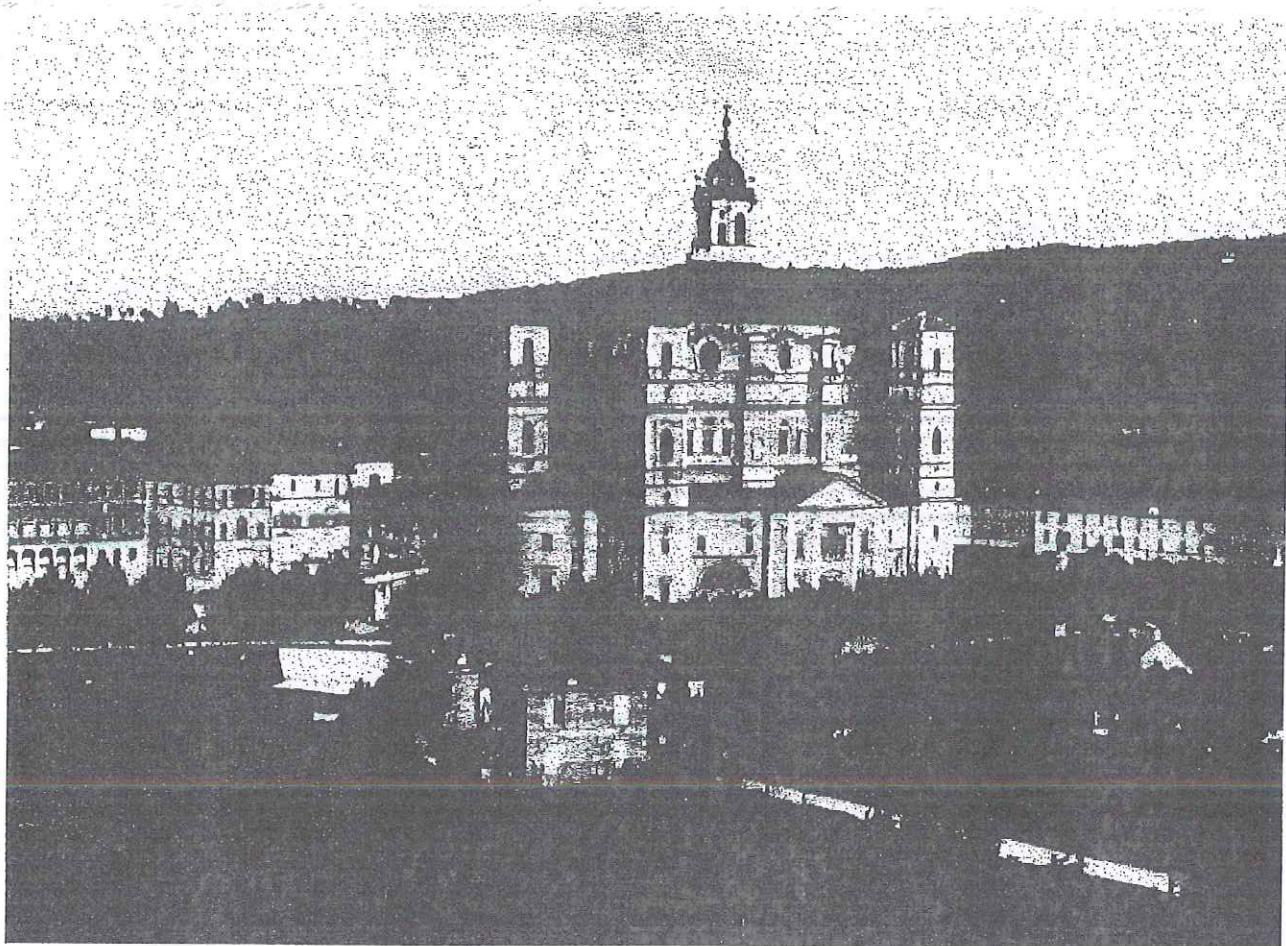
233. (in alto) Ascanio Vitozzi e altri: Vicofoce di Mondovì, Santa Maria, iniziata nel 1596

cappelle, sull'asse trasversale i vestiboli, e sull'asse longitudinale il coro a una estremità, e l'ingresso all'altra. La ricca decorazione dell'esterno risultava necessaria dal momento che l'edificio era una chiesa votiva e di pellegrinaggio: l'ordine gigante articola i tre lati di accesso, quattro campanili affiancano le estremità dell'ovale e finestre a lunetta tripartite e attentamente articolate sono poste sulle diagonali, fra i portali laterali e le torri.⁶⁵

234. Ascanio Vitozzi e altri: Vicofoce di Mondovì, Santa Maria, iniziata nel 1596, pianta



231. Martino Bassi: Milano, San Lorenzo, ricostruita dopo il 1573



235. Ascanio Vitozzi e altri: Vicoforte di Mondovì, Santa Maria, iniziata nel 1596

Nonostante un certo eclettismo nei dettagli, l'impianto di Vitozzi costituiva una soluzione del tutto originale del problema in questione.⁶⁶ Con l'immagine miracolosa al centro dell'ovale, la funzione visiva e liturgica dell'altare principale è riservata al coro. Le finestre a lunetta tripartite forniscono una luce abbondante alle cappelle destinate alle tombe della famiglia ducale, separate dallo spazio principale dalla combinazione di colonne e schermi murari. La ricca articolazione dei portali sull'asse trasversale trasforma tre lati della chiesa in facciate a due campanili; e dal momento che l'abside del coro è anch'essa affiancata da torri, il corpo tridimensionale della chiesa fa risaltare chiaramente l'impianto, un ovale intersecato da una croce. Con le sue torri e la cupola gigantesca, la chiesa domina

la zona collinare che la circonda, realizzando l'ideale, già affermato da Alberti, della chiesa a pianta centrale, libera e interamente visibile (fig. 235). Le radici storiche del progetto di Vitozzi si trovano a Roma, poiché non c'è nulla di paragonabile nell'architettura piemontese del Cinquecento. Tuttavia, rispetto ai suoi modelli romani, la Madonna di Vicoforte si differenzia per l'interpretazione originalmente anticonvenzionale e indipendente della forma adottata; e da questo punto di vista, Vitozzi può essere considerato il pioniere della grande architettura barocca piemontese.

Andrea Palladio

Dal XVIII secolo in poi, il nome di Andrea Palladio (1508-1580) ha significato perfezione architettonica. Ci sono edifici palladiani in Russia e negli Stati Uniti, e viaggiatori visitano la piccola città di Vicenza con l'unico scopo di vedere le opere di Palladio.

Il fatto che a nessun architetto del Rinascimento siano state dedicate, dall'ultima generazione di studiosi, tante ricerche, non si spiega solo per la sua capacità e la sua fama. L'interesse generale nei confronti del Cinquecento è andato, se mai, declinando, e le nostre conoscenze di Pellegrini o Alessi sono rimaste nel complesso stazionarie, mentre le pubblicazioni recenti su Palladio riempirebbero una piccola biblioteca.¹ Le ragioni dell'attenzione attuale verso Palladio vanno ricercate in alcune caratteristiche particolari della sua opera che è singolarmente astratta, può essere visualizzata indipendentemente dal suo contesto, e quindi si presta all'imitazione. Inoltre molte di queste opere risultano conformi all'attuale propensione per superfici lisce, angoli retti e semplici forme cubiche. Allo stesso modo, molti dei suoi edifici sono rimasti praticamente inalterati, e quindi vederli nella loro forma originale non richiede alcuno sforzo di immaginazione storica. Infine, Palladio fondò la sua fama duratura su un libro di immagini e commenti sulla sua architettura.²

I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA

Il trattato di Palladio occupa una posizione chiave nella storia dell'architettura, combinando la tradizione letteraria umanistica delle edizioni e dei commenti a Vitruvio ai libri illustrati di modelli scritti da architetti per un uso pratico.

Nel *De re aedificatoria*, Alberti fa uso del linguaggio e del titolo del suo modello classico; egli scrive per umanisti e committenti colti, non per architetti. Al contrario di retorica, dialettica e grammatica, l'architettura non faceva parte delle sette arti liberali. Nuovo Vitruvio, Alberti si rivolge al lettore da letterato, non da architetto; la forma classica del libro era importante almeno quanto il suo contenuto. I trattati di Serlio e di Vignola, invece, erano indirizzati agli architetti, e i concisi testi in volgare servono solo come spiegazione delle immagini, senza avanzare pretese di merito letterario né richiedere particolare dottrina nel lettore.

Palladio conosceva i monumenti dell'antichità e la tradizione letteraria fondata da Vitruvio, dal momento che egli stesso era autore del volumetto delle *Antichità di Roma* (1554) e aveva illustrato il commento a Vitruvio di Daniele Barbaro (1556). Tuttavia non c'era nulla dell'umanista coltivato nell'autore dei *Quattro Libri*. Nato a Padova, figlio di un mugnaio, si formò come tagliapietra a Padova e a Vicenza. Nel 1534 sposò la figlia di un falegname. Ancora nel 1542 compare in un documento come lapicida. Anche come *architector*, appellativo dato per la prima volta nel 1540, e poi dal 1545 in avanti, non era un campione delle arti liberali.

Così quando Palladio scrive, all'inizio del suo libro, che, nello studio dell'architettura, praticato dalla gioventù, Vitruvio

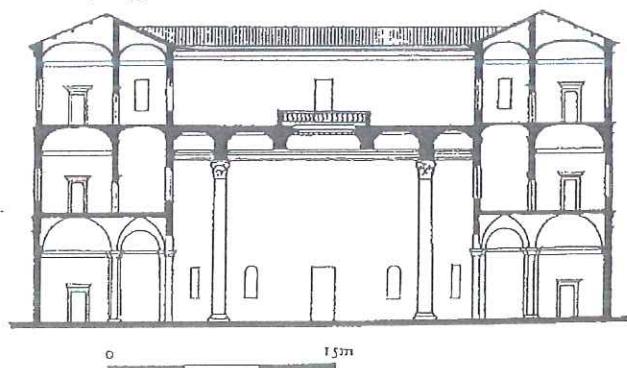
era stato il suo "maestro e guida", "il solo antico scrittore di quest'arte", si tratta di un puro ornamento letterario, né può sfuggire l'eco di Dante. Come Dante era ispirato da Virgilio, l'autore dei *Quattro Libri*, parlando da scrittore e da architetto, trova ispirazione in Vitruvio. Nel procedere affermando che scopo del libro è di aiutare il lettore "a lasciar da parte gli strani abusi, le barbare inventioni [cioè goticismi], et le superbe spese, et [...] a schifare le varie, e continove rovine, che in molte fabbriche si sono vedute",^{2a} Palladio si rivolge al committente come all'architetto.

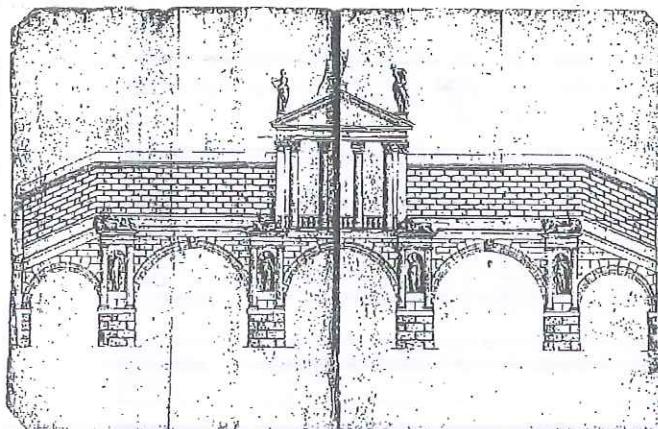
Il frontespizio riassume i contenuti del libro: "dopo un breve trattato de' cinque ordini, et di quelli avvertimenti, che sono più necessari nel fabricare; si tratta delle case private, delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et de Tempij". Il "breve trattato" è il *Primo Libro*, sulla stessa linea dei capitoli corrispondenti di Serlio e Vignola. Il *Secondo Libro* contiene "disegni di molte case ordinate da lui dentro, e fuori delle Città, et i disegni delle case antiche de' Greci, et de' Latinî".^{2b} In tal modo gli edifici di Palladio stesso prendono posto a fianco degli edifici antichi, recando di fatto l'impronta dell'antichità come immagini di abitazioni antiche costruite secondo il testo di Vitruvio.

Un esempio tipico – il convento di Santa Maria della Carità a Venezia, progettato da Palladio – è presentato come "Atrio Corinthio" (fig. 236). Palladio aggiunge di aver tentato di riprodurre la casa antica e, nel fare ciò, di averle dato un atrio corinzio.³ La sagrestia a fianco dell'atrio "serve [...] per Tablino (così chiamavano il luogo, ove ponevano le immagini de' maggiori)".^{3a} Considerando la ricostruzione precedente della casa antica con atrio tetrastilo e di quella successiva con atrio coperto, l'edificio del convento va considerato una ricostruzione archeologica.

La sola autorità a disposizione di Palladio per queste ricostruzioni era il testo di Vitruvio, che, secondo le sue stesse parole, è molto difficile e oscuro e deve essere usato con "molta avertenza".^{3b} Le rovine di Roma imperiale, che aveva visitato, non avevano molto da dirgli a proposito degli edifici greci e romani descritti da Vitruvio. Così, ciò che le immagini in effetti mostrano sono architetture moderne. Il loro stile è cinquecen-

236. Andrea Palladio: Venezia, convento di Santa Maria della Carità, *Atrio Corinthio*, dai *Quattro Libri dell'Architettura*, 1570, sezione





237. Andrea Palladio: progetto per il ponte di Rialto, Venezia, Vicenza, Museo Civico

tesco; quanto Palladio aveva imparato da Vitruvio e dai monumenti esistenti – nel bene e nel male – era fuso in esse con forme e tipi del XVI secolo, a dare una nuova unità.

È nel *Terzo Libro*, sugli edifici pubblici, che gli elementi della sintesi sono mostrati nel modo più chiaro. Dopo un'introduzione tecnica e storica, nella sezione sui ponti sono descritti il ponte di Cesare sul Reno e altri esempi, antichi e moderni. La sezione si conclude con un ponte di pietra “di mia invenzione”, una magnifica riproduzione del progetto di Palladio per il ponte di Rialto a Venezia (fig. 237).⁴ Il tipo della basilica è illustrato dalla basilica Porzia a Roma e dalla basilica di Palladio a Vicenza. Il commento nel testo afferma che, per quanto possano differire nella forma, entrambi gli edifici assolvevano la stessa funzione, vale a dire erano sedi di tribunali e di disbrigo degli affari pubblici. Nelle antiche basiliche, i colonnati si trovavano all'interno, nella versione moderna all'esterno.

Il *Quarto Libro* che illustra “i Tempij Antichi, che sono in Roma, et alcuni altri, che sono in Italia, e fuori d'Italia”⁵ non contiene, con una sola eccezione, edifici contemporanei o ricostruzioni. C'erano monumenti ancora esistenti a sufficienza per illustrare il tipo dell'edificio sacro antico, e il Tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante, che rappresenta la rotonda dorica periptera, è l'unico edificio “moderno” a trovare posto nel *Quarto Libro*. La selezione dei monumenti antichi è sostanzialmente la stessa di Serlio, ma le xilografie del trattato palladiano sono molto più accurate. Queste sono solo in parte basate sulle misurazioni eseguite da Palladio, che spesso fa uso di disegni più antichi.⁶ Gli architetti del XX secolo possono provare una certa sorpresa, leggendo nel proemio a questo libro “io son per dimostrar in questo libro la forma, e gli ornamenti di molti Tempij antichi [...] accioche si possa da ciascuno conoscere con qual forma si debbano, et con quali ornamenti fabricar le chiese [cioè le chiese cristiane]”,⁷ ma in questa frase Palladio profetizza gli sviluppi dell'architettura ecclesiastica fino al XIX secolo. Senza dubbio è necessario comprendere che lo sviluppo è stato influenzato dalle chiese che lui stesso costruì – non illustrate nel trattato – e ancora più dal trattato stesso.

Vicenza, e i maestri della bottega presso la quale Andrea di Pietro da Padova fece il suo apprendistato come scultore assistente, diedero un contributo ridotto alla formazione della per-

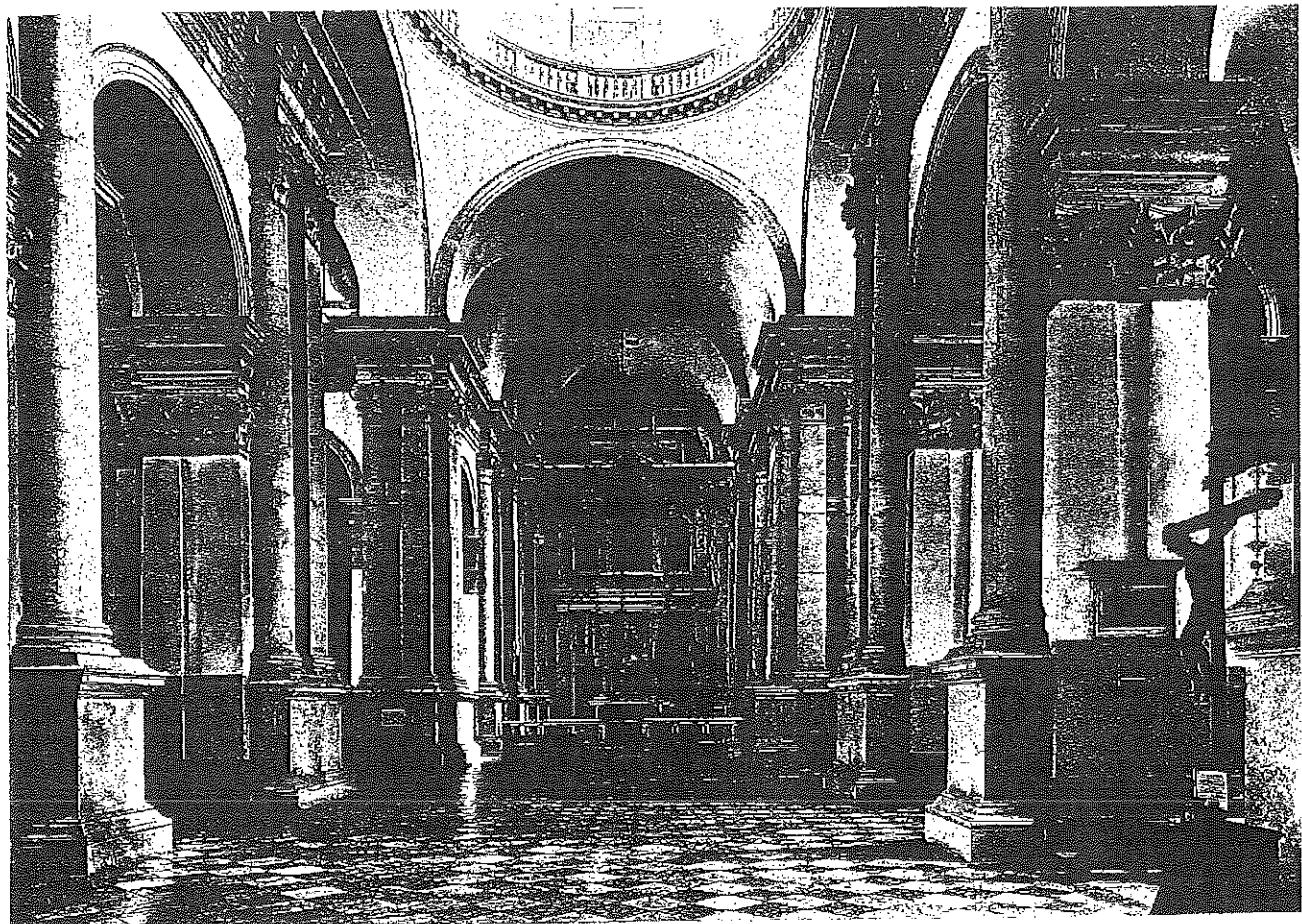
sonalità artistica di Palladio. Non lontano da Vicenza però, erano in costruzione i grandi edifici che dovevano fare del Veneto il principale centro architettonico d'Italia. Falconetto era attivo a Padova, Giulio Romano a Mantova, Sanmicheli a Verona, Sansovino a Venezia. Quando Palladio afferma, nelle prime righe del suo libro, di avere dedicato la vita allo studio dell'architettura fin dalla gioventù, erano quelli i maestri che innanzitutto aveva in mente. A loro doveva la formazione della sua capacità di giudizio e del suo stile. La Basilica di Vicenza, prima opera monumentale di Palladio, dimostra che il suo stile era pienamente sviluppato dalla fine degli anni quaranta. È possibile rintracciare idee e influenze da parte di tutti e quattro i maestri menzionati, ma queste non danno l'impressione di elementi estranei: risultano semplicemente confluite nel linguaggio formale di Palladio.

Nel 1538 al più tardi, il lapicida, allora trentenne, fece la conoscenza di Gian Giorgio Trissino (che morirà nel 1550), umanista che faceva parte di una delle famiglie patrizie di Vicenza, e egli stesso architetto dilettante.⁸ Trissino riconobbe le doti del giovane maestro, iniziandolo allo studio dell'antico e sostenendolo con tutti i mezzi di cui disponeva. Nel 1541, Palladio – il cui nome classico è un'invenzione di Trissino – accompagnò il suo protettore a Roma. Dopo il suo ritorno, e con tutta probabilità su raccomandazione di Trissino, divenne il principale architetto della nobiltà vicentina.⁹ In seguito tornò a Roma diverse volte. Studiò di persona anche i monumenti dell'Italia settentrionale e del sud della Francia. Il fatto che nel 1556 sia diventato uno dei membri fondatori dell'erudita Accademia Olimpica è prova della stima di cui godeva a Vicenza. Nel 1561 arrivarono i primi incarichi da Venezia e nel 1570 Palladio vi si trasferì con la sua famiglia. A Venezia furono pubblicati i suoi *Quattro Libri* nel 1570 e di nuovo a Venezia comparve nel 1575 un'edizione in volgare dei *Commentari* di Cesare con le sue illustrazioni. I rapporti con Vicenza vennero mantenuti, e negli ultimi anni progettò il teatro dell'Accademia Olimpica. Un mese dopo la sua morte Palladio riceveva ancora pagamenti per il suo lavoro alla Basilica.

CHIESE

“[N]oi, che non abbiamo i Dei falsi, per servare il Decoro circa la forma de' Tempij, eleggeremo la più perfetta, et più eccellente; e conciosiache la Ritonda sia tale, perche sola tra tutte le figure è semplice, uniforme, eguale, forte, e capace, faremo i Tempij ritondi; à quali si conviene massimamente questa figura, perche [...] è attissima a dimostrare la Unità, la infinita Essenza, la Uniformità, et la Giustitia di Dio”.¹⁰

Questo passo famoso appare nel *Quarto Libro* del trattato di Palladio, cinque anni prima delle *Instructiones* di Carlo Borromeo, in cui la pianta centrale viene esplicitamente respinta come pagana e giudicata poco adatta a un edificio ecclesiastico cristiano. Già Alberti aveva lodato la pianta centrale come forma più bella per una chiesa; per gli architetti questa rimase l'ideale di bellezza finché l'estetica dominò il campo dell'architettura.¹¹ Ma, benché chiese rotonde spesso compaiano in tacuini e dipinti, gli edifici a pianta centrale effettivamente realizzati sono molto rari. Fra queste eccezioni troviamo il Tempietto di Bramante, Santa Maria di Campagna vicino a Verona e San Sebastiano a Milano, tutte chiese votive. La preferenza del clero andava a forme tradizionali, d'altra parte molti edifici

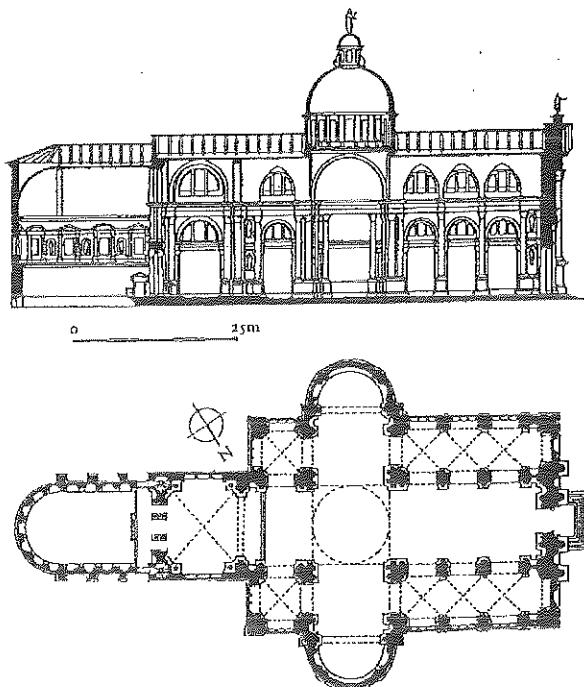


238. (in alto) Andrea Palladio: Venezia, San Giorgio Maggiore, iniziata nel 1566

239. (in basso) Andrea Palladio: Venezia, San Giorgio Maggiore, iniziata nel 1566, sezione longitudinale e pianta

nuovi furono eretti con impianti tradizionali, dal momento che la chiesa a pianta centrale, in ogni caso, risulta inadatta alla liturgia cristiana.⁸ Dopo la metà del XVI secolo, le esigenze liturgiche e pratiche del clero prevalsero sugli ideali estetici degli architetti. Quando Palladio scrive, dopo il passo citato sopra, che l'impianto longitudinale ha i suoi vantaggi, suona come un addio alla pianta centrale: "Sono anco molto laudabili quelle Chiese, che sono fatte in forma di Croce, le quali nella parte, che sarebbe il piede della Croce, hanno l'entrata; et all'incontro l'altar maggiore, et il Choro; et nelli due rami, che si estendono dall'uno, et l'altro lato, come braccia; due altre entrate, overo due altari; perche essendo figurate con la forma della Croce rappresentano à gli occhi de' riguardanti quel legno, dal quale stete pendente la salute nostra. Et di questa forma io ho fatto la Chiesa di San Giorgio Maggiore in Venetia".^{8a}

San Giorgio Maggiore, la chiesa del monastero benedettino iniziata nel 1566, è una basilica con cupola sopra la crociera, transetto concluso da semicupole e un lungo coro (fig. 239). Si tratta del primo grande edificio ecclesiastico di Palladio. La pianta è di un tipo comune fino dal Medioevo, ma il visitatore, entrando, si trova in uno spazio senza precedenti, molto sorprendente, tradizionalmente descritto come luminoso, chiaro, semplice, solenne (fig. 238). Volte e pareti sono rivestite di semplice intonaco bianco, sul quale risaltano semicolonne, pa-

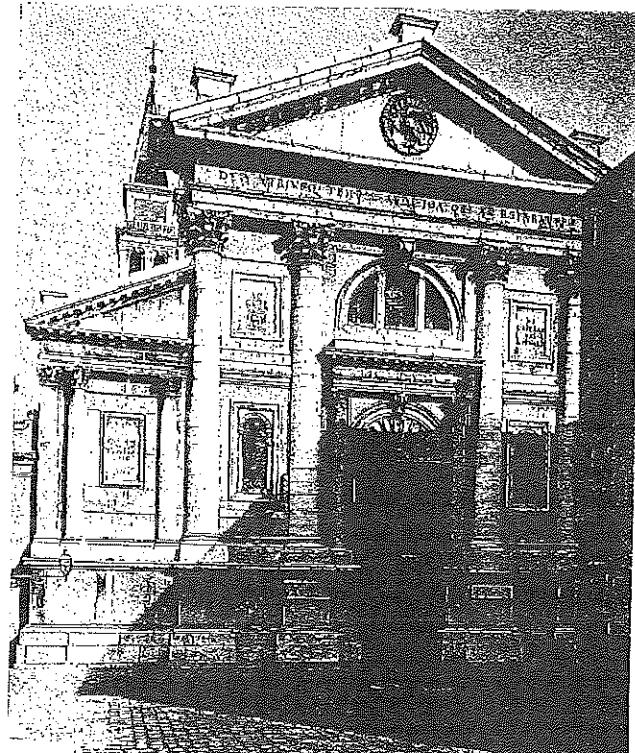


raste e archi, in grigio.⁹ La navata principale a tre campate è coperta da una volta a botte con lunette, mentre le navate laterali da volte a crociera. I pilastri, che sono abbastanza solidi da costituire una chiara separazione fra le navate, ma non sembrano massicci, costituiscono un organismo abilmente composto di membrature verticali: semicolonne giganti su alti piedistalli verso la navata centrale, più basse paraste binate sotto l'imposta degli archi, semicolonne fra paraste nelle navate laterali. Paraste si uniscono alle colonne giganti della crociera, oltre la quale il sistema delle navate si ripete per una campata. Il presbiterio, poi, prosegue la navata centrale, ma è più lungo e più largo delle campate della navata e se ne differenzia per la volta a crociera sostenuta da colonne libere scanalate. Una tipica invenzione di Palladio, destinata a una grande fortuna, è il gruppo di colonne posto fra presbiterio e coro dei monaci; solo qui le colonne, che nelle altre parti della chiesa si trovano di fronte alle pareti o incastrate in esse, sono libere da tutti i lati.

Tutte le varie forme di volte e articolazioni hanno un preciso parallelo nei *Quattro Libri*. L'intenzione creativa che ispirò San Giorgio Maggiore era quella di una "chiesa cristiana antica", che per Palladio era naturale, non un paradosso: le forme dell'architettura antica, le più belle e maestose mai inventate, diventano espressione della più nobile e sublime creazione dell'architettura, la casa cristiana di Dio. Se l'interno di San Giorgio avvolge il visitatore di oggi con la sua atmosfera solenne, è difficile dire se quel sentimento nasca da un'impressione immediata all'ingresso della chiesa o se si tratta di un condizionamento dovuto alla conoscenza delle innumerevoli chiese derivate dagli edifici di Palladio.

Non c'è bisogno di spiegare qui che, nella concezione palladiana della facciata di chiesa, il portico colonnato del tempio antico rappresentasse la soluzione più adeguata.¹⁰ Ma, mentre l'antico fronte di tempio è composto di elementi tridimensionali, autonomi, la facciata della chiesa cristiana, lato esterno del muro che racchiude un interno, assume, nella natura che le è propria, il carattere della superficie di un rilievo. Inoltre la sezione della basilica cristiana è del tutto differente da quella di un tempio antico, infatti la navata principale e le navate laterali di San Giorgio Maggiore differiscono in altezza. Palladio si trovò ad affrontare questo problema in tre chiese veneziane e in tutti i casi lo risolse nello stesso modo: riducendo al minimo l'innalzamento della navata centrale rispetto a quelle laterali e collocando di fronte a essa un ordine composito gigante; mentre i lati in pendenza del timpano corrono paralleli alla pendenza del tetto, sui lati si trova un ordine corinzio più basso e più piatto, con semitimpano. In tal modo, due sistemi all'antica sono proiettati sulla facciata della chiesa, con le membrature del sistema centrale che risaltano, grazie al loro rilievo più accentuato, sui lati appiattiti. Entrambi i sistemi presentano una trabeazione pienamente sviluppata, la minore delle quali corre oltre l'ordine gigante. Ci si può anche immaginare che il centro del timpano più piccolo sia nascosto dall'ordine gigante.

Si può seguire il tentativo di creare la facciata di chiesa all'antica da Alberti, attraverso i progetti per San Pietro di Bramante e Raffaello, fino a Vignola e Cristoforo Lombardo. Ma neppure Palladio poté annullare l'intrinseca incompatibilità. Raddoppiando il sistema, e tramite l'apparente dissimulazione del timpano minore, egli espone il problema, non lo risolve, benché il suo approccio, pur complesso, sia adeguato e coerente di per sé. Il che è evidente, se si considera la



240. (in alto) Andrea Palladio: Venezia, San Francesco della Vigna, facciata, iniziata nel 1562 circa

241. (a destra) Andrea Palladio: Venezia, Chiesa del Redentore, iniziata nel 1577

grande fortuna di questo tipo di facciata fino al XIX secolo.

Quando la facciata di San Giorgio Maggiore fu conclusa, dopo il 1600, erano state ovviamente apportate alcune trasformazioni nei dettagli. La facciata di San Francesco della Vigna (fig. 240), costruita sotto la direzione di Palladio circa nello stesso periodo dell'interno di San Giorgio, è superiore a quella di San Giorgio nella composizione e nei dettagli: i lati e la parte centrale si trovano su un basamento comune e i semitimpani laterali sono sostenuti da semicolonne anziché da paraste, utilizzate solo negli angoli. In questo modo il sistema minore si configura come un tempio *in antis*.

Nel Redentore, ultima facciata di questo tipo, l'ordine maggiore è a sua volta trattato come quello di un tempio *in antis* (fig. 241).¹¹ In questo caso il timpano principale corrisponde alla sommità della volta; al di sopra si innalza un alto attico e il tetto della navata principale, mentre sui semitimpani si trovano i contrafforti, e la trabeazione dell'ordine minore corrisponde alla trabeazione principale all'interno. In questo caso, quindi, la facciata riflette il sistema strutturale dell'interno e sopra di essa sono visibili i tetti. Così, la facciata diventa, in modo del tutto senza precedenti, parte integrale dell'edificio. Visti a distanza, facciata, cupola, campanili e tetti si uniscono in una composizione mirabilmente equilibrata; d'altra parte, la stratificazione della facciata è comprensibile solo collocandosi direttamente di fronte alla chiesa.

Il Redentore fu fondato dalla Repubblica di Venezia, durante la peste del 1576, quando il doge fece voto di costruire una chiesa in onore del Redentore. Dopo che il Senato ebbe votato a favore di una chiesa a pianta longitudinale e contro una a



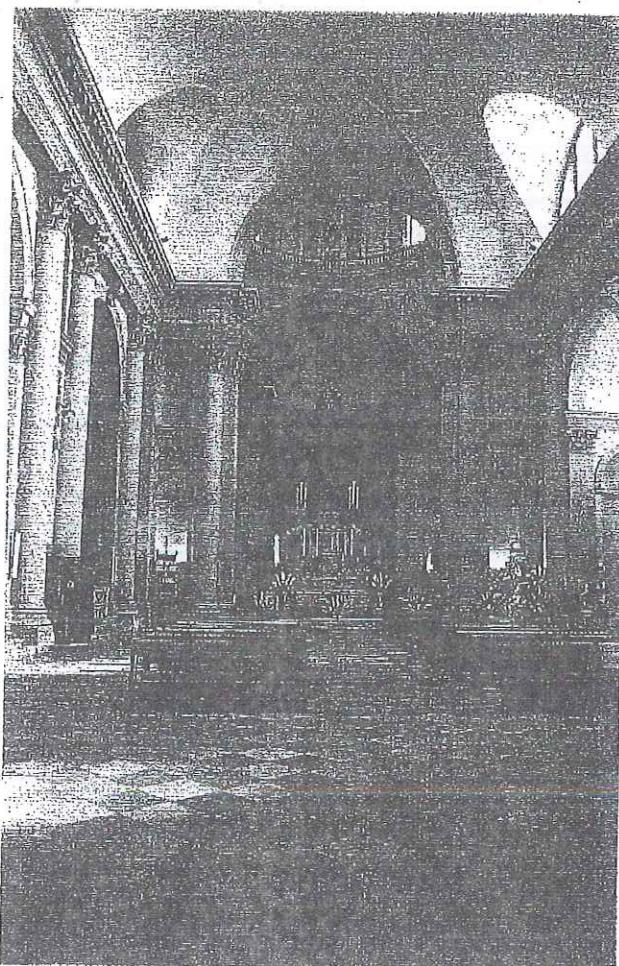
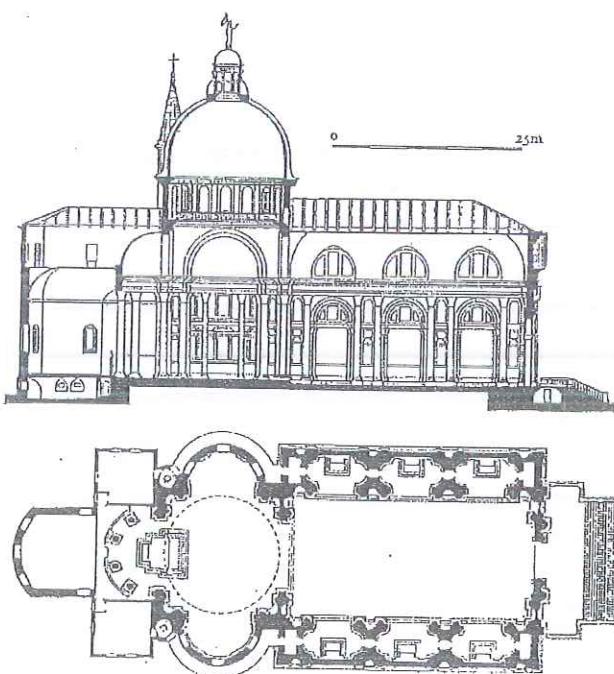
pianta centrale, e dopo l'approvazione del progetto che Palladio aveva presentato conformandosi a questa decisione, la prima pietra fu posata nella primavera del 1577.¹² Dalla fine della peste nell'estate del 1577, una processione di ringraziamento ha luogo ogni anno, attraversando il canale della Giudecca su un ponte di barche provvisorio. I partecipanti alla processione, quindi, vedono la facciata della chiesa di fronte a loro alla fine di una *via sacra*, mentre la cupola al centro dell'immagine si innalza sopra l'altare sul quale il doge deponeva le offerte di ringraziamento.

La funzione della chiesa è espressa anche dalla conformazione dell'impianto (fig. 242). Entrando, il visitatore si trova in un ambiente oblungo, moderatamente alto, circondato da semicolonne (fig. 243). Di fronte all'ingresso un grande arco si apre sull'altare principale e sulla zona sotto la cupola. Osservate dalla crociera, le porzioni murarie che reggono l'arco sembrano essere i pilastri della cupola; in questo modo lo spazio cupolato sembra più ampio della navata, mentre in effetti entrambi sono della stessa larghezza. Come a San Giorgio, presbiterio e coro sono separati da uno schermo di colonne, che nel Redentore però sono sistemate a semicerchio, con la loro trabeazione che regge il catino di un'abside.

Il cuore liturgico della chiesa, la crociera, è dominato dal cerchio del tamburo e della cupola e dai semicerchi degli archi della crociera e delle absidi, la navata dall'orizzontale ininterrotta della trabeazione e dalle verticali delle colonne. Nella pianta e negli alzati delle cappelle laterali il semicerchio è ancora la nota dominante.

La pianta del Redentore ricorda quella della chiesa, pressoché contemporanea, di San Fedele a Milano, di Pellegrini, il quale inserisce il motivo antico della volta poggiante su colonne libere, come se fosse una citazione da un'architettura antica in una composizione muraria pienamente contemporanea.

242. Andrea Palladio: Venezia, Chiesa del Redentore, iniziata nel 1577, sezione longitudinale e pianta



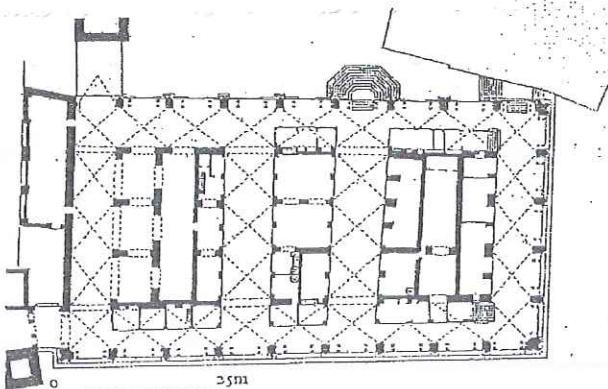
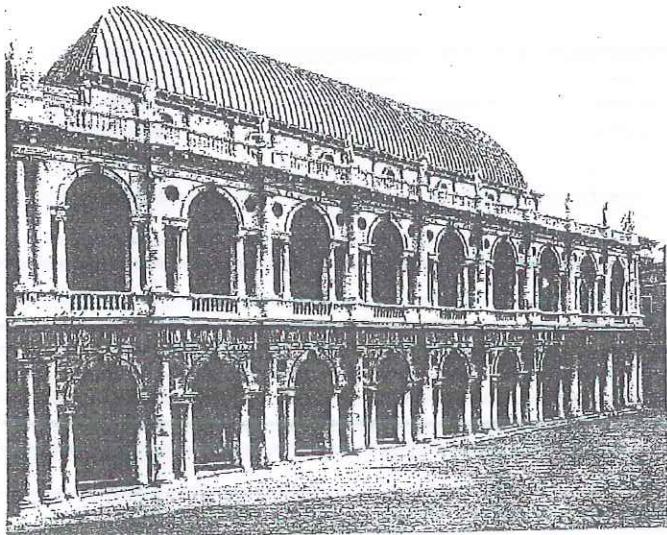
243. Andrea Palladio: Venezia, Chiesa del Redentore, iniziata nel 1577

nea; invece nella chiesa di Palladio, antico e moderno non sono separabili più di colonna e muro o spazio e struttura.

La peste che indusse alla fondazione del Redentore fu anche all'origine della chiesa votiva di San Sebastiano a Milano. Dai verbali delle sedute del Senato veneziano ricaviamo la motivazione della scelta per il Redentore di una "forma quadrangolare", invece che di una pianta centrale, nella maggiore importanza assegnata alla funzione di celebrazione dell'ufficio divino rispetto all'"ideale" della pianta centrale, che era praticamente la regola per le chiese votive. Tuttavia una luce curiosa è gettata, sulla decisione del Senato del 1577, dalla scelta, cinquant'anni più tardi, della città, di nuovo minacciata dalla peste, di una pianta centrale per la chiesa di Santa Maria della Salute.

ARCHITETTURA CIVILE

La Basilica palladiana a Vicenza accoglieva la sede medievale del Senato, intorno alla quale Palladio costruì una loggia su due piani (figg. 244, 245).¹³ Al primo livello, il numero degli archi fu determinato dalla disposizione del vecchio edificio; inoltre, nel decidere la dimensione delle campate, si dovette tenere conto di tre grandi anditi, di ampiezza variabile, che corrono rettilinei attraverso l'edificio sotto la grande sala. Su ogni pilastro della loggia si trova una semicolonna, in corrispondenza della



244. (a sinistra) Andrea Palladio: Vicenza, Basilica, logge, iniziate nel 1549

245. (in alto) Andrea Palladio: Vicenza, Basilica, logge, iniziate nel 1549, pianta

246. (in basso) Andrea Palladio: Vicenza, loggia del Capitaniato, commissionata nel 1571

quale la trabeazione sul muro fa risalto. Colonne libere, più piccole, sono inserite all'interno dell'ordine maggiore e il loro architrave serve da imposta agli archi a tutto sesto. Una forma simile a questo motivo "palladiano" era già comparsa dieci anni prima nel *Libro Quarto* di Serlio e nel piano superiore della Libreria di Sansovino. Nella Basilica il motivo ha uno scopo pratico: separando gli elementi dell'ordine minore dal pilastro, Palladio riuscì a integrare le vecchie campate, di ampiezza variabile, in un sistema di arcate apparentemente regolare. Allo stesso tempo, a ogni membratura del pilastro è conferita la propria funzione strutturale, funzione che, a differenza del sistema di Sansovino che si dispiega su un piano, è comprensibile solo se lo spettatore si muove attorno a esso. C'è tuttavia un'altra differenza fra la Basilica e la Libreria: nella prima la decorazione scultorea è confinata alle chiavi d'arco e alle statue sull'attico; inoltre l'effetto della Libreria è determinato dalla ricchezza dello ionico del secondo ordine, mentre nella Basilica si fonda sul dorico "maschile" del primo ordine.

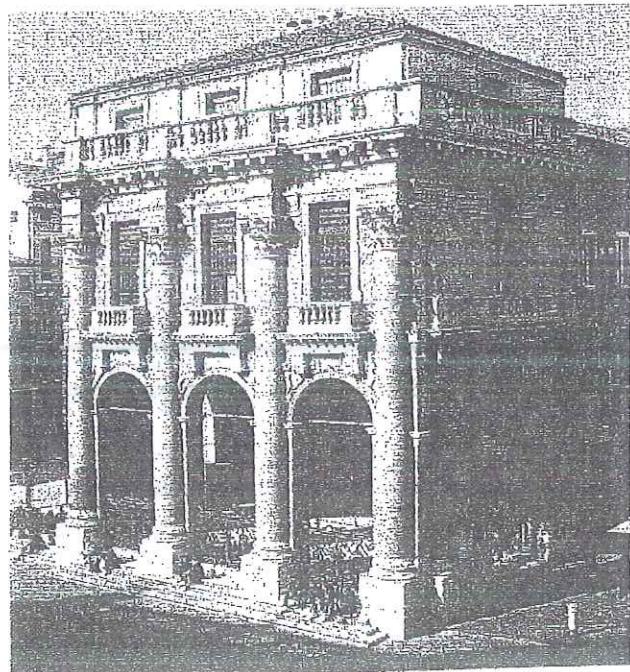
Nel 1571, più di vent'anni dopo l'inizio dei lavori alla Basilica, a Palladio fu assegnato l'incarico per la costruzione della loggia del Capitaniato (fig. 246), che si trova di fronte a essa, e che era la residenza del capitano veneziano della città. La costruzione si fermò dopo che tre campate erano state erette, e non è chiaro se il progetto di Palladio prevedesse cinque o sette campate.¹⁴

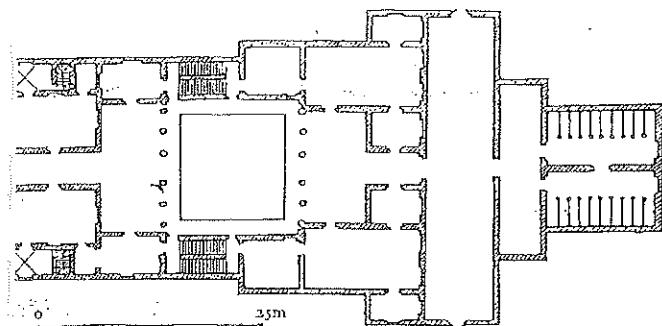
L'ordine gigante composito della loggia è uno splendido esempio dello stile tardo di Palladio. A paragone dei dettagli chiari e insolitamente accurati della Basilica, le forme sembrano grossolane e violente. Il volume dei pilastri è fortemente ridotto, le finestre del piano superiore interrompono la trabeazione, rozzi triglifi sostengono le trabeazioni su cui si trovano i balconi e la parete è soffocata dalla decorazione a stucco. Fra queste forme inquiete, intenzionalmente non classiche, si trovano le quattro semicolonne allungate, coronate dai loro risalti di trabeazione che hanno l'aspetto di resti di un antico edificio, nel quale siano stati a forza inseriti archi e un piano superiore.

La colonna, elemento più importante e nobile dell'architettura antica, è investita di una dignità e monumentalità ancora maggiori quando domina diversi piani di un edificio utilitario moderno: l'ordine gigante della loggia di Palladio, va inteso in questo modo.

PALAZZI

Nel *Secondo Libro* del suo trattato, Palladio illustra cinque dei palazzi che progettò a Vicenza (fig. 247).¹⁵ Le facciate di questi palazzi sono ancora esistenti e corrispondono sostanzial-

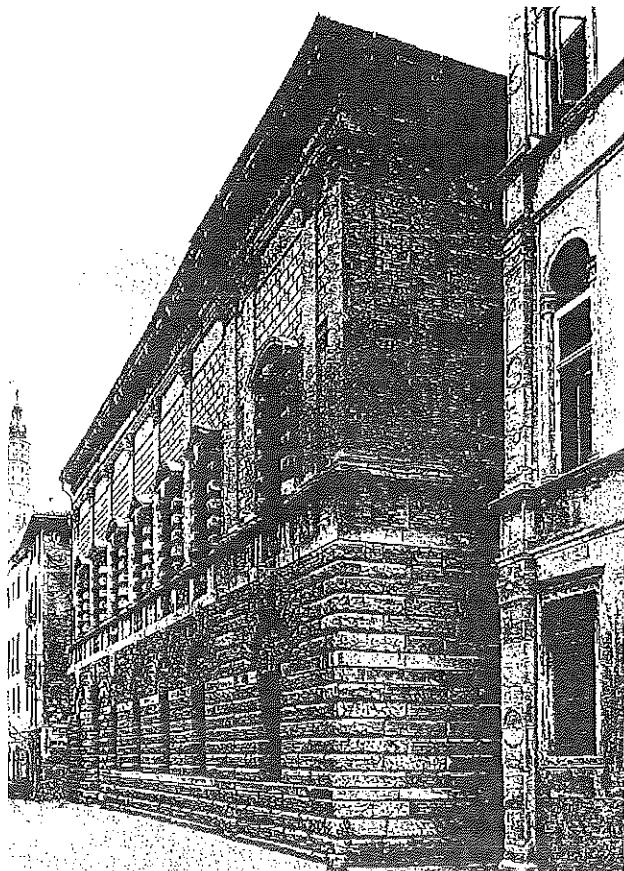




247. Andrea Palladio: Vicenza, palazzo Valmarana, pianta dai *Quattro Libri dell'Architettura*, 1570

mente alle illustrazioni, mentre le immagini delle sistemazioni delle parti retrostanti le facciate non assomigliano a quanto oggi esiste. In questo caso abbiamo una prova ulteriore del fatto che il trattato è concepito come una combinazione di teoria architettonica e ricostruzioni "vitruviane": le piante e gli alzati di Palladio trasformano i palazzi del patriziato vicentino in architettura domestica antica, in cui il cortile diventa un monumentale peristilio vitruviano. Come dimostra la condizione attuale degli edifici, i committenti erano perfettamente soddisfatti da una facciata, e probabilmente le ulteriori proposte di Palladio

248. Andrea Palladio: Vicenza, palazzo Thiene, iniziato nel 1542 (?), facciata

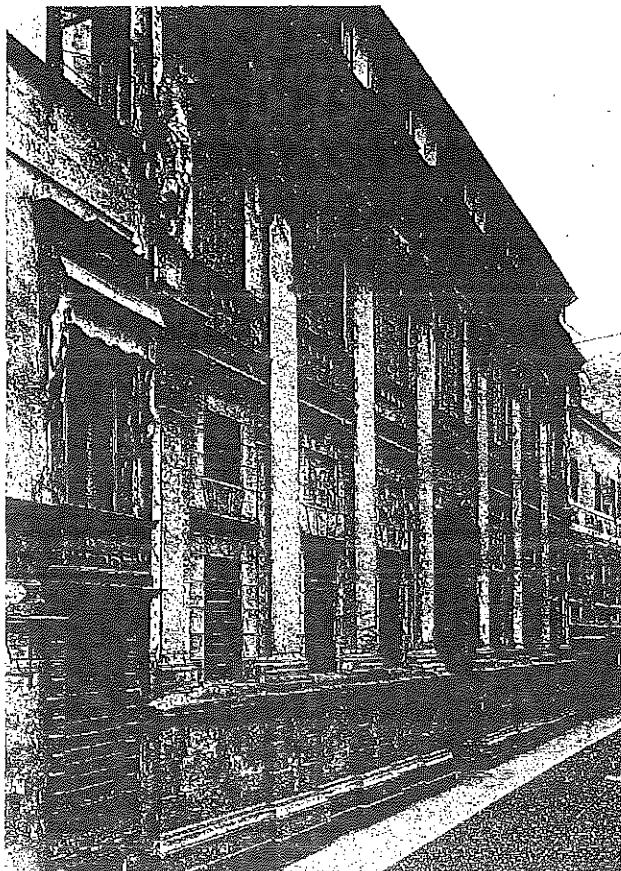


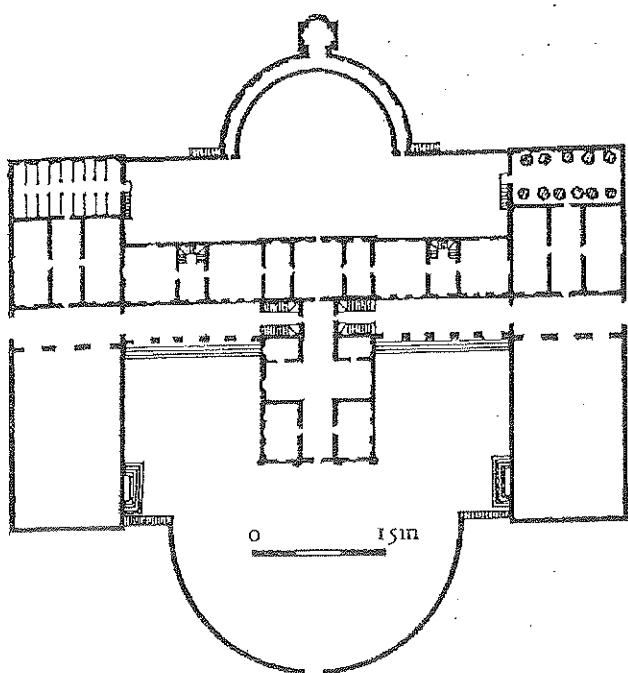
andavano al di là dei loro mezzi e forse anche dei loro desideri.

Per i patrizi della terraferma, il cortile non era la stessa cosa che per i loro contemporanei romani e fiorentini. Per di più, il sviluppo medievale di strade e la densità di aree costruite a Vicenza non consentiva la disponibilità di spazi edificabili di grandi dimensioni. Il fronte sulla strada, il vestibolo e le sale del piano nobile erano il vero *status symbol* dei committenti.

Nella divisione della casa in due piani di altezza all'incirca eguale e nella disposizione delle finestre, le facciate di Palladio seguono lo stesso tipo di quelle di Sanmicheli a Verona, anche se, per Palladio come per Sanmicheli, ogni edificio costituiva un problema diverso. Il fronte bugnato del precoce palazzo Thiene (fig. 248) contiene echi romani e reminiscenze dello stile mantovano di Giulio Romano. La facciata classica di palazzo Chiericati, progettata intorno agli stessi anni, con il suo fronte a colonne, fu determinata dalla sua ubicazione sull'"isola", un tratto aperto di terreno ai margini della città. Nel progettarla, Palladio aveva in mente il portico su due piani che circondava il foro romano. Le facciate dei palazzi di Iseppo da Porto e Barbaran da Porto sembrano in stretta relazione, eppure un intervallo di vent'anni intercorre fra la costruzione dei due. L'opera di Palladio non si presta a essere classificata e datata con facilità in base a uno sviluppo stilistico coerente; al contrario, per ogni nuovo edificio egli attingeva a un repertorio di tipi pienamente sviluppato, già pronto nella sua mente. Non di meno, le paraste giganti della facciata di palazzo Valmarana (fig. 249)

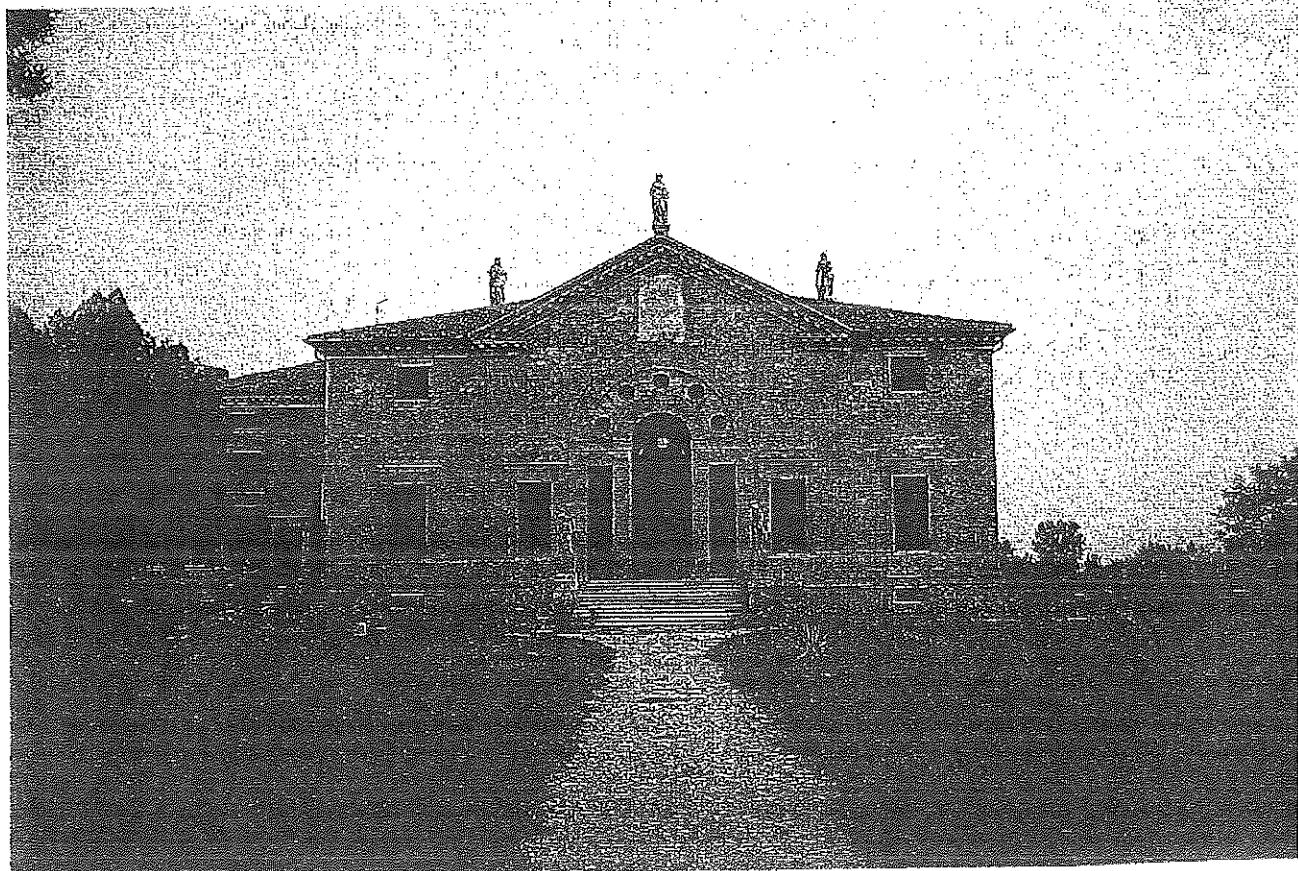
249. Andrea Palladio: Vicenza, palazzo Valmarana, iniziato nel 1565 circa, facciata





250. Andrea Palladio: Maser, villa Barbaro, pianta dai *Quattro Libri dell'Architettura*, 1570

251. Andrea Palladio: Pojana Maggiore, Villa Pojana, iniziata nel 1549 circa

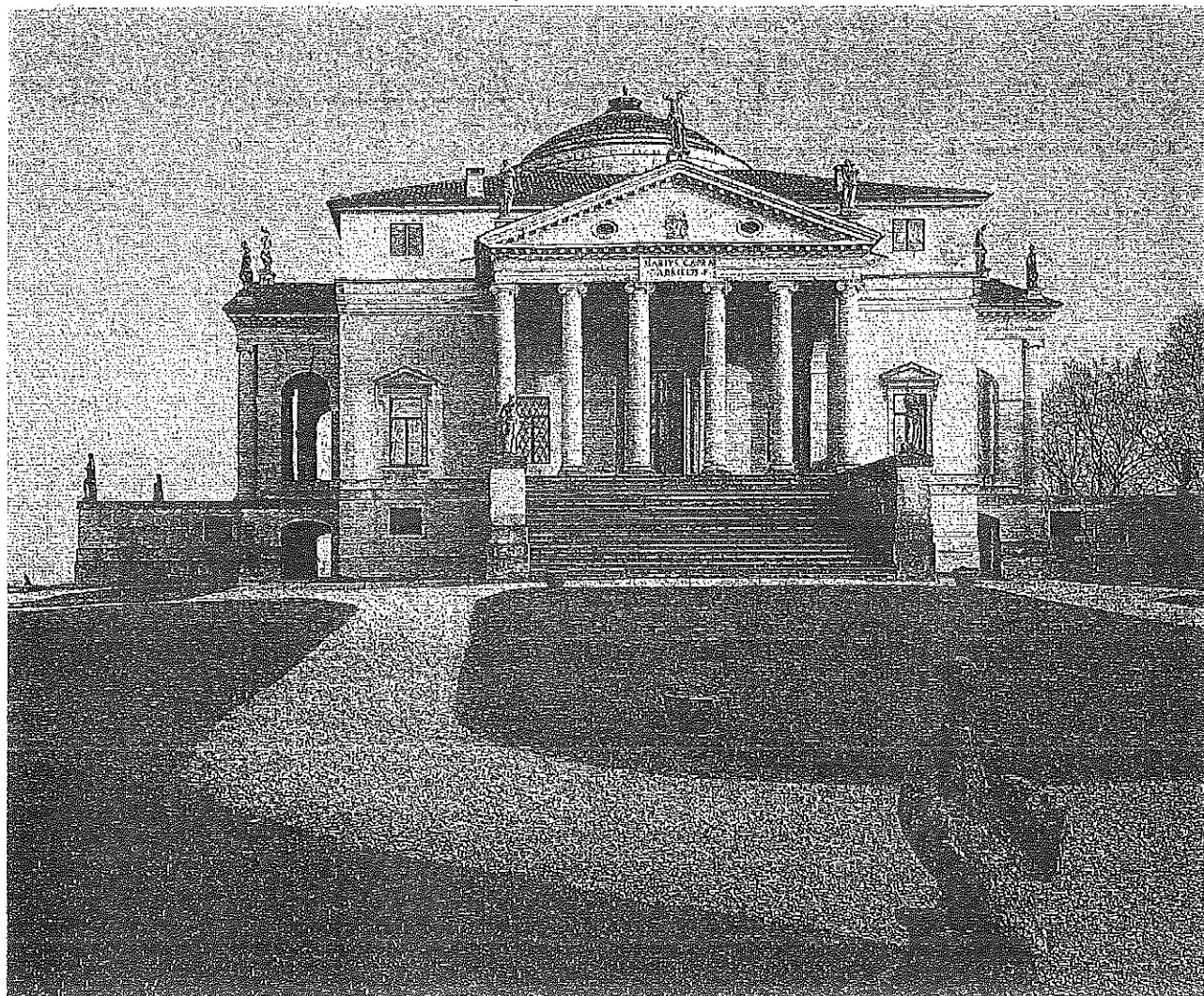


mostrano già la tendenza all'eccesso nelle dimensioni caratteristico della sua opera tarda, visibile nella loggia del Capitaniato.¹⁶

VILLE

Fra le immagini del *Secondo Libro* compaiono le riproduzioni di più di venti ville che Palladio progettò per la nobiltà veneziana e vicentina (fig. 250). Mentre nei suoi palazzi Palladio adottò e sviluppò il tipo della residenza di città, il tipo della villa di terraferma è una sua creazione originale¹⁷. Le condizioni sociali e economiche che inauguraroni il tipo sono state messe in chiaro solo da ricerche recenti: l'avanzata turca nel Mediterraneo orientale e la scoperta dell'America furono le campane a morto dei commerci marittimi veneziani, in seguito a questi avvenimenti la Repubblica prese a interessarsi allo sviluppo agricolo dei territori di terraferma, le grandi paludi delle valli fluviali furono sistematicamente bonificate e i possedimenti agricoli divennero una fonte di guadagno attraente per la nobiltà.¹⁸

Al contrario delle residenze di campagna romane e fiorentine, le ville di Palladio sono circondate da campi e vigne appartenenti alla villa e sono produttive. Le tenute infatti includono a fianco della villa, nella quale il proprietario godeva della vita di campagna durante la stagione calda, alloggi per i contadini, magazzini, cantine, granai e stalle. Le mode-



252. Andrea Palladio: Vicenza, villa La Rotonda, 1566-1570 circa

ste proprietà di terraferma non potevano competere con i giardini a terrazze, i labirinti, le fontane e le grotte di Roma, ma l'eleganza e la semplicità dell'opera di Palladio conferirono loro un fascino incomparabile, che può essere colto ancora oggi.

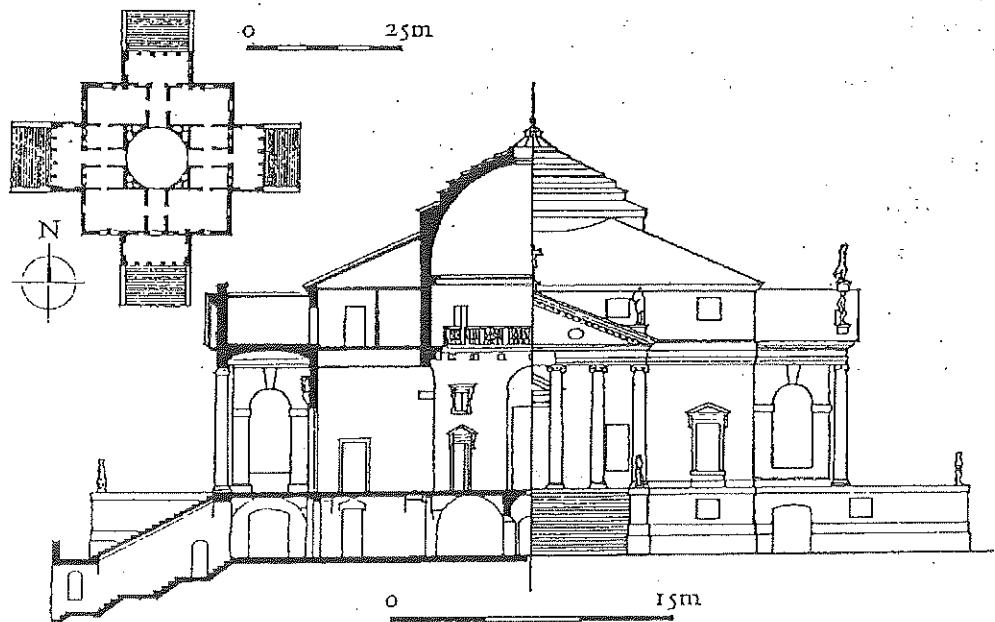
La casa padronale, di solito a due piani, ma talvolta di un piano solo, larga dalle cinque alle sette campate, si erge, come un'immagine dell'autorità, su una leggera salita, nella proprietà. Generalmente è caratterizzata da un timpano su un vestibolo a colonne o pilastri (fig. 251),¹⁹ con ai lati, o dove il terreno lo permetteva, basse ali aperte che conducono alle dipendenze. Questa sistemazione, come spiega Palladio, è studiata in modo da impedire che gli abitanti del corpo centrale siano disturbati dai lavori all'aperto o che essi stessi vi interferiscano.

Nella collocazione di logge e timpani, ogni villa palladiana

presenta alcune varianti: il timpano può sorgere al di sopra del tetto o di fronte ad esso; ci sono logge su due ordini o ordini giganti di fronte a due piani sovrapposti; le ali di servizio possono essere parallele o perpendicolari all'asse della casa o possono curvare verso l'esterno di fronte a essa. Gli impianti dell'intero gruppo sono sempre simmetrici, come la disposizione delle piante degli ambienti della casa; al cui centro si trova il salone.²⁰ La lunghezza, l'ampiezza e l'altezza delle singole stanze, la loro geometria sono determinate da un sistema di proporzioni razionali, proveniente da Vitruvio e da Alberti, che è tipico dell'architettura di Palladio e che, come riscontra Wittkower, risulta molto chiaramente nelle ville: "la chiave geometrica è, più inconsciamente che consciamente, percettibile a chiunque visiti le ville palladiane, ed essa appunto conferisce a questi edifici la loro persuasiva validità".

Palladio definì di proposito "suburbana" la sua villa più fa-

253. Andrea Palladio: Vicenza, villa La Rotonda, 1566-1570 circa, pianta con prospetto e sezione parziali



mosa, la Rotonda (fig. 252), che fu progettata come residenza di campagna di un dignitario ecclesiastico. In ogni caso, non è solo l'assenza di edifici di servizio a distinguere la Rotonda dalle altre ville, la Rotonda è infatti l'unica opera di Palladio che corrisponde esattamente alle illustrazioni dei *Quattro Libri*.²¹ Solo in questo caso l'architetto riuscì a realizzare pienamente la sua visione del "bell'edificio", come si espresse Sir Henry Wotton. Il che si applica sia alla posizione della Rotonda, su un'altura "di ascesa facilissima", sia alla sua forma. La pianta (fig. 253), composta dalle figure geometriche più semplici e quindi più belle, il quadrato, il cerchio e il rettangolo, è simmetrica su entrambi gli assi. Lo stesso portico, con lo stesso timpano, compare su tutti i quattro lati, e anche il numero di gradini che portano alle logge è identico. In tal modo la Rotonda presenta la stessa veduta da tutti i lati; nell'alto salone ro-

tondo, al centro, cominciamo a capire che cosa intende Palladio, quando attribuisce al cerchio le qualità divine di *unità* e *uniformità*. Il fatto che la volta sopra la sala prenda la forma di una cupola, elemento fino allora riservato alle chiese, è dunque perfettamente conseguente.

Con tutta la sua semplicità, questa architettura è radicalmente astratta e, nel senso letterale del termine, assoluta, cioè sciolta da ogni legame con i commerci del mondo. Quando Goethe visitò la Rotonda, la trovò "abitabile, non però accogliente". L'identità tra categorie estetiche e teologiche, propria della concezione dell'architettura del Rinascimento, poteva essere raggiunta solo se il committente era pronto, come nel caso della Rotonda, ad accettare finalità e ideali dell'architetto, ed è questa la ragione per cui la Rotonda è diventata il paradigma dell'architettura ideale.



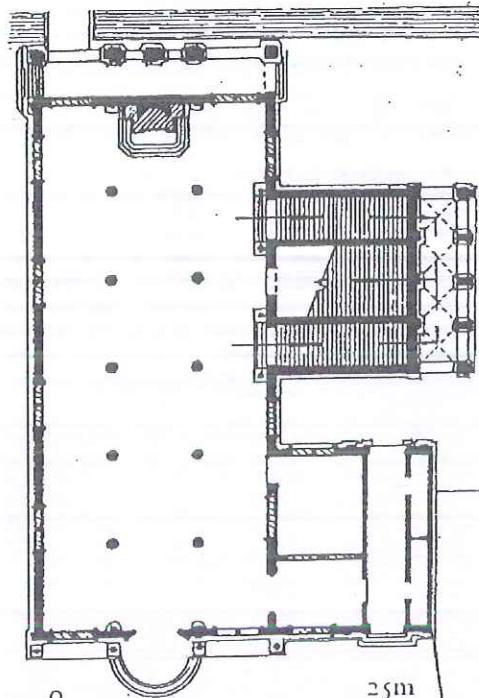
254. Antonio da Ponte: Venezia, ponte di Rialto, 1588-1591

Venezia e Padova alla fine del XVI secolo

Negli ultimi anni della sua vita, dopo la morte di Sansovino nel 1570, Palladio divenne l'architetto più importante a Venezia, ricevendo l'incarico per vari edifici pubblici da parte del Senato. Dopo gli incendi del 1574 e 1577, egli presentò relazioni per il restauro del palazzo Ducale, benché il lavoro vero e proprio fosse condotto da Antonio da Ponte, proto della Signoria.¹ Da Ponte si stava occupando allo stesso tempo alla costruzione delle prigioni di Stato, adiacenti a palazzo Ducale sulla riva degli Schiavoni,² e la cui facciata disadorna, appropriata alla funzione dell'edificio, è realizzata in una variante dello stile di Sansovino. Per il ponte di Rialto (1588-1591), il suo capolavoro, Da Ponte adottò forme palladiane (figg. 237, 254).* Il ponte in pietra sostituì un ponte mobile di legno; altezza e ampiezza dovevano essere calcolate in funzione della navigazione lungo il Canal Grande, inoltre erano prescritti la costruzione di negozi sul ponte, l'arco aperto al centro e i percorsi laterali pavimentati. Il ponte eseguito, che divenne subito un punto di riferimento di Venezia, è più semplice del progetto più ambizioso di Palladio, ma Da Ponte fece piena giustizia delle complesse richieste e delle difficoltà strutturali dell'incarico.³

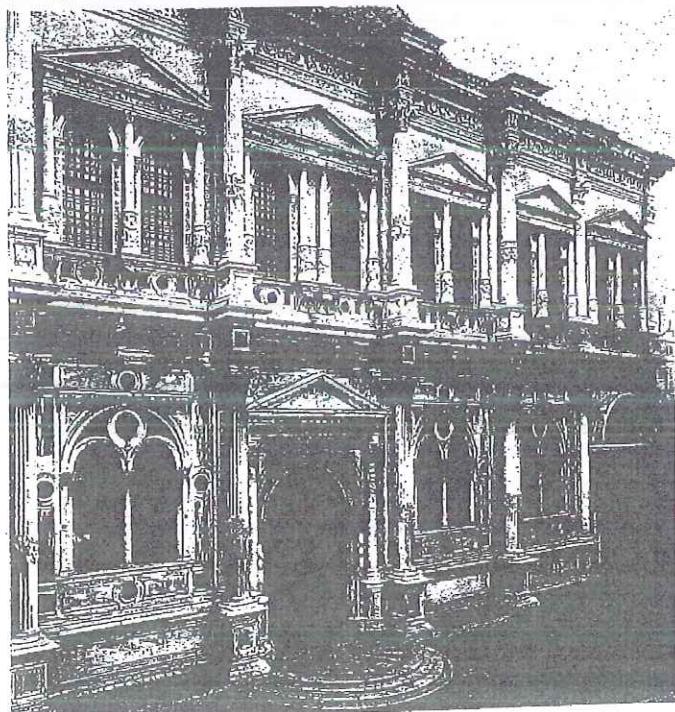
A fianco dell'arte del grande "forestiero" Sansovino e di Sanmicheli e Palladio, Venezia aveva mantenuto nel XVI secolo una propria tradizione costruttiva, che continuava, praticamente inalterata, l'architettura del tardo Quattrocento. I maestri più importanti di questo orientamento, Antonio Abbondi lombardo, detto lo Scarpagnino (circa 1481-1549), e Giangiacomo de Grigi (menzionato per la prima volta nel 1550, morto nel 1572) collaborarono nella progettazione della Scuola Grande di San Rocco (fig. 255), che fu conclusa intorno al 1560, dopo un periodo di costruzione prolungato. La Scuola di San Rocco può essere considerata un esempio tipico di questo stile locale.⁴ Il complesso di fianco alla chiesa contiene, oltre a uffici e sale di riunione della Scuola, le grandi sale rese famose dai dipinti di Tintoretto. In contrasto con le facciate "classiche" di Sansovino e Palladio, quella della Scuola è un esempio di apparato architettonico sovrapposto a un edificio (figg. 256A e B). Le colonne libere sui due livelli si trovano su piedistalli molto sporgenti e la cornice sommitale non ha relazione con il timpano retrostante, mentre l'antica propensione veneziana per l'impiego di pietre costose trova espressione nel rivestimento policromo. La scala che conduce alla sala superiore della Scuola è un documento importante nella storia degli scaloni (fig. 257): due rampe parallele, coperte da volte a botte, conducono, a metà del percorso, a un pianerottolo; da qui una rampa centrale, singola, più grande e coperta da una cupola, gira a 180 gradi per raggiungere il piano superiore. Nonostante la sua semplicità, la soluzione è assolutamente monumentale, e lo scalone ha un'importanza simile a quella che assume nel ricetto della Biblioteca Laurenziana e a Caprarola.

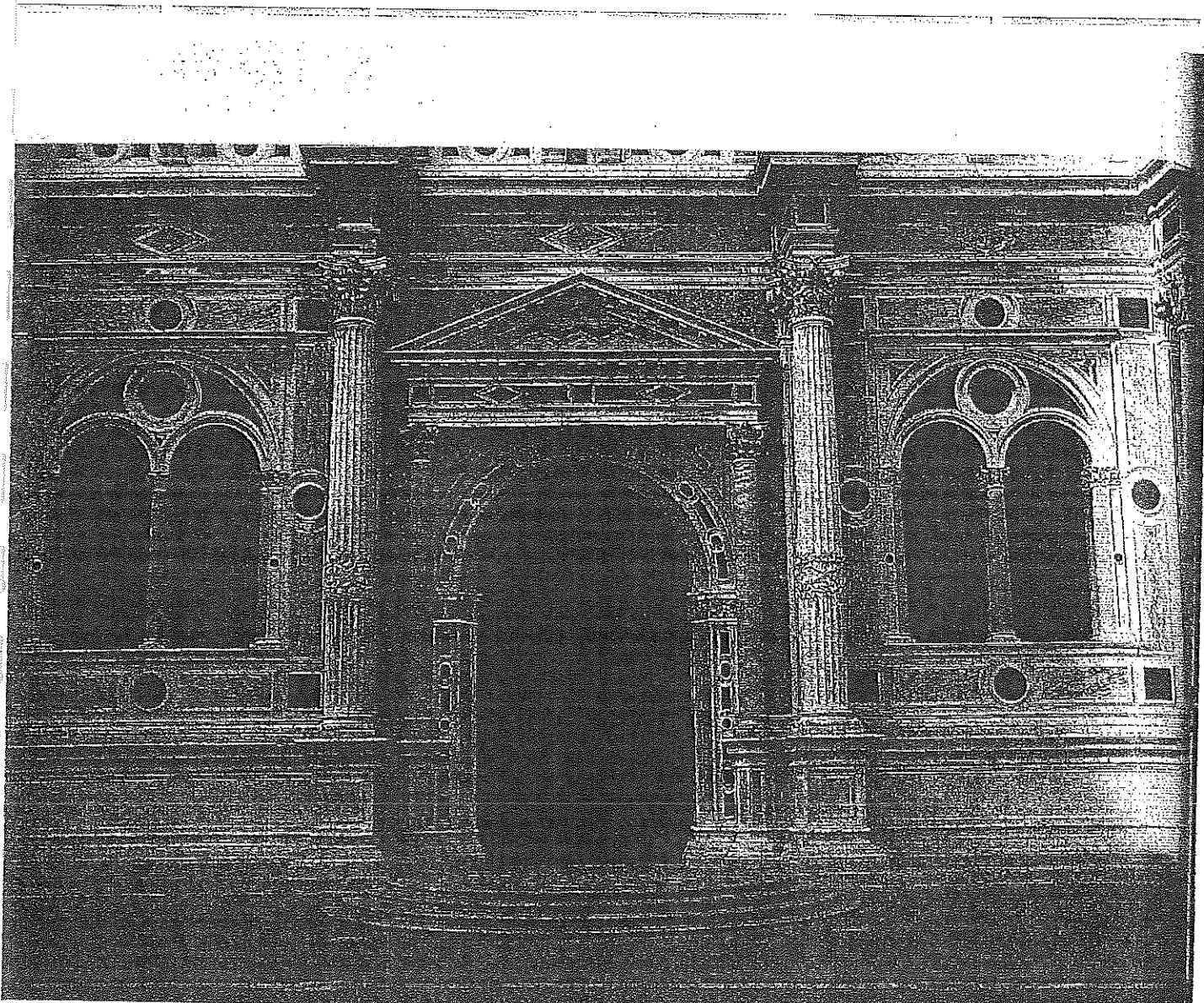
Nell'architettura padovana della metà del XVI secolo la tradizione locale ha una forza maggiore rispetto alla nuova arte classica di Sansovino e Palladio. La chiesa dell'abbazia di Santa Giustina e la cattedrale, costruite nello stesso periodo, sono fra i più grandi edifici ecclesiastici in Italia.⁵ Santa Giustina,



255. Bartolomeo Bon, Scarpagnino e Giangiacomo de Grigi: Venezia, Scuola Grande di San Rocco, 1515 circa e sgg., 1527 e sgg., 1549 e sgg., pianta del piano terra

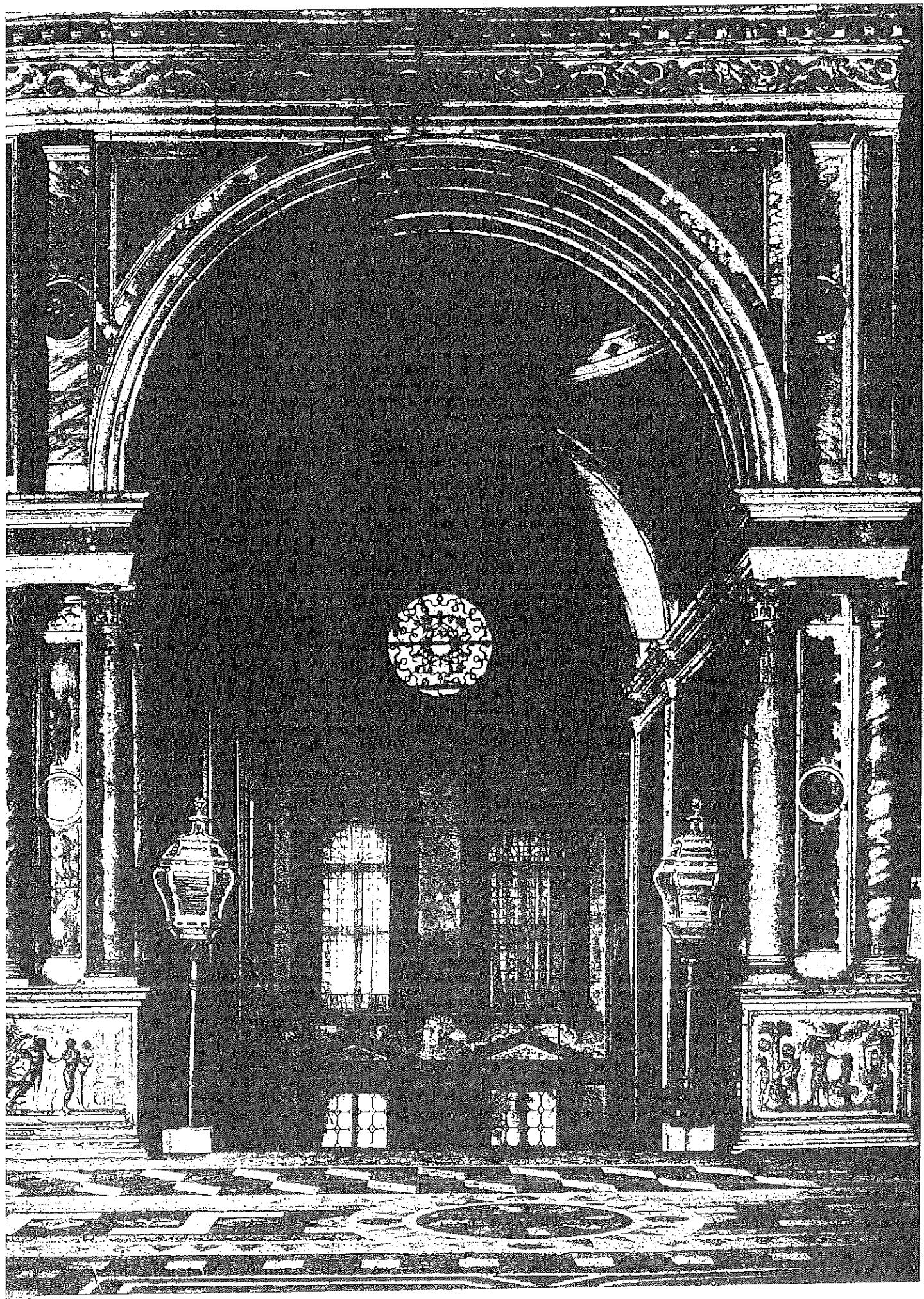
256.A. Bartolomeo Bon e Scarpagnino: Venezia, Scuola Grande di San Rocco, facciata, iniziata nel 1515 circa

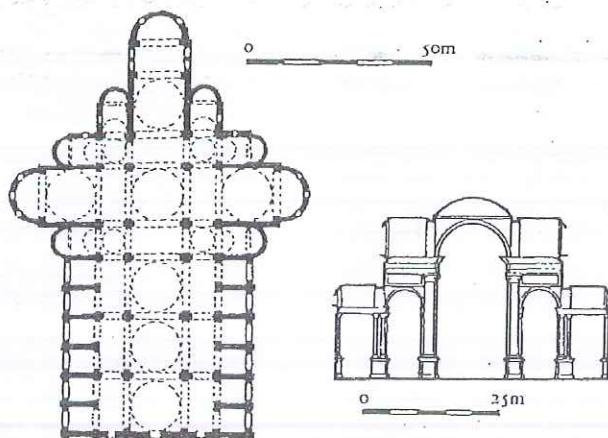




256.B. Bartolomeo Bon e Scarpagnino: Venezia, Scuola Grande di San Rocco, particolare della facciata

257. (a destra) Bartolomeo Bon e Scarpagnino: Venezia, Scuola Grande di San Rocco, approdo dello scalone al primo piano, costruito dopo il 1544





258. (in alto) Andrea Moroni e Andrea da Valle: Padova, Santa Giustina, iniziata nel 1532, pianta e sezione trasversale della navata

259. (a destra) Andrea Moroni e Andrea da Valle: Padova, Santa Giustina, iniziata nel 1532

260. (in basso a destra) Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi: Vicenza, Teatro Olimpico, inaugurato nel 1585, pianta

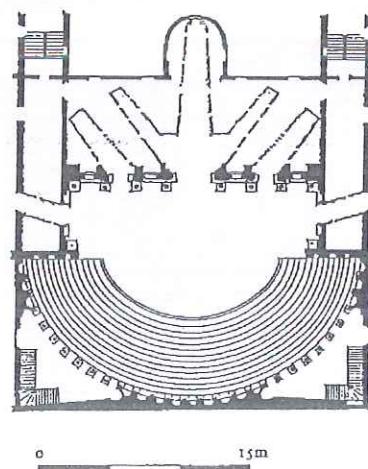
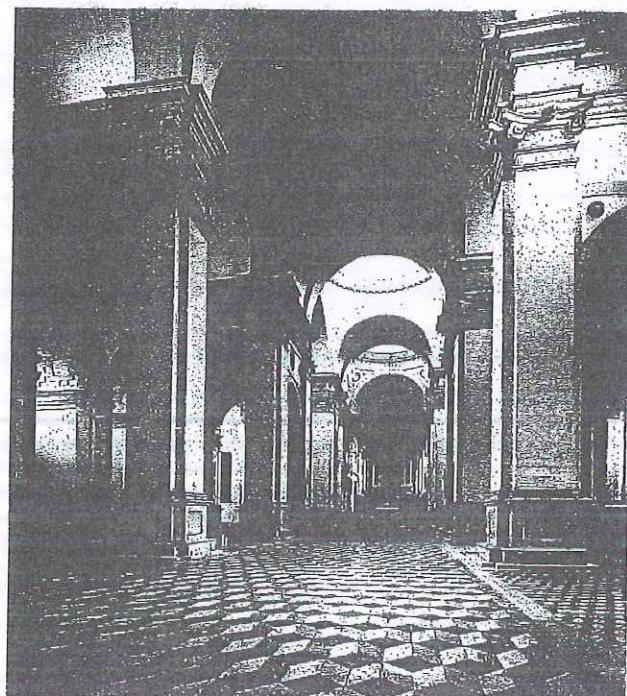
Santo Sepolcro a Piacenza, San Salvador a Venezia e una quantità di altri monasteri erano uniti dall'appartenenza alla congregazione cassinese. La pianta veneto-bizantina a croce e cupole, comparsa inizialmente in San Salvador per essere poi adottata nelle altre due chiese, a Santa Giustina è arricchita da un transetto molto sporgente con absidi (fig. 258). Le tre gigantesche campate della navata (fig. 259) sono coperte da cupole senza finestre, ribassate, mentre le quattro cupole sopra la crociera, il coro e i transetti sono fortemente illuminati attraverso il tamburo e la lanterna, stabilendo un contrasto effettivo fra la luminosità radiosa della parte orientale e la luce attenuata della navata.

La ricostruzione della cattedrale, per la quale erano stati chiesti progetti a Sansovino e Michelangelo, fu infine eseguita su progetto di Andrea da Valle di Padova (morto a Venezia nel 1577). L'impianto è una variazione del tipo di Santa Giustina, anche se nella cattedrale l'asse longitudinale è sottolineato con maggiore forza, mentre viene ridotto il numero delle cupole, e la rinuncia alla sequenza ritmica delle volte finisce per compromettere l'effetto spaziale.

VINCENZO SCAMOZZI

Nel 1583, fu affidato a Vincenzo Scamozzi (1552-1616), nato a Vicenza, l'incarico della costruzione delle Procuratie Nuove, a fianco della Libreria di Sansovino, sul lato meridionale di piazza San Marco. Il sistema della Libreria venne adottato da Scamozzi praticamente senza modifiche. Tramite l'aggiunta di un terzo piano egli conferì alla lunga facciata una proporzione conveniente rispetto all'ampiezza della piazza.⁶

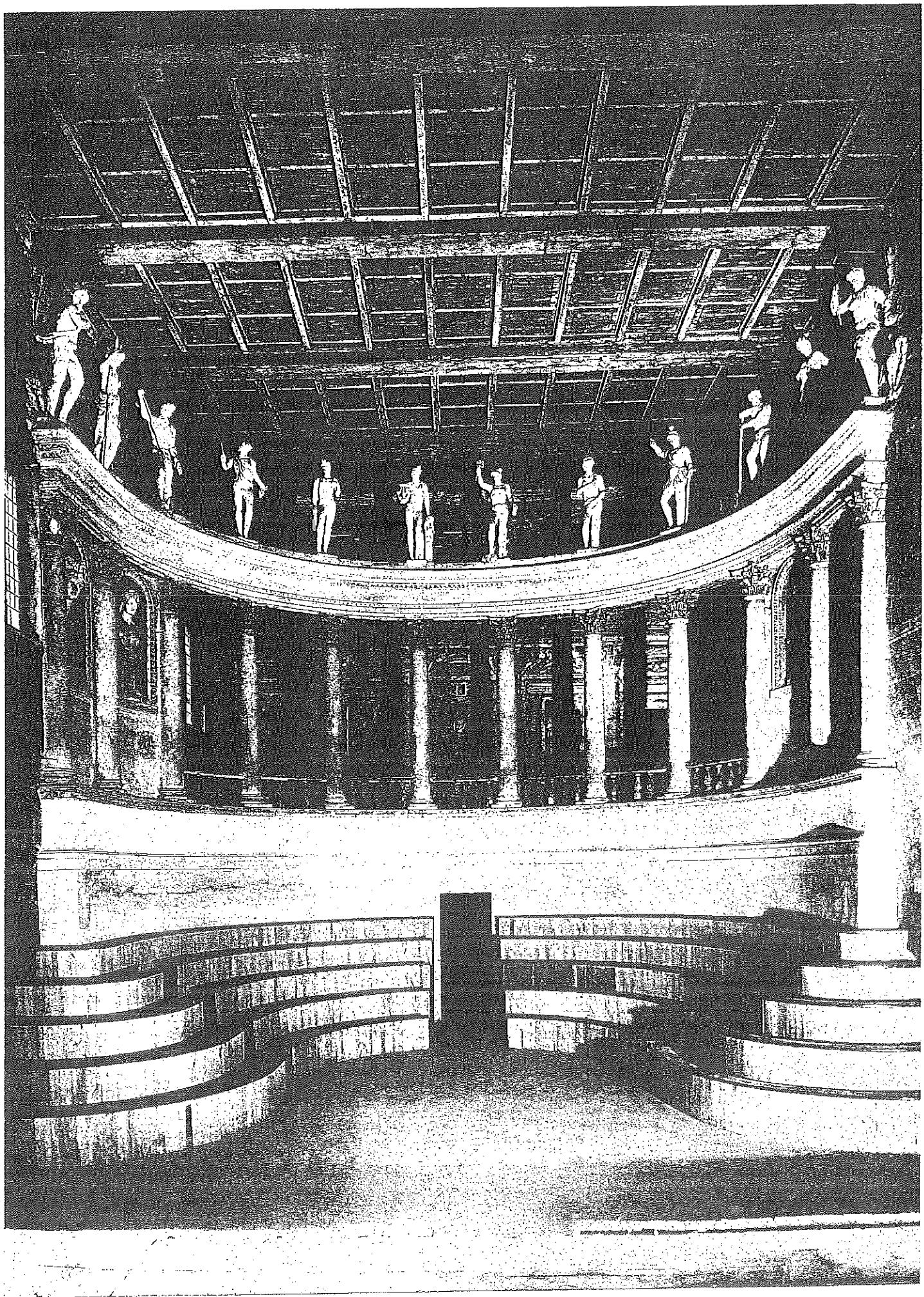
In seguito, dopo la morte di Palladio, Scamozzi portò a termine la costruzione del teatro Olimpico a Vicenza (fig. 260), inserito all'interno di un edificio più antico, che fu inaugurato nel 1585 con una rappresentazione dell'*Oedipus Tyrannus*. La cavea, con il colonnato che la corona e lo splendido pro-



sceno (*frons scenae*), si ispira certamente al progetto di Palladio che Scamozzi arricchì con le vedute di strade, visibili oltre i tre portali.⁷

Qualche anno dopo, Scamozzi costruì, per il duca Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta, il primo vero teatro nella storia dell'architettura moderna (fig. 261). La forma della cavea è ripresa dal teatro Olimpico di Palladio, mentre la disposizione dei sedili segue strettamente il ceremoniale di corte: il duca e la sua famiglia sedevano nella loggia che coronava la cavea, il suo seguito occupava i gradini semicircolari, mentre gli spettatori comuni stavano in piedi in platea. Scamozzi rinunciò alla parete di proscenio e trattò il proscenio, come aveva già fatto Serlio, come la veduta di una strada, abbandonando la concezione palladiana della ricostruzione dell'antica *frons scenae*, che fu ripresa in seguito da Inigo Jones.⁸

261. Vincenzo Scamozzi: Sabbioneta, Teatro, 1588-1590



CAPITOLO 14

Toscana 1550-1600

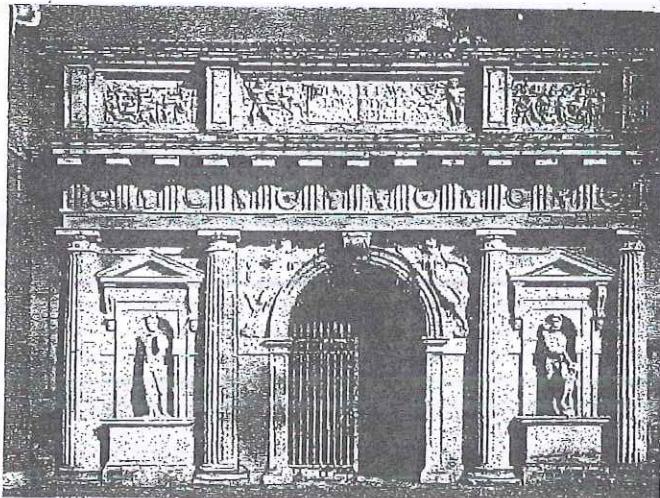
BARTOLOMEO AMMANNATI

Lo scultore fiorentino Bartolomeo Ammannati (1511-1592), che aveva lavorato sotto la direzione di Sansovino agli apparati scultorei della Libreria a Venezia, mostra l'influenza di Sansovino nella sua prima opera di architettura, l'arco costruito nel palazzo di Marco Benavides, medico padovano, situato fra il cortile e il giardino confinante (fig. 262).¹ Con il suo dorico vigoroso, l'arco è un esempio eccellente di ritorno all'antichità classica, particolarmente apprezzata dagli umanisti dell'università di Padova.²

Dopo un breve periodo di lavoro a Urbino, Ammannati giunse a Roma nel 1550, dove, su raccomandazione dell'amico Vasari, ricevette diversi incarichi di rilievo da Giulio III. Il suo contributo alla costruzione di villa Giulia è già stato ricordato, e alcuni dettagli comuni fra villa Giulia e la villa Imperiale a Pesaro, costruita per il duca di Urbino, sono forse dovuti a Ammannati, che conobbe villa Imperiale nel suo periodo urbinato.³ Il fronte sul giardino dell'attuale palazzo di Firenze a Roma, che Ammannati rinnovò e ampliò per il fratello di Giulio III, ricorda invece l'arco Benavides nella coerente applicazione degli ordini classici, mentre i rilievi piuttosto bassi del fronte sul cortile (fig. 263) dimostrano la sua attenzione nei confronti dello stile di Vignola.

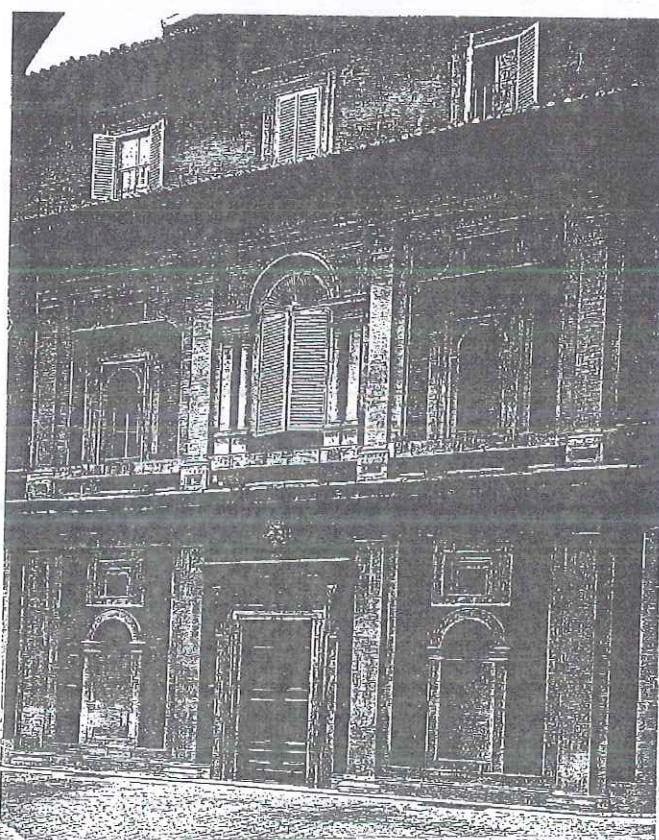
Il capolavoro architettonico di Ammannati è il cortile di palazzo Pitti a Firenze, iniziato nel 1560 (fig. 264). L'edificio quattrocentesco, diventato di proprietà del duca Cosimo I nel 1549, era composto solo dal corpo verso la facciata, e il cortile non era andato oltre l'inizio della costruzione.⁴ Un cortile maestoso, però, era indispensabile in una residenza principesca nel Cinquecento; inoltre, la pendenza del terreno dietro l'edificio e la sua posizione ai margini della città davano l'opportunità di una composizione ideale di palazzo, cortile e giardino. L'antico edificio fu ampliato da due ali posteriori, e un grande teatro a ferro di cavallo fu realizzato nel giardino, a un livello corrispondente a quello del piano nobile. Il piano terra e il piano del cortile non sono perciò visibili dal teatro e un muro di contenimento a un piano separa il cortile dal giardino. Nella progettazione dell'insieme si dovette tenere conto che, guardando dal giardino, il cortile sarebbe apparso la facciata principale del palazzo. Il cortile con le facciate a tre piani è uno degli esempi cinquecenteschi più importanti dell'uso del bugnato (fig. 265). La raccomandazione di Serlio di limitare il bugnato alle fortificazioni e a edifici di carattere simile non fu affatto seguita alla lettera, come si può vedere nelle architetture di Giulio Romano, Alessi e Pellegrini; mentre l'uso del bugnato nella facciata della Zecca di Sansovino a Venezia si adatta perfettamente alla funzione dell'edificio e nel cortile della Canonica degli Ordinari o a palazzo Marino a Milano dipende da una scelta personale dell'architetto.

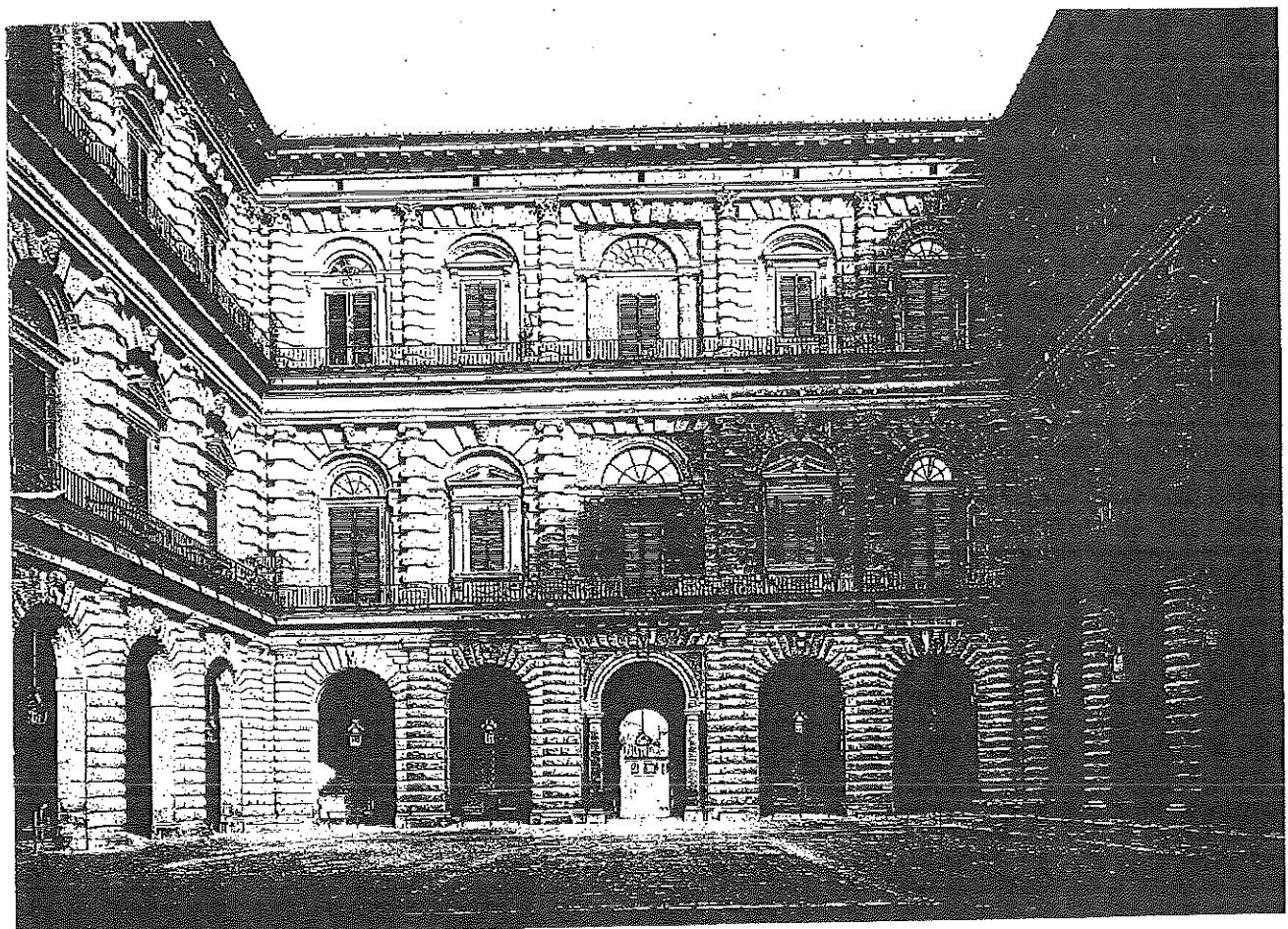
Ammannati, avendo collaborato alla costruzione dell'edificio, conosceva la facciata di villa Giulia, che offre uno dei pochi esempi di bugnato in un'architettura urbana a Roma. Mentre però il portale di Vignola segue le indicazioni di Serlio, in



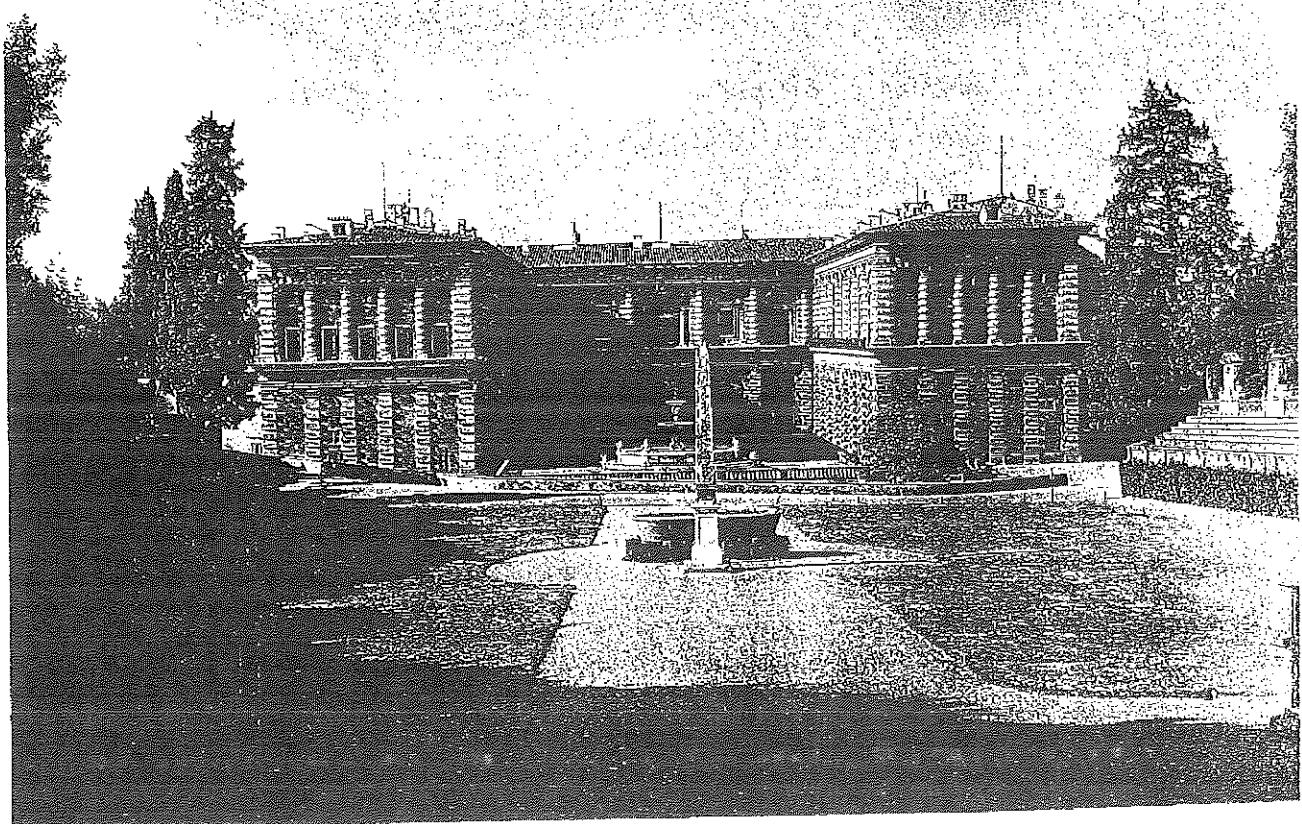
262. Bartolomeo Ammannati: Padova, arco Benavides, 1544

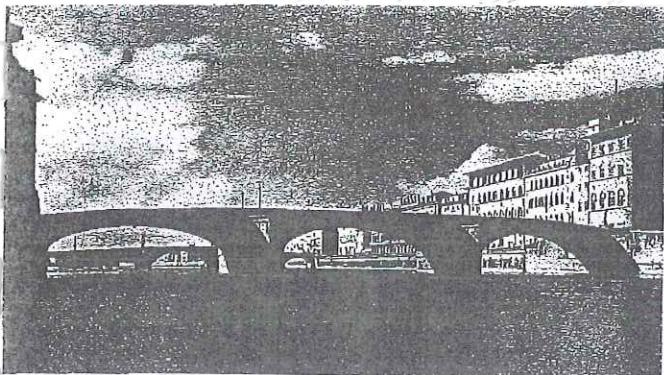
263. Bartolomeo Ammannati: Roma, palazzo di Firenze, facciata verso il cortile, costruito dopo il 1550





264. e 265. Bartolomeo Ammannati: Firenze, palazzo Pitti, vedute del cortile, iniziato nel 1560





266. Bartolomeo Ammannati: Firenze, ponte di Santa Trinita, 1558-1570 (prima della demolizione)

particolare quella che individua nel tuscanico il solo ordine conveniente al bugnato, quest'ultimo nel cortile di palazzo Pitti si estende fino allo ionico e al corinzio dei piani superiori. Diverse considerazioni possono avere portato a una differenziazione rispetto al canone: da una parte la robustezza del bugnato si addiceva al carattere principesco dell'edificio, e dall'altra il cortile costituiva il proscenio delle rappresentazioni nel teatro del giardino, in cui natura e arte erano congiunte come bugnato e architettura, oltre al fatto che il lato di ingresso quattrocentesco era già rivestito a bugnato.

Il solo edificio successivo di Ammannati paragonabile con il cortile di Pitti per monumentalità e potenza espressiva è il ponte di Santa Trinita a Firenze (fig. 266).⁵ La curva dei tre archi del ponte e del percorso al di sopra di essi è costituita da segmenti ellittici, e l'elasticità degli archi ribassati che congiungono le due rive del fiume è quella di un arco teso. Dall'antichità, gli archi dei ponti erano stati costruiti in forma semicircolare o di archi di cerchio, e talvolta nel Medioevo di archi acuti, mentre la curva ellittica si trova, fin dal 1547, in un progetto di Vignola per un piccolo ponte nei pressi di Bologna.⁶ Ammannati può anche avere visto la volta di Michelangelo nel piano nobile di palazzo Farnese, la cui curvatura assomiglia a quella di un arco a tre centri, cioè un'ellisse; sappiamo infatti che Vasari discusse con Michelangelo i progetti per il ponte di Santa Trinita, riportando a Firenze disegni e note. Non sarebbe dunque impossibile attribuire a Michelangelo la concezione degli archi del ponte e, anche nel caso che Ammannati sia responsabile solo dell'esecuzione, tuttavia sia le modanature sia i cartigli araldici mostrano la sua calligrafia inimitabile, austera, lenta.⁷

GIORGIO VASARI

Giorgio Vasari (1511-1574) ebbe ruolo e rango simili, in quanto architetto del duca Cosimo I, a quelle di Pellegrini a Milano e di Domenico Fontana a Roma. Abilità diplomatica, operosità sorprendente, energia infaticabile e facilità di produzione fecero di lui l'artista cortigiano per eccellenza. Si deve innanzitutto al suo talento organizzativo il fatto che Firenze abbia riacquistato il ruolo di capitale artistica europea alla fine del XVI secolo. Negli anni in cui si trovava impegnato nella trasformazione di Palazzo Vecchio a residenza ducale, Vasari progettò gli Uffizi, la più grande impresa architettonica fioren-

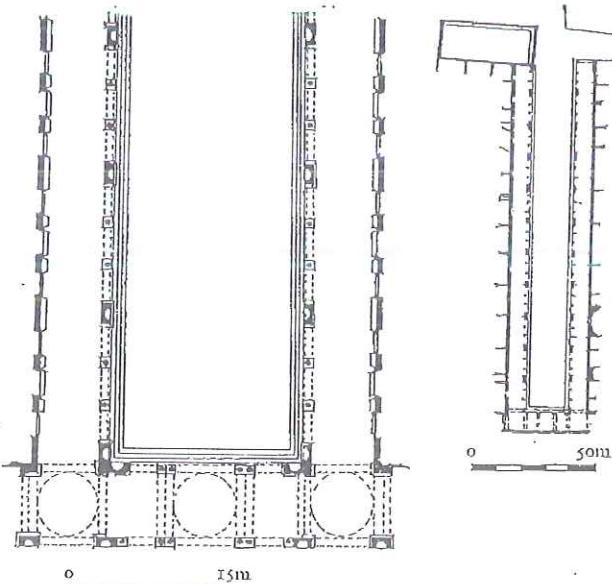
tina del tempo anche secondo le sue stesse parole: "la loggia e grandissima fabbrica de' Magistrati, che volta sul fiume d'Arno; della quale non ho mai fatto murare altra cosa più difficile né più pericolosa, per essere fondata in sul fiume, e quasi in aria".⁸

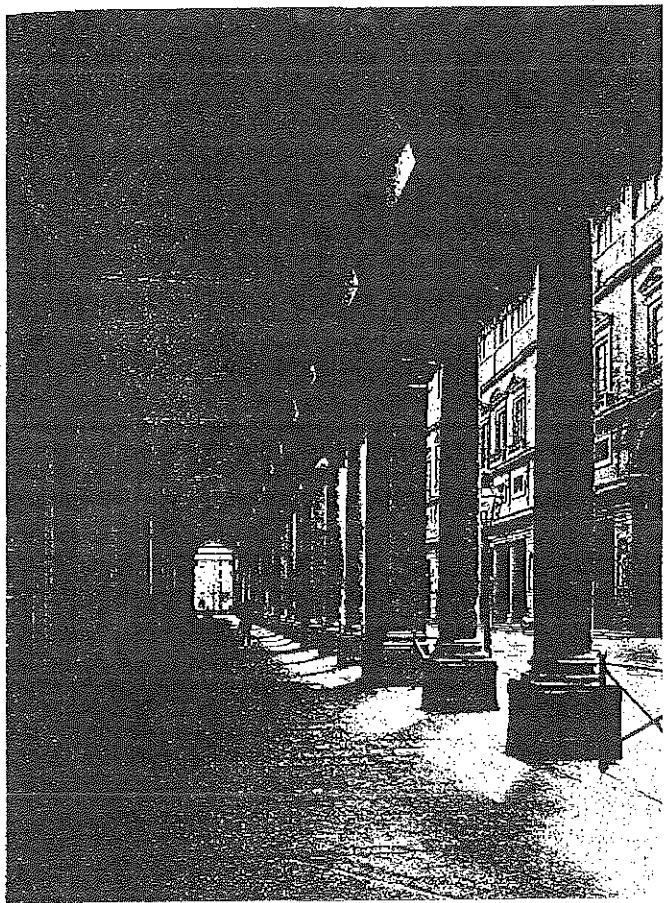
Gli Uffizi, costruiti prima dei grandi lavori di Sisto V, come il contemporaneo Escorial sono un precoce esempio di architettura del dominio assoluto (fig. 267). Furono eretti per ordine di Cosimo I per accogliere tredici uffici amministrativi, che avrebbero dovuto abbandonare le loro antiche sedi sparse per tutta la città per spostarsi nel nuovo edificio. Questo spostamento tuttavia suscitò una resistenza delle corporazioni e dei proprietari di molte case, negozi e botteghe demoliti o espropriati per fare posto al nuovo edificio, registrata nei documenti.

I lavori alle fondazioni iniziarono nel 1560, nel 1564 la parte a fianco del Palazzo Vecchio era utilizzabile e il lato breve verso l'Arno era prossimo al completamento. Dopo la morte di Vasari la costruzione fu affidata a Alfonso Parigi e Bernardo Buontalenti e venne ultimata subito dopo il 1580, con un costo complessivo di 400.000 scudi, secondo documenti contemporanei.⁹ I dodici muratori e i ventiquattro operai erano sorvegliati da un soprintendente deputato in vece di Vasari, mentre per alcune parti dell'edificio vennero eseguiti modelli al vero sotto la direzione di Vasari stesso. Come provveditore, Vasari riceveva un salario di 150 scudi e altri benefici.

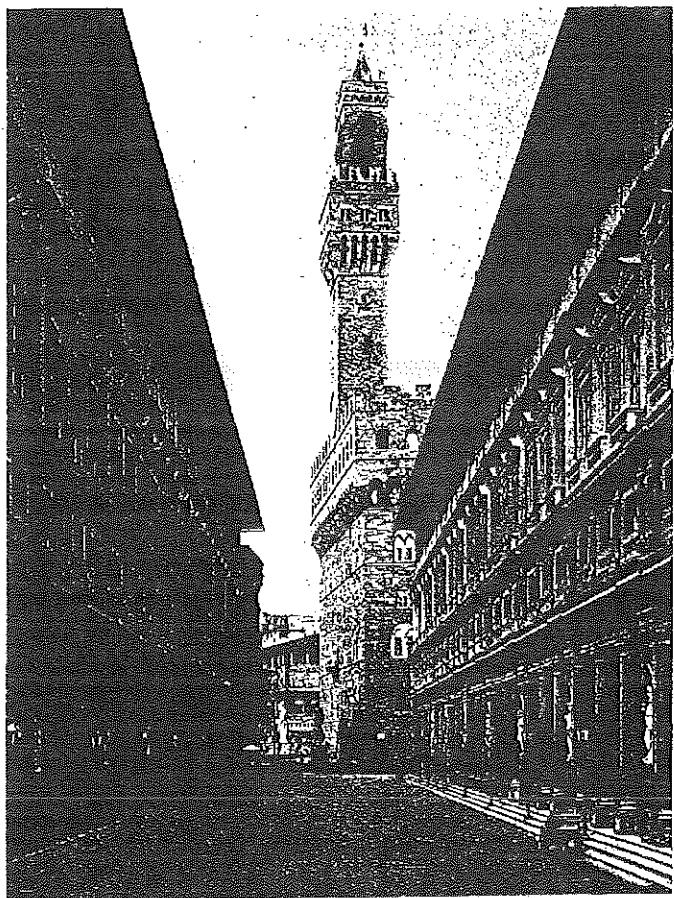
La cronaca menzionata in precedenza riferisce che i vecchi edifici erano stati demoliti per realizzare la strada e i nuovi uffici per l'amministrazione. I corridoi loggiati al piano terra degli Uffizi furono costruiti per i pedoni e per i clienti delle autorità in attesa di fronte ai portali (fig. 268). La strada (fig. 269), di circa 140 metri di lunghezza e 18 di larghezza, fiancheggiata dalle facciate uniformi a quattro piani, che conduce da piazza della Signoria all'Arno, rappresenta l'analogico urbanistico della Strada Nuova a Genova; tuttavia la differenza tra uniformità nella sequenza degli edifici fiorentini e varietà in quella delle

267. Giorgio Vasari: Firenze, Uffizi, 1560- dopo il 1580, pianta e particolare





268. Giorgio Vasari: Firenze, Uffizi, 1560- dopo il 1580, loggia



269. Giorgio Vasari: Firenze, Uffizi, 1560 circa -1580

facciate genovesi è dovuta alla differenza di committente, che, nel caso di Firenze, era il signore del ducato di Toscana, mentre a Genova era l'oligarchia patrizia della Repubblica.

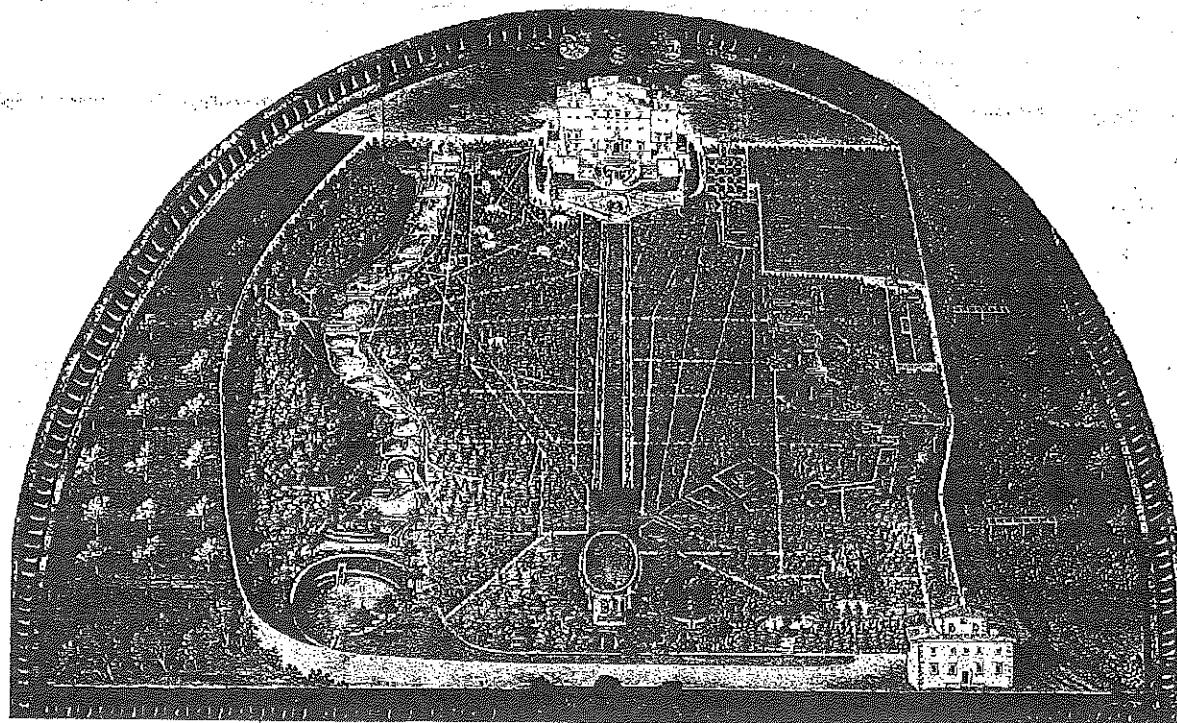
Vasari suddivise la lunga facciata in unità di tre campate, in cui, a piano terra, colonne doriche a due a due si alternano con pilastri piuttosto massicci. Al piano principale, fasce murarie appiattite incorniciano gruppi di tre finestre, con la finestra intermedia dotata di un timpano curvilineo e quelle laterali di timpani triangolari, in modo da accentuare decisamente l'asse centrale di ogni gruppo. Un rilievo delicato, indispensabile all'effetto generale del lungo fronte, è dato dai bassi risalti di trabeazione sopra i pilastri e le fasce. L'impiego di dettagli complessi sarebbe risultato impossibile in una facciata di queste dimensioni, in quanto il rilievo deve essere di facile lettura, e sporgenze più accentuate con movimenti ritmici avanti e indietro avrebbero prodotto un effetto di inquietudine.¹⁰

La volta della loggia del piano terra è illuminata dalle finestre del mezzanino sopra l'ordine dorico. Finestre del genere potevano essere viste nella volta a botte con lacunari del coro di Bramante a Santa Maria del Popolo e nella loggia del cortile di palazzo Massimo di Peruzzi. A tale prossimità Vasari poteva giungere nel citare modelli "classici", introducendo allo stesso tempo un'ulteriore variazione nell'uso tradizionale dei lacunari della volta a botte.¹¹

La scelta del dorico per il primo livello degli Uffizi si deve, come scrive Vasari, al duca. Per l'esecuzione della trabeazione fu utilizzato un nuovo tipo di morsa di ferro, che Vasari descrive precisamente.¹²

Mentre soprintendeva il lavoro agli Uffizi, Vasari si stava occupando anche della ricostruzione dell'edificio medievale del palazzo Comunale di Pisa, che fu trasformato nel 1561 da Cosimo I come residenza dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, da lui fondato.¹³ Ad Arezzo, sua città natale, Vasari progettò nel 1566 la chiesa abbaziale delle Sante Flora e Lucilla e nel 1573 le cosiddette logge Vasariane.¹⁴

L'ammodernamento di Vasari dell'interno delle grandi chiese conventuali fiorentine di Santa Maria Novella (1565-1572) e di Santa Croce (1566-1584) è importante per l'architettura del XVI secolo in Europa, in quanto l'intervento si trova in stretta relazione con le idee del Concilio di Trento e parallelo all'opera, contemporanea, di Carlo Borromeo a Milano. Entrambe chiese "purificate", esprimono la nuova concezione ideale dello spazio aperto, senza interruzioni, già attuata nel Gesù a Roma. Vasari sostiene di essere intervenuto per ordine di Cosimo I, intenzionato a seguire, come signore cattolico, le orme di Salomonе nel rinnovare, migliorare e abbellire le chiese. Secondo questo progetto Vasari doveva rimuovere le alte transenne medievali e i cori dei monaci dalle navate e collocare



270. Bernardo Buontalenti: Pratolino, villa Medici, iniziata nel 1569, dipinto di Giusto d'Utens, Firenze

re gli stalli del coro oltre il nuovo altare maggiore. A Santa Croce un alto ciborio dorato fu posto sull'altare maggiore, e in entrambe le chiese gli antichi altari nelle navate laterali furono sostituiti da grandi tabernacoli uniformi con nuove pale d'altare.¹⁵ Stando agli scrittori contemporanei, in tutte le altre chiese conventuali si intervenne allo stesso modo, restituendole "rinante e rimbellite".¹⁶

BERNARDO BUONTALENTI

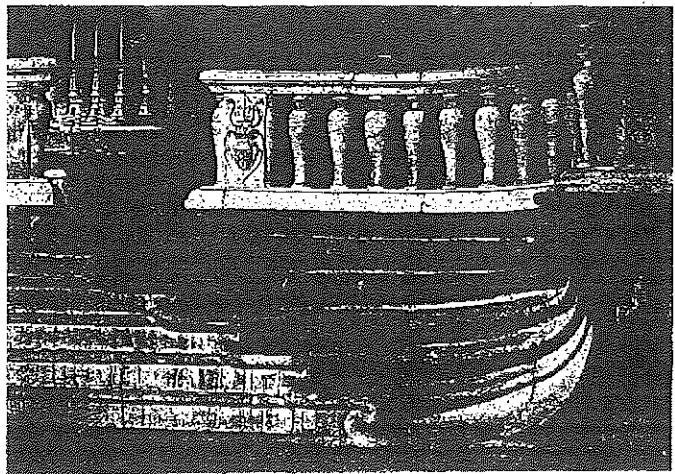
L'opera di Vasari agli Uffizi fu completata da Bernardo Buontalenti (1531-1608) che, nel 1586, diresse la costruzione del teatro al piano superiore – il primo teatro permanente a Firenze (in seguito demolito) – e progettò la famosa Tribuna, la sala ottagonale coperta a cupola, in cui erano esposti i pezzi più belli della collezione medicca.¹⁷ Buontalenti deve la sua reputazione innanzitutto alla sua abilità tecnica: costruì fortezze, porti e canali, ed era inoltre uno specialista di fuochi d'artificio. Il suo capolavoro architettonico, l'ammiratissima villa Medicea a Pratolino, vicino a Firenze, iniziata nel 1569 (fig. 270), fu quasi interamente distrutto agli inizi del XIX secolo; secondo Montaigne, che visitò Pratolino nel 1580, le sue fontane e i suoi giardini rivaleggiavano con quelli di villa d'Este a Tivoli, benché avessero "quelque peu plus de mignardise".¹⁸ Di villa Medici a Signa, anch'essa su progetto di Buontalenti, rimane solo l'edificio, le cui forme semplici e spoglie ricordano le ville fiorentine del Quattrocento. Anche l'ampia addizione di Palazzo Vecchio riprende il tipo delle prime facciate fiorentine, con il bugnato grossolano e le semplici finestre.

Dove Buontalenti mostra un'inesauribile ricchezza inventiva è nel suo repertorio decorativo, con un talento innato per il det-

taglio ornamentale, mentre la forma nel suo complesso e l'articolazione rimangono tradizionali. Un esempio famoso di questa attitudine è la porta delle Suppliche, ingresso laterale agli Uffizi (fig. 271). Il tipo del portale è michelangiolesco, ma Buontalenti varia il motivo del timpano spezzato invertendo i semitimpani, cioè facendoli alzare dal centro verso i lati. Sul portale del Casino Mediceo, il timpano è abitato da un animale dall'aspetto di pipistrello, le cui ali si protendono fino a sembrare una conchiglia, le fasce ondeggianti degli archivolti sembrano quasi modellate in argilla e lo stesso si può dire dei festoni cui è sospesa l'insegna al posto della chiave d'arco.¹⁹

Il sistema della facciata di Santa Trinita a Firenze, completata nel 1594, in cui Buontalenti ritorna allo schema albertiano di Santa Maria Novella, sembra sorpassato a fianco della contemporanea facciata di Santa Susanna a Roma, ma "timpani, portali, cartigli, capitelli e volute, presentano forme mai viste prima".²⁰ Roma non ha nulla di paragonabile all'altare maggiore e alle scale che collegano il transetto all'altare di Santa Trinita (fig. 272), in cui i balaustrini si assottigliano verso il basso invece che verso l'alto e i gradini, arrotolati come volute e troppo stretti per il passaggio, hanno solo una funzione visiva; mentre il vero percorso per l'altare è di fianco, oltre la balaustra.²¹

I deboli successori di Cosimo I non ebbero energie né mezzi per continuare le sue iniziative grandiose; molti progetti di Buontalenti quindi furono abbandonati agli inizi o mai eseguiti. Fra questi progetti ci sono la cappella dei Principi, il mausoleo della casa ducale, oltre il coro di San Lorenzo, rimasta incompleta fino al XVIII secolo, la facciata della cattedrale, la ricostruzione del coro di Santo Spirito, la scalinata e la fontana di Buontalenti di fronte a palazzo Pitti.²²



271. (a sinistra) Bernardo Buontalenti: Firenze, Uffizi, porta delle Suppliche, 1576-1577

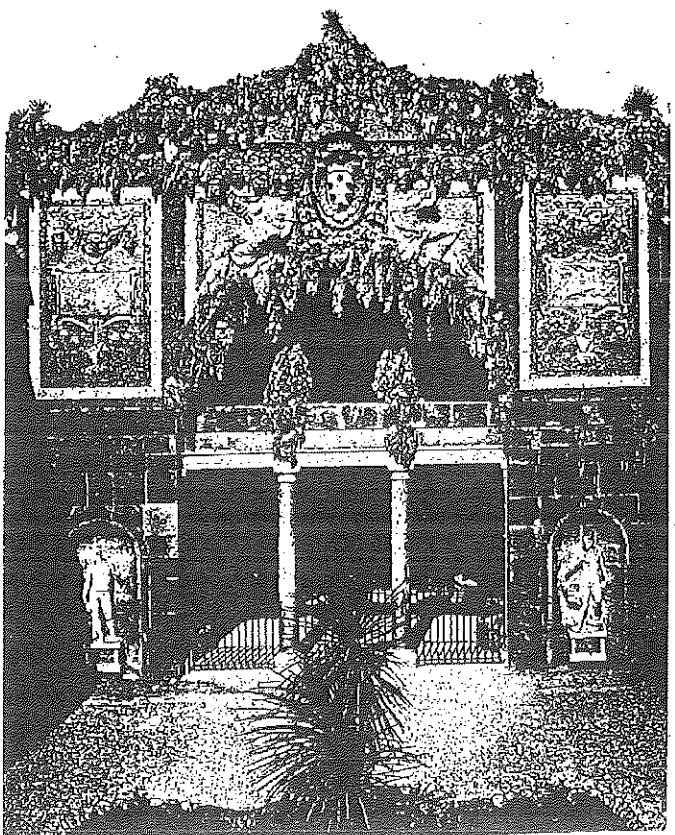
272. (in alto) Bernardo Buontalenti: Firenze, Santo Stefano al Ponte, gradini di accesso al coro (provenienti da Santa Trinita), 1574

273. (in basso) Giorgio Vasari e Bernardo Buontalenti: Firenze, giardini di Boboli, grotta, facciata, 1556-1560 e 1583-1593

I molti modelli per la facciata della cattedrale, eseguiti su disegno di Buontalenti e dei suoi concorrenti, sono conservati nel Museo dell'Opera del Duomo.²³ A confronto con i contemporanei sviluppi romani, questi modelli hanno l'aspetto stranamente fuori moda dell'architettura fiorentina intorno al 1600, quando l'interesse si concentrava più sul dettaglio che sull'organizzazione della forma come insieme. L'osservazione è valida anche per i contemporanei di Buontalenti, Giovanni Antonio Dosio (1533-1609 circa) e il suo allievo Ludovico Cardi, detto il Cigoli (1559-1613), e per l'opera architettonica dello scultore Giovanni da Bologna (1524-1608). A confermare questa attitudine è possibile notare come il motivo michelangiolesco delle colonne incassate nel muro, che non ebbe derivazioni romane, a Firenze sopravviva nella cappella Nicolini di Dosio a Santa Croce e nella cappella del Soccorso di Giovanni da Bologna nella Santissima Annunziata.²⁴

BIZZARIE

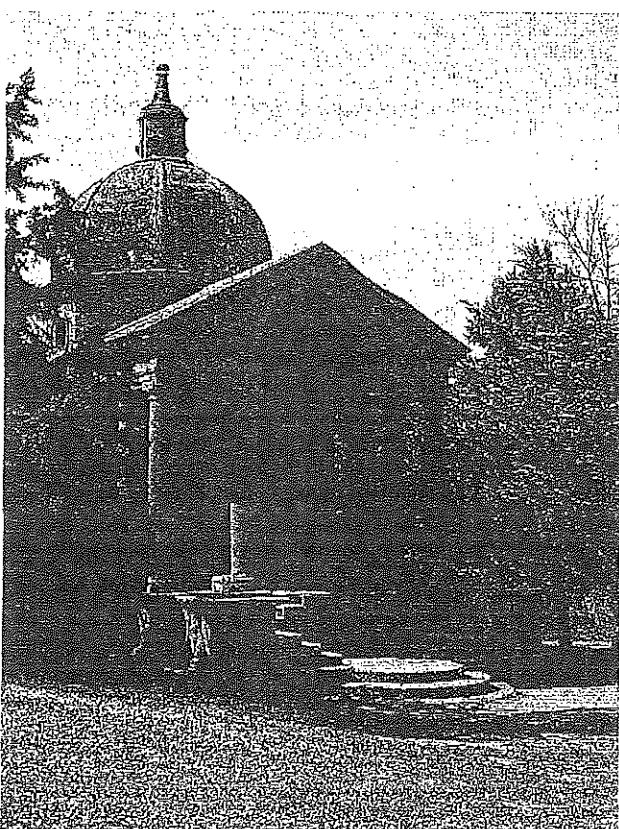
Nella bizzarra grotta alle spalle di palazzo Pitti confluiscono alcune idee provenienti dai giardini scomparsi, tracciati da Buontalenti a Pratolino, secondo uno dei più importanti esempi della fusione di arte e natura che è caratteristica saliente del Cinquecento. La facciata (fig. 273) iniziata da Vasari – di cui il primo livello è una ripetizione del motivo degli Uffizi delle due colonne affiancate da paraste – è adiacente al corridoio fra gli Uffizi e Pitti. Il livello superiore di Buontalenti difficilmente può essere considerato opera di architettura: la pietra pomice che pende dai timpani in forma di stalattiti e i mosaici parietali fanno sembrare la facciata un mostro di natura, mentre sopra la trabeazione delle colonne una lunetta si apre sull'interno buio della grotta (fig. 274) in cui si trovavano "le quattro figure



non finite di mano del divino Michelangelo, che sembrano fatte apposta per questo. Reggono la volta. Buontalenti a sua volta creò molte figure, umane e ferine, e le fece dipingere dal suo allievo Poccetti".²⁵ Dalla prima grotta un passaggio nella roccia artificiale conduce in una seconda di dimensioni minori, che si conclude in una terza grotta con una fontana parietale a mosaico, da cui l'acqua stilla su cristallo di rocca. Al centro di questa caverna si trova la fontana con la Venere nuda, Anadiomene, di Giambologna. Solo quando si è abituato l'occhio alla debolezza della luce, si percepiscono le innumerevoli conchiglie poste sui piedistalli delle statue e sui muri, i satiri che guardano dal bordo della fontana, i getti d'acqua che spruzzano intorno alla statua, le forme apparentemente naturali, non toccate da mano umana, su pareti e volte. La grotta rappresenta la caverna natale dell'Anadiomene. Ciò che è stato concepito, con affreschi, stucchi, pietre non lavorate e acqua corrente, è il contraltare del ceremoniale di corte del vicino palazzo, secondo un'unione di natura e arte che sembra provenire da un mondo più antico e primitivo.²⁶

Il contrasto, strano e intenzionale, fra natura non ancora conformata e architettura definita dalle proprie regole si può seguire lungo tutto il secolo, a partire dal basamento bugnato di palazzo Caprini di Bramante per proseguire nella sala dei Giganti di Giulio e nelle sue colonne non finite, sbizzurate a metà, a palazzo Te a Mantova. Colonne del tutto simili sono visibili nel cortile di palazzo Thiene a Vicenza di Palladio, edificio che contiene anche un cammino a forma di bocca di un'enorime testa fogliata e uno a forma di bocca di Polifemo. Intorno al 1550, lo scultore all'opera nell'edificio, Bartolomeo Ridolfi, eseguì tre camini simili per la villa Della Torre a Fumane, nei pressi di Verona, di Sammicheli.²⁷ Al primo livello della facciata dello studio che Federico Zuccari costruì per sé a Firenze nel 1579, blocchi rotti, non finiti, sporgono dalla superficie liscia, in tre di questi si trovano in rilievo gli strumenti del pittore, dello scultore e dell'architetto, mentre al livello superiore due finestre perfettamente "corrette" affiancano un pa-

274. Bernardo Buontalenti: Firenze, gabinetti di Boboli, grotta, 1583-1593

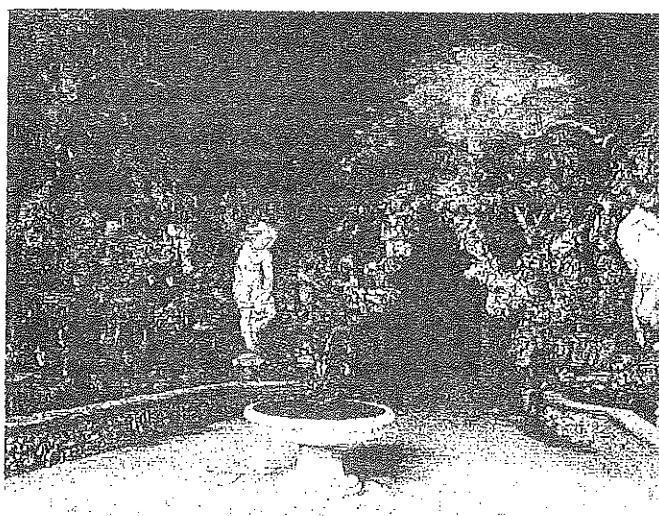


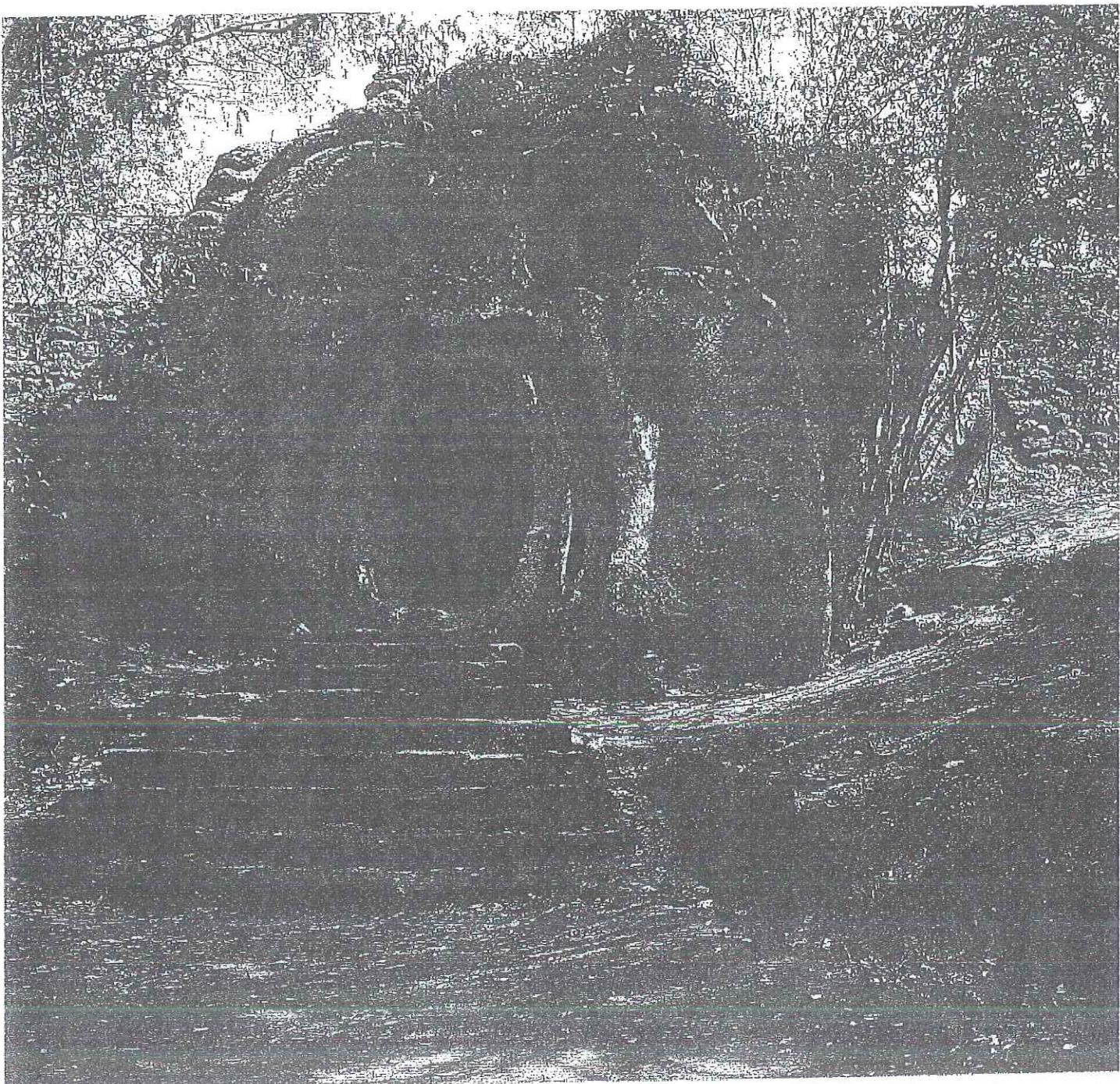
275. Bomarzo, Sacro Bosco, circa 1550-1570, tempio in miniatura

nello, oggi vuoto, per il quale era stato previsto un affresco. Come spiega Zuccari nel suo trattato: "Essendo dunque, che con la Pittura, e con la Scultura faccia l'Architettura un'corpo d'una sola scienza, divisa però in tre pratiche, le quali veramente unite insieme fanno un perfetto Pittore, Scultore, e Architetto", con la sua "scienza" l'artista estrae dalla materia grezza della natura la "perfetta" opera d'arte.²⁸

I labirinti di sempreverdi e la Rometta di villa d'Este, a Tivoli, o le grotte di Buontalenti, a fianco di Pitti, in questo senso devono essere considerate un'architettura pittorica. A Pratolino si trovava una "montagna artificiale, sulla cui cima si trova un cavallo bianco, in salto, con le ali, e subito sotto [...] siedono le nove muse con Apollo, di pietra scolpita".²⁹ Così Pegaso si impennava su un Parnaso artificiale.

L'esempio più famoso di "architettura pittorica" è il cosiddetto Sacro Bosco di Bomarzo.³⁰ In questo caso, ciò che viene rappresentato è il contrario dell'ordine e della regola. Non ci sono sentieri rettilinei nei giardini; in antitesi con la chiarezza dello schema di villa d'Este, il disordine è intenzionale. Nella piccola casa sul pendio non ci sono angoli retti, tutte le pareti, pavimenti e soffitti sono fuori piombo; le tartarughe scolpite nel tufo nel giardino sono grandi come gli elefanti al loro fianco, in modo che anche le dimensioni siano "irrazionali"; non lontano da un tempio in miniatura (fig. 275) si trova l'apertura mostruosa di una caverna enorme, un ingresso agli inferi (fig. 276), molto più grande del portale del tempio. Il visitatore, ancora una volta a confronto con la stravaganza, è spinto



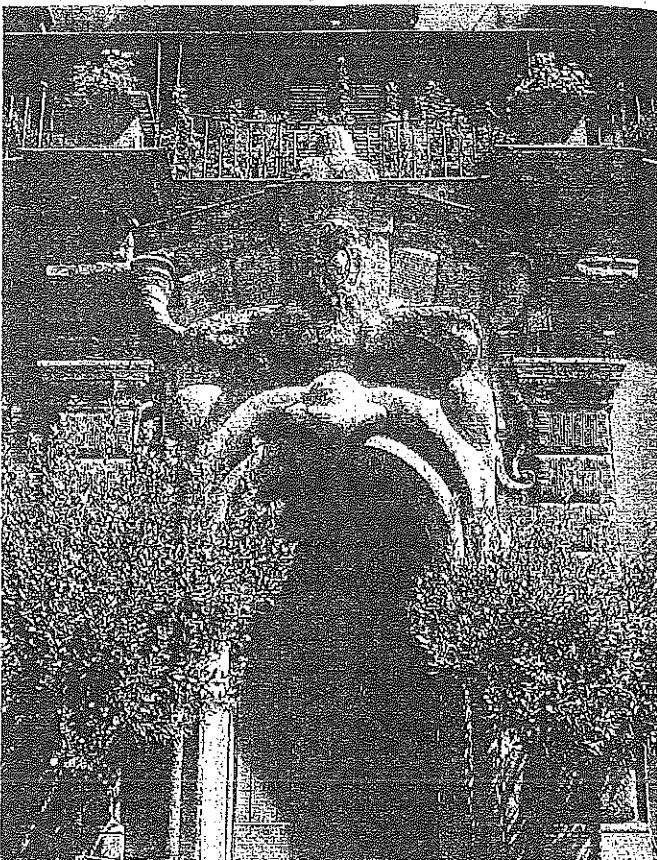


276. Bomarzo, Sacro Bosco, circa 1550-1570, 'porta dell'inferno'

da un'iscrizione a domandarsi se tante meraviglie siano state realizzate per ingannarlo o per impressionarlo come opere d'arte³¹ — un'allusione consapevole all'ambiguità di tutta l'arte che può essere la verità e può essere un'illusione, volgendo il mondo alla rovescia, in un parallelo architettonico della pittura contemporanea di Peter Bruegel.

Il committente di Bomarzo, Vincenzo Orsini, che abitava il castello sovrastante il giardino, era in stretto contatto con gli umanisti romani del tempo, e la sua corrispondenza dimostra che egli diede un contributo considerevole al progetto e alla concezione sottesa al complesso. I giardini di Bomarzo non devono essere considerati semplicemente l'idea capricciosa di un eccentrico, perché, a fianco del canone formale di Palladio o di Vignola, l'architettura del XVI secolo prevedeva anche la possibilità della bizzarria eterodossa, benché effettivamente le forme bizzarre si trovino solo dove sia possibile giustificarle.

Così Federico Zuccari, nell'ultimo decennio del secolo, ripeté sulla facciata della sua casa romana, in forma un po' più moderata, le "bizzarrie" della facciata fiorentina. Il vero pezzo forte, comunque, è il portale sul muro che in origine separava il piccolo giardino dalla strada, un'enorme, grottesca bocca spalancata, affiancata da altre due in forma analoga per finestre (fig. 277). È significativo che il portale desse accesso al giardino, perché in una situazione del genere, come nel giardino di Pitti, erano accettabili forme naturali bizzarre e forze "non ancora addomesticate". Non è un caso che la porta dell'inferno, disegnata da Zuccari per la Divina Commedia, presenti forme analoghe.³² Dall'antichità l'architetto era considerato l'immagine di Dio; come Dio aveva creato l'ordine del mondo, l'architetto crea l'ordine tramite l'architettura. Nel mondo creato da Dio l'inferno è il contrario della "ragione"; nel mondo dell'architetto le bizzarrie sono il contrario della regola e dell'ordine.



277. Federico Zuccari: Roma, palazzo Zuccari, 1590 circa, portale verso il giardino

Note

Le note aggiunte alla nuova edizione si trovano a pag. 190.

Nota: per l'indicazione completa dei titoli abbreviati come Vasari, ed. Milanesi e Venturi, *Storia*, vedi *Bibliografia* sezioni I.B e III.

INTRODUZIONE

Il curatore ringrazia per il generoso aiuto Christy Anderson, Bruce Boucher, Madeleine Brown, Georgia Clarke, Paul Davies e Caroline Elam.

1. P. Murray, *The Architecture of the Italian Renaissance*, London, 1969 [ed. it. Roma-Bari, 1977]; *idem*, *Renaissance Architecture*, London, 1986 [ed. it. Milano, 1978]. Il libro di M. Tafuri, *L'Architettura dell'Umanesimo*, Bari, 1969, è sfortunatamente esaurito.

2. G. Hersey, *The Renaissance Matrix*, recensione a L. H. Heydenreich e W. Lotz, *Architecture in Italy 1400-1600*, e di Hans-Karl Lüke, *Leon Battista Alberti: De Re Aedificatoria*, (facsimile della prima edizione a stampa, Firenze, 1485), in "Journal of the Society of the Architectural Historians", XXXVI (1977), p. 256.

3. Si veda A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, 1969, pp. 989-995. Ho discusso questo problema più dettagliatamente nel mio recente articolo *Bramante's Tempietto: Spanish Royal Patronage in Rome*, in "Apollo", CXXXVI (ottobre 1992), pp. 211-217, in particolare pp. 211-212 e nota 9.

4. H. Günther, *Bramantes Hofprojekt um der Tempietto und seine Darstellung in Serlios drittem Buch*, in G. de Angelis d'Ossat et al., *Studi Bramanteschi*, Atti del Convegno Internazionale (1970), Roma, 1974, pp. 483-501, in particolare pp. 490-491 e nota 19.

5. C. L. Frommel, *Der römische Palasbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen, 1973, p. 85.

6. Molti articoli relativi all'architettura del Rinascimento italiano sono citati nel catalogo della mostra *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. A. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano, 1994, pp. 698-715.

7. Le seguenti informazioni biografiche sono tratte da J. S. Ackerman, introduzione a W. Lotz, *Studies in the Italian Renaissance*, Cambridge, Mass. and London, 1977, pp. XVII-XVIII [ed. it. Milano, 1989] e dal ricordo dello stesso autore, *idem*, *In Memoriam: Wolfgang Lotz*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLI (marzo 1982), pp. 5-6.

8. Una completa bibliografia degli scritti di Lotz fino al 1974 si trova nel suo *Studies in the Italian Renaissance* (op.cit. alla nota 7).

9. Ackerman, *In Memoriam*, (op.cit. alla nota 7) p. 5.

10. Sir J. Summerson, *Architecture in Britain 1530-1830*, Harmondsworth, 1953 e successive edizioni. Il contributo di Summerson alle teorie del moderno è discusso in C. St J. Wilson, *Architectural Reflections: Studies in the Philosophy and Practice of Architecture*, Oxford, 1992, pp. 26. 87-94, e 152-155.

11. Per un'analisi recente su questi temi si veda A. A. Payne, *Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", LII (settembre 1994), pp. 322-342.

12. N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, Harmondsworth, 1960 e successive edizioni (pubblicato per la prima volta come *Pioneers of the Modern Movement*, London, 1936) [ed. it. Milano, 1945].

13. Chiaramenti sul problema si possono trovare in P. G. Wolff Metternich e C. Thoenes, *Die frühen St. Peter-Entwürfe, 1505-1514*, Tübingen, 1987; e C. L. Frommel, *San Pietro*, in Millon and Lampugnani, op.cit., pp. 399-423.

14. Si veda W. Lotz, *Notizen zum kirchlichen Zentralbau der Renaissance*, in *Studien zur toskanischen Kunst (Festschrift für Ludwig Heydenreich)*, München, 1964, pp. 157-165.

15. Lotz spiega la propria insoddisfazione per il termine manierismo nel suo saggio *Mannerism in Architecture: Changing Aspects*, in M. Meiss et al., a cura di, *Studies in Western Art, Acts of the 20th International Congress in the History of Art*, vol. 2, *The Renaissance and Mannerism*, Princeton, 1963, pp. 239-246.

16. Ma si veda l'opinione di James Ackerman nella recensione a C. L. Frommel, *Der römische Palasbau der Hochrenaissance*, in "Journal of the Society of the Architectural Historians", XXXIV (1975), pp. 74-75.

17. Si veda in particolare W. Lotz, *The Rendering of the Interior in Architectural Drawings of Renaissance*, sia in *idem*, *Studies in the Italian Renaissance*, pp. 1-41, (op. cit. alla nota 7).

18. Per una completa rassegna su questo tema, fino al 1987/1988 si veda W.

Hood, *The State of Research: Italian Renaissance Art*, in "Art Bulletin", LXIX (1987), pp. 174-186; M. Trachtenberg, *Some Observations on Recent Architectural History*, in "Art Bulletin", LXX (1988), pp. 208-241.

19. Ho fatto riferimento al fondamentale ruolo del Centro in un mio articolo: D. Howard, *Four Centuries of Literature on Palladio*, in "Journal of the Society of the Architectural Historians", XXXIX (1980), pp. 224-241. Si veda anche J. S. Ackerman, *Gli studi palladiani degli ultimi trent'anni*, in A. Chastel e R. Cevese, a cura di, *Andrea Palladio: nuovi contributi*, (Atti del Seminario Internazionale, Vicenza, 1988), Milano, 1990, pp. 122-126.

20. Si vedano soprattutto i saggi *Sixteenth Century Italian Squares & The Roman Legacy in Sansovino Venetian Buildings*, in W. Lotz, *Studies in the Italian...*, (op. cit. alla nota 7), pp. 74-116 e 140-151.

21. Si veda ad esempio l'ultimo libro di M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, 1992. I risultati della ricerca di Tafuri e il suo metodo sono tratteggiati nel ricordo di J. S. Ackerman, *In Memoriam: Manfredo Tafuri, 1935-1994*, in "Journal of the Society of the Architectural Historians", LIII (giugno 1994), pp. 137-138.

22. Si vedano i volumi curati da J. Guillaume citati nella bibliografia del presente testo.

23. W. Braunfels, *Monasteries of Western Europe: The Architecture of the Orders*, traduzione di A. Laing, London, 1972; I. B. Jaffé e R. Wittkower, *Baroque Art: the Jesuit Contribution*, New York, 1972 [ed. it. Milano, 1992]; R. Bösel, *Jesusitarchitektur in Italien*, Teil I, 2 voll., Wien, 1986.

24. S. Pepper e N. Adams, *Firearms and Fortifications: Military Architecture and Siege Warfare in Sixteenth Century Siena*, Chicago, 1986; D. Lamberini, a cura di, *L'architettura militare veneta del Cinquecento*, (Atti del Seminario Internazionale, Vicenza 1982), Milano, 1988.

25. B. Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice: The Social Institutions of a Catholic State to 1620*, Oxford 1971 [ed. it. Roma, 1982]; D. Howard, *Jacopo Sansovino: Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven and London, 1975, (cfr. nuova edizione aggiornata 1987); P. L. Sohm, *The Scuola Grande di San Marco 1437-1550: The Architecture of a Venetian Lay Confraternity*, (Ph.D. dissertation, Johns Hopkins University, 1978), New York and London, 1982; M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento: Religione, scienza, architettura*, Torino, 1985; P. Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting the Age of Carpaccio*, New Haven and London 1988 [ed. it. Venezia, 1992].

26. R. Bentmann e M. Müller, *Die Villa als Herrschafts-architektur: Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt, 1970 [ed. it. Roma, 1986]; J. S. Ackerman, *The Villa: Form and Ideology of Country Houses* (A. W. Mellon lectures in the Fine Arts, 1985), Princeton, 1990 [ed. it. Torino, 1992].

27. D. R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979; H. Burns, B. Boucher e L. Fairbairn, *Andrea Palladio 1508-1580: The Portico and the Farmyard* (Arts Council exhibition catalogue), London, 1975.

28. D. R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton, 1991; C. Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven and London, 1990; M. Azzi Visentini, *L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Milano, 1984.

29. R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1949 e successive edizioni [ed. it. Torino, 1964].

30. Si veda A. Pinelli e O. Rossi, *Genga architetto: aspetti della cultura urbinate del primo 500*, Roma, 1971.

31. C. L. Frommel, *Der Römische Palasbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen, 1973.

32. K. Weil-Garris e J. F. d'Amico, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: a Chapter from Cortesi's De Cardinalatu*, Roma 1980; P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, London, 1991 [ed. it. Milano, 1992]; J. Guillaume, a cura di, *Architecture et vie sociale à la Renaissance* (Actes du colloque tenu à Tours, 1988), Paris, 1994.

33. Si veda ad esempio D. Howard, *Jacopo Sansovino...*, op. cit. alla nota 25; e C. Robertson, *Il Gran Cardinale: Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven and London, 1992.

34. Si vedano soprattutto A. Foscarini e M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del Cinquecento*, Torino, 1983; M. Tafuri, a cura di, *'Renovatio Urbis'. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, Roma 1984; *idem*, *Venezia e il Rinascimento*, op. cit. alla nota 25.

35. C. Shaw, *Julius II: The Warrior Pope*, Oxford, 1993.

36. Si veda ad esempio H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in der*

Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen, 1989; H. Burns e A. Nesselrath, *Raffaello e l'antico*, in C. L. Frommel, S. Ray e M. Tafuri, *Raffaello Architetto*, Milano, 1984.

37. M. Nan Rosenfeld, *Sebastiano Serlio on Domestic Architecture: the 16th-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University* (edizione facsimile con commento), New York, Cambridge Mass. and London, 1978; Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro* (1567), con introduzione di M. Tafuri e M. Mortesi, Milano, 1987; S. Serlio, *Architettura Civile: libri sexto settimo e ottavi nei manoscritti di Monaco e Vienna*, a cura di F. P. Fiore, Milano, 1994.

38. J. Guillaume, a cura di, *Les traités d'architecture de la Renaissance* (Actes du colloque tenu à Tours, 1981), Paris, 1988; *idem*, a cura di, *L'emploi des ordres à la Renaissance* (Actes du colloque tenu à Tours, 1986), Paris, 1992.

39. Si veda per esempio il recente articolo di P. Davies, *A Project Drawing by Jacopo Sansovino for the Loggetta in Venice*, in "The Burlington Magazine", CXXXVI (agosto 1984) pp. 487-497.

40. C. L. Frommel e N. Adams, *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, vol. I: *Fortifications, Machines, and Festival Architecture*, Cambridge, Mass. and London, 1994.

41. Si veda ad esempio H. Burns, 'I disegni', in R. Cevese, a cura di, *Mostra del Palladio*, catalogo della mostra, Vicenza, Milano, 1973, pp. 131-154; *idem*, *I disegni del Palladio*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio'", XV (1973), pp. 169-191.

42. Sc veda G. Delfini et al., *Fabbriche romane del primo '500: cinque secoli di restauri* (Catalogo della Mostra al Pantheon), Roma, 1984. In questo contesto deve anche essere ricordata la scoperta riportata per la prima volta da Forster e Tuttle (in uno scritto noto a Lotz) che la superficie bugnata di Palazzo del Te era un'opera del tardo diciassettesimo secolo (K. W. Forster e R. Tuttle, *The Palazzo del Te*, in "Journal of the Society of the Architectural Historians", XXX (1971), pp. 283-284).

43. Fa eccezione a questa penuria di ricerche sulle tecniche, naturalmente, lo studio delle fortificazioni, come già ricordato. Si veda anche J. Guillaume, a cura di, *Les chantiers de la Renaissance* (Actes du colloque tenu à Tours, 1983-1984), Paris, 1991. Due recenti contributi che considerano l'architettura del Cinquecento da un punto di vista più tecnico sono: R. J. Betts, *Structural Innovation and Structural Design in Renaissance Architecture*, in "Journal of the Society of the Architectural Historians", LII (1993), pp. 1-25 e D. Howard, *Renovation and Innovation in Venetian Architecture*, in "Scroope", VI (1994/5), pp. 66-74.

44. Una risposta personale e sensibile su questo argomento che ha avuto uno straordinario successo negli ultimi due decenni si legge nella riconsiderazione di Ackerman di alcuni suoi scritti in J. S. Ackerman, *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge, Mass. and London, 1991.

45. A. Tzonis e L. Lefavre, *Classical Architecture: The Poetics of Order*, Cambridge, Mass and London, 1987; G. Hersey, *The Lost Meaning of Classical Architecture: Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*, Cambridge, Mass. and London, 1988; J. Onians, *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Princeton, 1988.

46. M. Jarzombek, *Leon Battista Alberti: His Literary and Aesthetic Theories*, Cambridge, Mass. and London, 1989; C. Burroughs, *From Signs to Design: Environmental Process and Reform in Early Renaissance Rome*, Cambridge, Mass. and London, 1990; C. Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics and Eloquence 1400-1470*, New York and Oxford, 1992.

47. Le pubblicazioni in questo campo sono moltissime, ma si possono ricordare almeno i seguenti titoli: C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, 1973; E. Shils, *Tradition*, London, 1981; C. Geertz, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, 1983; D. Cannadine e S. Price, a cura di, *Rituals of Royalty, Power and Ceremonial in Traditional Societies*, Cambridge, 1987; J. P. Bourdier e N. Aisayyad, *Dwelling, Settlements and Tradition: Cross-Cultural perspectives*, New York and London, 1989 (si vedano qui in particolare i saggi di Oliver e Rapoport); C. Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York and Oxford, 1992.

48. Si veda ad esempio D. Woodward, a cura di, *Art and Cartography: Six Historical Essays*, Chicago and London, 1987; D. Cosgrove e S. Daniels, a cura di, *The Iconography of Landscape*, Cambridge, 1988.

49. La più utile tra le pubblicazioni recenti è quella di B. Wisch e S. Scott Munro, *Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft* ("Papers in Art History from Pennsylvania State University", Vol. VI, parte I di 'All the World's a Stage...: Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque'), University Park, 1990.

50. Si veda in particolare E. Concina, *Dell'arabesco: A Venezia tra Rinascimento e Oriente*, Venezia, 1994. Si veda anche il più generale J. A. Levenson, a cura di, *Circa 1492: Art in the Age of Exploration* (Catalogo della mostra, National Gallery of Art Washington D.C.), New Haven and London, 1991.

51. S. Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago and London, 1980, p. 2.

52. Millon e Lampugnani, a cura di, *Il Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, op. cit. alla nota 6.

CAPITOLO I

1. A. Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia, 1570, *Libro Quarto*, cap. XVII, p. 64.

2. Sulla vita e le opere di Sebastiano Serlio si vedano: A. Blunt, *Art and Architecture in France: 1500-1700* (The Pelican History of Art), Harmondsworth, 1953 (prima edizione), pp. 44 sgg.; M. Rosci, *Il trattato di Architettura di Sebastiano Serlio*, Milano, 1968, pp. 13 sgg.

3. Si veda l'autorevole russegna dell'opera di Bramante di A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, 1969.

4. *De Architectura [Dij] Vitruvio. Translato, commentato et affigurato da Cesare Cesariano*, Como, 1521, *Libro Quarto*, capo VII, c. 70 v. L'edizione di Vitruvio pubblicata nel 1536 a Perugia, da Bernardo Caporali, è praticamente una ristampa del testo di Cesariano; il Caporali aggiunge al passo citato di aver preso parte a un convito in casa di Bramante (insieme a Perugino, Signorelli e Pinturicchio) durante il quale si discusse la descrizione di Vitruvio del tempio periptero.

5. Cfr. le modifiche di Bramante alla chiesa di San Satiro a Milano e alla chiesa di Santa Maria delle Grazie di Fornò a Forlì costruita nel 1450 a imitazione, su scala ridotta, di Santo Stefano Rotondo a Roma. Si veda anche B. Rosenthal, *The Antecedents of Bramante's Tempietto*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXIII (1964), pp. 55 sgg. Secondo l'iscrizione su una lastra di marmo nella cripta, il Tempietto (Sacellum) fu "costruito dal re Ferdinando e dalla regina Isabella di Spagna nel 1502". R. Bonelli (da *Bramante a Michelangelo*, Venezia, 1960, pp. 19 e 45); G. de Angelis d'Ossai (in "Palladio", XVI (1966), pp. 83 sgg.) e Bruschi (op. cit. pp. 481 e 989) suggeriscono una data intorno al 1510, ma cfr. Rosenthal, op. cit. p. 55 n. 2. Va anche ricordato che la regina Isabella morì nel 1504.

6. S. Serlio, *Terzo Libro*, 1540, capo VI, c. 7 v. Cfr. anche W. Lotz, *Notizen zum kirchlichen Zentralbau der Renaissance*, sta in *Studien zur Toskanischen Kunst, Festschrift für L. H. Heydenreich*, München, 1964, pp. 162 sgg.

7. Le due antiche rotonde compaiono nel Codice Vaticano Barberino Latino 4424 di Giuliano da Sangallo e successivamente in Serlio e Palladio. Come negli edifici antichi l'altezza delle colonne del Tempietto di Bramante uguaglia la misura della profondità della cella. L'uso dell'ordine dorico invece del corinzio si può forse legare alla teoria setiana secondo cui il "più robusto" dorico era appropriato per il "maschile" San Pietro (S. Serlio, *Quarto Libro*, 1937).

8. Per una conferma cfr. G. Giovannoni, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, 2^a ed., Milano, 1935, p. 152.

9. La figura seduta dell'apostolo nella nicchia dell'altare è moderna; il rilievo e la mensa, invece, fanno parte dell'arredo originale. All'inizio del diciassettesimo secolo la cripta sotto il tempietto venne rinnovata e allo stesso periodo risalgono alterazioni all'altare, al portico, alla cupola e alla lanterna.

10. C. Ricci, *Il Chiostro della Pace*, in *Documenti Bramanteschi, Nuova Antologia*, 1915, pp. 361 sgg.; Bruschi, op. cit. pp. 872 sgg. Il chiostro fu commissionato dal cardinale Oliviero Carafa, il cui nome compare sull'architrave dell'ordine ionico.

11. L'autorevole monografia di J. S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano, 1954, contiene tutti i documenti e tutte le immagini del cortile del Belvedere, discusse in serie ordinata. La presente descrizione e l'analisi di questo edificio si basano su questa monografia. Si veda anche Bruschi, op. cit. pp. 291 e sgg. e 865 e sgg.; H. H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm, 1970.

12. Per la data della medaglia cfr. R. Weiss, *The Medals of Pope Julius II (1503-1513)*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXVIII (1956), p. 180.

13. S. Serlio, *Terzo Libro*, 1540, c. 119 v.

14. Nei suoi *Commentarii* Pio II descrive con entusiasmo la veduta dalla loggia nel giardino di palazzo Piccolomini a Pienza; le terrazze e le scale del Cortile del Belvedere richiamano anche un progetto del 1489 di Giuliano da Sangallo per il palazzo del re di Napoli (G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, 1942, p. 88; e Bruschi, op. cit. p. 308 e fig. 209) che Bramante potrebbe aver conosciuto.

15. Questa soluzione può essere confrontata con quella degli archi trionfali romani.

16. Ancora in costruzione al momento della morte di Bramante le logge furono completeate da Raffaello; per la cronologia cfr. Bruschi, op. cit. pp. 931 sgg. La chiusura con vetrate della facciata ha molto guastato l'effetto architettonico originale.

17. L. von Pastor, *Storia dei Papi*, Roma, 1959, vol. III, p. 895. Si tratta della migliore raccolta di dati sulla ricostruzione di San Pietro sotto Giulio II. Per la medaglia e il 'piano di pergamenia' cfr. anche P. Murray, *Meniconia, Du Cerceau, and the Towers of St Peter's*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Antony Blunt*, London, 1967, pp. 7 sgg.

18. A differenza dell'orientamento abituale la facciata di San Pietro è rivolta verso est e il coro a ovest. Per i rapporti tra la nuova struttura e il coro del Rossellino cfr. F. Wolff Metternich, *Bramantes Chor der Peterskirche zu Rom*, in "Römische Quartalschrift", LVIII (1963), pp. 271 sgg.

- 18a. S. Serlio, *Terzo Libro*, 1540, c. 66.
 18b. S. Serlio, *Terzo Libro*, 1540, c. 66.
 19. S. Serlio, *Terzo Libro*, 1540, c. 66.
 19a. S. Serlio, *Terzo Libro*, 1540, c. 66 *verso*.
 20. Le misure riportate dal Serlio nel *Terzo Libro*, *ibid.*, per il progetto di Bramante, Raffaello e Peruzzi, che corrispondono tra loro sono le seguenti:

Diametro interno della cupola	188 palmi
Altezza totale della lanterna	36 palmi
Altezza totale della cupola	224 palmi
Altezza degli archi della crociera	220 palmi
Luce degli archi della crociera	104 palmi

Serlio misura la luce tra un pilastro e l'altro; risultano dunque 110 palmi tra muro e muro cioè la larghezza della navata dell'antico San Pietro. La differenza di 4 palmi (circa 3 piedi) sembra poca cosa rispetto a così grandi dimensioni. Per le misurazioni e le lievi imprecisioni delle illustrazioni di Serlio si veda F. Wolff Metternich, *Über die Massgrundlagen des Kuppelentwurfs Bramantes für die Peterskirche in Rom*, in *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967, pp. 40 sgg. Come il conte Metternich ha dimostrato, il 'piano di pergamena' usa come raggio della cupola la larghezza dell'abside dell'antico San Pietro (80 palmi) mentre il raggio dello schema definitivo è uguale alla larghezza della navata della chiesa costantiniana.

21. Cfr. *infra*, p. 54.
 22. C. de Tolnay, *The Tomb of Julius II*, Princeton, N.J., 1954, pp. 19 e 164 e H. von Einem in *Festschrift für Hans Janzen*, Berlin, 1951, pp. 152 sgg., ritengono entrambi che il progetto di Michelangelo del 1505 intendeva collocare la tomba sopra la *confessio*, e che quindi la tomba sarebbe servita sia per l'apostolo che per il pontefice. Tuttavia né Vasari né Condivi sembrano offrire alcun elemento in favore di questa ipotesi, specialmente perché nessuna delle ricostruzioni del progetto di Michelangelo contiene indicazioni sulla posizione dell'altare, che era indispensabile per la liturgia e il punto focale di tutto l'edificio (cfr. F. Wolff Metternich in *Der Mensch und die Künste, Festschrift für Heinrich Lützeler*, Düsseldorf, 1962, pp. 443 sgg.). Sappiamo che Giulio II si oppose energicamente al tentativo di Bramante di spostare la posizione della *confessio*; la precisa volontà di mantenere la *confessio* originale è evidente anche nella splendida struttura del *Tegurio*, progettata da Bramante per racchiudere l'altare maggiore durante la costruzione della nuova basilica, che come muro di fondo utilizzò l'abside della basilica costantiniana. Per le misure e la pianta del *Tegurio* si veda J. Christen e K. Thiersch in "Römische Quartalschrift", LXIV (1969), pp. 16 sgg. e fig. 4.

23. F. Tassi, a cura di, *Ricordi, prose e poesie di Benvenuto Cellini*, Firenze, 1829, III, p. 367.

24. Per l'identificazione dell'edificio si veda Giovannoni, *op. cit.*, p. 97, nota 2 e Bruschi, *op. cit.*, pp. 1040 sgg. La facciata fu disegnata anche da Palladio. L'incisione in questo volume è riprodotta dall'ampia raccolta di vedute (antiche e contemporanee) pubblicata dal francese Antonio Lafreri a Roma all'incirca alla metà del XVI secolo. Per un catalogo di queste incisioni cfr. C. Huelsen, *Das Speculum Romanae Magnificentias des Antonio Lafreri*, sta in *Festschrift für Leo S. Olschki: Collectanea Variae Doctrinae*, München, 1921, pp. 121 sgg.

25. Serlio definisce l'opera rustica come "parte opera di natura e parte opera di artificio" *Quarto Libro*, 'dell'ornamento rustico', 1537.

26. Per i documenti si veda la sintesi in Bruschi, *op. cit.*, pp. 960 sgg. Secondo la leggenda la Santa Casa fu il luogo di nascita della Vergine, trasportato da Nazareth a Loreto dagli angeli. Il rivestimento in marmo fu completato da Andrea Sansovino, su modello di Bramante, durante il pontificato di Leone X. Si veda anche Bruschi, *op. cit.*, pp. 652 sgg. per il progetto di Bramante della grande piazza allungata circondata dalle facciate della chiesa della Santa Casa e del palazzo pontificio.

27. *Quarto Libro*, 'dell'ordine corinthio', 1537, c. 169: "havendosi da far un tempio sacro di questo ordine ei si debba dedicare alla Vergine Maria madre di Gesù Cristo". L'edificio che protegge l'altare maggiore e la tomba dell'Apostolo in San Pietro – il cosiddetto 'Tegurio' – iniziato da Bramante all'incirca nello stesso periodo, è, come il Tempio di, di ordine dorico. Cfr. *supra*, nota 7.

28. In Spagna nel 1530 circa nel palazzo imperiale di Carlo V a Granada. In Francia un'eco delle Logge Vaticane si può vedere nel fronte nord-ovest del castello di Blois (cfr. A. Blunt, *op. cit.*, p. 10 e tav. 8b). In Germania la conoscenza dei progetti di Bramante è testimoniata nel 1510-1515 dall'opera di tre artisti: il maestro del circolo di Altdorfer a Regensburg (cfr. P. Halm, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Künste", 3^o serie, 1951, 11, p. 20); Hermann Vischer, figlio di Peter Vischer, che eseguì alcuni disegni degli edifici di Bramante nel 1514-1515 (cfr. W. Lotz, in "Miscellanea Bibliothecae Herzianae", München, 1961, pp. 157 sgg.) e infine l'architetto della cappella Fugger in Sant'Anna ad Augsburg (cfr. W. Lotz, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 1956, VII, p. 208).

29. Pastor, *op. cit.*, p. 360; Ludwig H. Heydenreich, *Architecture in Italy 1400-1500*, New Haven and London, 1996, cap. 12, nota 42.

30. Breve pontificio di Leone X del 1 agosto 1514; V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo se-*

colo

Città del Vaticano, 1936, p. 33. Raffaello lavorava alla fabbrica dal 1 aprile 1514. La nomina di Fra Giocondo venne confermata il 1 agosto 1514: in quanto più anziano egli riceveva 400 ducati e Raffaello 300 ma entrambi avevano la qualifica di *magister operis* mentre Giuliano da Sangallo era impiegato come soprintendente e assistente. Egli aveva lo stesso salario di Raffaello, 300 ducati l'anno. I documenti per le nomine di Fra Giocondo Sangallo sono in Pastor, *op. cit.*

31. Un dialogo satirico stampato nel 1517 descrive San Pietro che trattiene Bramante in attesa alle porte del Paradiso fino a quando la nuova chiesa non fosse finita. Bramante tenta di attribuire la colpa per la distruzione dell'antico San Pietro a Giulio II, accampando scuse per se stesso. Cfr. Andrea Guarna da Salerno, a cura di G. e E. Battisti, *Scimmia*, Roma, 1970, pp. 105-121.

32. Per queste questioni cfr. D. Frey, *Bramante-Studien. Bramante's St Peter-Entwurf und seine Apokryphen*, Wien, 1915, e le immagini in T. Hofman, *Entstehungsgeschichte des St Peter in Rom*, Zittau, 1928. Il più recente resoconto sul contributo di Bramante nella storia della progettazione e costruzione si trova in O. H. Förster, *Bramante*, Wien-München, 1956, pp. 209 sgg. che è in parte diverso da quello che segue.

33. Varianti:
 (a) Giuliano da Sangallo, Uffizi 9 A (cfr. Marchini, *op. cit.*, tavola XXI.b);
 (b) Giuliano da Sangallo, Uffizi 7 A (cfr. Marchini, *op. cit.*, tavola XXII.a);
 Antonio da Sangallo, Uffizi 252 A (cfr. Hofmann, *op. cit.*, p. 110);
 Peruzzi, Uffizi 2 A (fig. 25).
 (c) Giuliano da Sangallo, Codice Vat. Barb. Lat. 4424, (cfr. Marchini, *op. cit.*, tavola XXII.b);
 Codice Mellon, fol. 72 *verso* (fig. 28); per il codice cfr. H. Nachod, *A Recently Discovered Architectural Sketchbook*, in "Rare Books", VIII (1955); cfr. anche *infra* cap. 2 nota 13.
 (d) Raffaello, secondo Serlio;
 Peruzzi, Uffizi 14 A (cfr. H von Geymüller, *Les projets primitifs pour la basilique de Saint Pierre de Rome*, Paris 1875, tav. 20, p. 6);
 Peruzzi, secondo il Serlio;
 Codice Mellon, fol. 73 *recto* (cfr. Nachod, *op. cit.*, fig. 7 e Förster, *op. cit.*, fig. III).

34. Varianti:
 (a) Giuliano da Sangallo, Uffizi 8 A *recto*.
 (b) Peruzzi secondo il Serlio (fig. 16 B).
 (c) Codice Mellon, fol. 70 *verso* e 71 *recto* (cfr. Nachod, *op. cit.*, fig. 2 e Förster, *op. cit.*, fig. 112).

35. Varianti:
 (a) Antonio da Sangallo, Wien (Frey, *op. cit.* fig. 30).
 (b) Codice Coner, fol. 17 (cfr. T. Ashby, *Sixteenth Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner*, in "Papers of the British School at Rome", 1904, n. 11, pp. 1 sgg.).
 (c) Giuliano da Sangallo, Uffizi 9 A (cfr. *supra*).
 (d) Giuliano da Sangallo, Uffizi 7A, variante sulla destra (cfr. *supra*).
 (e) Giuliano da Sangallo, Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, variante sulla sinistra (cfr. *supra*);
 Peruzzi, Uffizi 14 A, variante sulla sinistra (fig. 26).
 (f) Giuliano da Sangallo, Codice Vat. Barb. Lat. 4424, variante a destra;
 Raffaello, secondo il Serlio;
 Codice Mellon, fol. 72 *verso* (cfr. *supra*).
 (g) Codice Mellon, fol. 73 *recto* (cfr. *supra*).
 (h) Peruzzi, Uffizi 14 A (fig. 26);
 Peruzzi, Uffizi 16 A (Geymüller, *op. cit.*, tavv. 20, 5).
 Peruzzi, Uffizi 15 A (Frey, *op. cit.*, fig. 12).
 Antonio da Sangallo, Uffizi 255 A
 Antonio da Sangallo (copia) München Staatsbibliothek, Cod. Icon. 195 (soluzione analoga).

CAPITOLO 2

1. V. Golzio, *Raffaello nei documenti... cit.*, Città del Vaticano, 1936, pp. 33 sgg.
 2. La vita e l'opera di Bramante dimostrano quanto secondaria fosse la formazione tecnica nella pratica dell'architettura.

3. La cappella fu costruita come monumento sepolcrale di Agostino Chigi, banchiere di Giulio II e Leone X, e del fratello Sigismondo. I mosaici della cupola portano la data 1516. Una parte della decorazione era ancora incompleta alla morte del committente, nel 1520; secondo un contratto stipulato in quell'anno il lavoro fu continuato seguendo disegni già esistenti. Le lastre marmoree e i monumenti piramidali furono in parte rinnovati da Bernini. Per la storia dell'edificio e relativa documentazione si vedano Golzio, *op. cit.*, pp. 101 e 126; J. Shearman, *The Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXIV (1961), pp. 129 sgg.; M. Hirst, *ibid.*, pp. 183 e sgg.

4. Con la costellazione rappresentata nella cupola Raffaello continua una tradizione che risale al presbiterio della cappella Pazzi. Cfr. J. Seznec, *The Survival of*

the Ancient Gods, New York, 1953, pp. 79 sgg.

5. Golzio, *op. cit.*, p. 222 e 47, nota 1; H. von Geymüller, *Raffaello Sangallo studiato come architetto*, Milano, 1884, p. 57, con la data 1520 non confermata altrove. Vasari disse del palazzo che era "cosa bellissima". Gli stucchi della facciata sono di Giovanni da Udine (si veda Vasari, ed. Milanesi, to. VI, p. 555 che ne scrive come di "cosa singolare"). Si veda anche il pianterreno del palazzo nel Cod. Icon. 195 della Staatsbibliothek di Monaco.

6. La prima attribuzione a Raffaello compare in un'incisione di Alessandro Specchi del 1696. Secondo Vasari l'autore fu un allievo di Raffaello, Lorenzetto. L'incisione dello Specchi stabilisce la data al 1515, che potrebbe riferirsi a qualche iscrizione sull'edificio andata perduta. La ricostruzione della facciata originaria si trova in Geymüller, *op. cit.*, p. 54; fu ingrandita più del doppio e oggi possiede diciassette campate invece delle sette originali.

7. Baldassarre Castiglione possedeva una lettera di Raffaello che ne descriveva gli elementi principali (cfr. Golzio, *op. cit.*, pp. 147 sgg.). Una copia di questa lettera è stata recentemente scoperta e pubblicata da P. Foster, *Raphael on the Villa Madama: the Text of a Lost Letter*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XI (1967-8), pp. 307 sgg.; "la forma, lo stile e la terminologia architettonica nella descrizione di Raffaello confermano l'ipotesi (...) che l'architetto di villa Madama possa aver avuto in mente di creare un edificio simile alla villa Laurenziana di Pienza".

Dopo la morte di Raffaello Giulio Romano e Giovanni da Udine continuarono l'opera di decorazione della loggia (cfr. A. Venturi, in "Archivio Storico dell'Arte", II (1889), pp. 157 sgg.). Il lavoro vero e proprio fu abbandonato poco dopo il 1520. Per una precisa descrizione della villa si veda Serlio, *Terzo Libro*, 1540; per vedute dell'edificio prima dei restauri contemporanei si veda T. Hofmann, *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt*, Zittau, 1908, 2 ed., to. I, tavv. IV-XII, XLVII-XLVIII; per ulteriore bibliografia C. L. Frommel, *La Villa Madama e la tipologia della villa romana nel Rinascimento*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio", XI (1969), pp. 47 sgg.; p. 63 e nota 12.

Il Ninfeo di Genazzano, probabilmente i resti di una villa mai completata commissionata dal cardinale Pompeo Colonna, possiede molli tratti comuni a Villa Madama; cfr. C. L. Frommel, *Bramantes Ninfeo in Genazzano*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XII (1969), pp. 137 sgg. L'attribuzione di Frommel a Bramante appare convincente considerando le analogie tra il Ninfeo e il "piano di pergamenae" di San Pietro. Cfr. anche Bruschi, *Bramante Architetto*, Bari, 1969, pp. 1048 sgg.

8. Golzio, *op. cit.*, p. 79 sgg. produce argomenti conclusivi sul fatto che questa lettera, anche se con le parole di Castiglione, fu scritta da Raffaello piuttosto che da Bramante. Il semplice fatto che Bramante, secondo due testimoni attendibili, non sapeva scrivere è un forte ostacolo. Cfr. *supra*, p. 11. Il testo della lettera si trova in Golzio; esistono traduzioni inglese (V. Wanscher, London, 1926) e tedesca (J. Vogel, Leipzig, 1910). Cfr. anche V. Cian, in "Archivio Storico Lombardo" N.S., VII (1942), pp. 70 sgg. e *Baldassar Castiglione*, Città del Vaticano, 1951.

9. Per l'organizzazione del cantiere e la qualifica di *coadiutore* si veda J. S. Ackerman, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XIII (1954), fasc. 3 p. 5 e Lotz, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz", VII (1956), pp. 195 e 208 sgg.

10. Cfr. *supra* nota 9.

11. In una lettera di Leonardo Sellaio a Michelangelo del 22 novembre 1516 leggiamo che "Raffaello chiese un assistente [a San Pietro] e gli fu assegnato Antonio da Sangallo" (Golzio, *op. cit.*, p. 51).

12. *Libro Terzo*; cfr. anche Golzio, *op. cit.*, p. 34.

13. Per il codice, ora nella collezione Paul Mellon, cfr. H. Nachod, *A Recently Discovered Architectural Sketchbook*, in "Rare Books, Notes on the History of Old Books and Manuscripts", VIII, n. 1 (New York, 1955), pp. 1 sgg. L'attribuzione di Nachod a Domenico di Chiarello, un membro della bottega della fabbrica sotto Bramante e Raffaello non è sostenuta da documenti. La pianta del progetto di Raffaello nel codice è diversa da quella riprodotta da Serlio poiché il coro del Rossellino è conservato e provvisto di un deambulatorio; alle facciata sono aggiunte due torri colossali. La versione di Serlio è una pianta ideale, mentre quella nel codice Mellon tiene conto dell'avanzamento della costruzione fino al 1514.

14. Serlio stabilisce la larghezza della navata nella pianta di Raffaello in 92 palmi, quella di Peruzzi in 104 palmi. La differenza si può spiegare tenendo conto del fatto che Raffaello intendeva ridurre la larghezza della navata rispetto all'arco della crociera; questo è confermato dal memoriale di Antonio da Sangallo (*cfr. infra*, p. 177). La pianta nel codice Mellon, che sotto questo aspetto è forse più attendibile dell'incisione su legno del Serlio, mostra le nicchie dei piloni verso la navata tamponate, quindi i piloni furono rinforzati su questo lato.

15. Il ritorno alle cupole minori spiega le aperture nei muri del coro del Rossellino; la sua abside si sarebbe conservata, ma collegandola esternamente ai bracci della croce con un deambulatorio a un solo piano posto davanti ad essa. Cfr. figg. 19, 29.

16. Firenze, Uffizi 54 e 79 A; München, Staatsbibliothek, Cod. Icon. 195, fol. 3b.

17. Il testo si trova in Geymüller, *op. cit.* pp. 293 sgg.; Vasari, ed. Milanesi, to. V,

pp. 477 sgg. e in G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma, s.d. pp. 132 sgg.

18. La pianta che si vede nel codice Mellon di fronte a quella di Raffaello potrebbe essere il contro-progetto presentato da Antonio da Sangallo. La navata è più ampia ed è voltata nella stessa maniera delle terme romane; sarebbe stato così meglio illuminata dalle finestre a semicerchio che non dalla volta a botte di Raffaello. Sulle navate sono state aggiunte quattro ampie cappelle e l'abside ovest possiede ora lo stesso deambulatorio degli altri bracci della croce. Tutte queste differenze corrispondono esattamente ai miglioramenti suggeriti nel memoriale.

CAPITOLO 3

1. Per la storia urbana di Roma si veda Pastor, *op. cit.* (come in cap. I, nota 17) to. VI, cap. VIII e to. VIII, cap. IV; P. Paschini, *Roma nel Rinascimento*, in *Storia di Roma*, to. XII, Bologna, 1940, *passim*; P. Pecchiai, *Roma nel Cinquecento*, in *Storia di Roma* to. XIII, Bologna, 1948, *passim*; P. Romano, *Roma nelle sue strade e nelle sue piazze*, Roma, 1947-9; G. Giovannoni, *Topografia e urbanistica di Roma*, sta in *Storia di Roma*, to. XXII, Bologna 1958. Cfr. anche l'appendice *Zur Urbanistik der Hochrenaissance: Via Giulia und Via Lungara*, in C. L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzi's architektonisches Frühwerk*, Berlin, 1961, pp. 163 sgg.

2. Vasari, ed. Milanesi, to. V, p. 451. Per la storia e i restauri del palazzo si veda R. U. Montini e R. Averani, *Palazzo Baldassini e l'arte di Giovanni da Udine*, in "Quaderni di Storia dell'Arte", V (1957); D. Redig de Campos, *Notizia su palazzo Baldassini*, in "Bollettino Centro Studi per la Storia dell'Architettura", X (1956), pp. 3 sgg.

3. Per la pianta si veda P. Leterrouilly, *Édifices de Rome moderne*, Liège-Bruxelles, 1849-66, to. III, n. 267 (ed. it. Novara, 1992). La corte fu modificata più volte ma non alterata completamente. Per cortili simili in palazzo Giraud-Torlonia e in palazzo Alberini cfr. Venturi, *Storia*, XI, figg. 192-7 e 241-2.

4. Il disegno di Sangallo con la pianta del palazzo dei Tribunali è riprodotto in Venturi, *Storia*, XI, fig. 97. Per il palazzo dei Tribunali si veda anche A. Bruschi, *Bramante Architetto*, Bari, 1969, pp. 593 sgg.

5. Per il contratto si veda D. Gnoli in "Annuario dell'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura", (1910-11), Roma, 1912, pp. 70 e sgg. L'affitto fu stabilito in 150 ducati l'anno. Un disegno anonimo al Metropolitan Museum (n. 49.22.82) databile al 1560 circa presenta il prospetto di due campate della facciata.

6. La legenda di un'incisione del Lafreri del 1550 circa si riferisce a Bramante come architetto dell'opera e aggiunge "spesso considerato come disegno di Raffaello" (cfr. anche Vasari, ed. Milanesi, to. V p. 534). Per la paternità dell'opera cfr. anche J. Shearman in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio", VIII (1967), pp. 357, 359. La facciata attuale su via dei Banchi è di sette campate, quella nell'incisione del Lafreri solo di cinque. Il palazzo fu ingrandito nel 1866 con l'aggiunta delle attuali facciate sul fianco e sul retro; anche il cortile venne alterato (cfr. "Il Buonarroti", I (1866), pp. 75, 135). Leterrouilly, *Édifices* ..., cit., I, n. 106 mostra la pianta attuale. L'architetto fiorentino Pietro di Giacomo Rosselli fu testimone alla firma del contratto. Nel 1516 il Rosselli disegnò la casa di Prospero de' Mocchi in via dei Coronari; i due edifici tuttavia sono così diversi che difficilmente possono assegnati allo stesso architetto. Cfr. P. To-mi, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma, 1942, p. 239.

7. Come mostra l'incisione del Lafreri, le piccole aperture quadrate sopra le finestre appartengono alla costruzione originale; fanno parte delle stanze del mezzanino sopra al piano nobile.

8. Per la diffusione delle piante centrali cfr. anche W. Lotz, *Notizen zum kirchlichen Zentralbau der Renaissance*, sta in *Studien zur toskanischen Kunst, Festschrift für L. H. Heydenreich*, München, 1964, pp. 157 sgg. e S. Sinding-Larsen, *Some Functional and Iconographical Aspects of the Centralized Church in the Italian Renaissance*, in "Acta ad Archeologiam et Artium Historiam pertinentia", II (1965), pp. 203 sgg., con un elenco delle chiese centrali a pp. 243 sgg.

9. Vasari, ed. Milanesi, to. I, p. 122; G. Molin, *Jean de Tharorière, architecte de St. Louis*, in "Annales de St Louis des Français", VI (1902), p. 279. Secondo J. Lesellier, in "Mélanges", III (1931), p. 239 l'architetto fu Jean de Chenevières. Il fatto che San Salvatore non fosse la chiesa della nazione francese ma un edificio indipendente si deduce da Francesco Albertini, *Mirabilia urbis Romae*, 1510, edizione a cura di Schmarsow, Heilbronn, 1886, p. 9. Numerosi frammenti della decorazione di San Salvatore furono successivamente riutilizzati in San Luigi dei Francesi.

10. Questa chiesa, che Albertini (*op. cit.* alla nota 9) cita espressamente come fondata da Giulio II, fu più tardi conclusa da Antonio da Sangallo il Giovane; il coro fu aggiunto nel 1550 circa. Nel 1575 Giacomo del Duca eresse una seconda cupola sopra la volta del Sangallo. Cfr. M. Zocca, in *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Firenze, 1937, p. 100 e S. Benedetti, *S. Maria di Loreto*, Chiese di Roma illustrate, C, Roma, 1968, pp. 19 sgg. Per il ruolo del Sangallo nella costruzione, che fu limitato probabilmente alla copertura, cfr. anche J. S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano, 1954, p. 49, n. 2.

11. Cfr. J. S. Ackerman in "Journal of the Society of Architectural Historians", XIII (1954), 3, p. 11, nota 16. Sopra l'ingresso della chiesa si trova una scultura

della Vergine col bambino eseguita da Andrea Sansovino datata 1520.

12. Una pianta con la stessa configurazione si trova nelle antiché delle terme di Diocleziano, che vennero ripetutamente disegnate proprio in quegli anni.

13. La facciata di Santa Maria dell'Anima, eretta sotto Giulio II, è attribuita ad Andrea Sansovino da Venturi, *Storia*, XI (I), pp. 148 sgg., mentre G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, 1942, p. 20, la attribuisce a Giuliano da Sangallo.

14. La costruzione dell'edificio fu approvata da Giulio II nel 1509, la cupola fu completata nel 1536. La facciata venne completamente rinnovata all'inizio del XVII secolo e l'interno restaurato due volte nel XX secolo. L'aspetto originario dell'edificio si può ricostruire sulla base di disegni del XVI secolo, uno dei quali nomina Raffaello come architetto e un altro Peruzzi. Cfr. H. von Geymüller, *Raffaello Sanzio studiato come architetto*, Milano, 1884, p. 22, e C. L. Frommel, *S. Eligio und die Kuppel der Cappella Medici*, in *Stil und Überlieferung, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn 1964*, Berlin, 1967, pp. 11, 41; l'attribuzione di Geymüller a Raffaello resta l'ipotesi più probabile (Frommel, *op. cit.*, nota 27).

15. Pianta e alzato sono in P. Laspeyres, *S. Maria della Consolazione zu Todi*, Berlin, 1869. I contratti e i documenti pubblicati nel "Giornale di Erudizione Artistica", I (1872) p. 3 sgg. e 111 (1874) p. 321 sgg. La relazione di una visita del 1574 ricorda un modello di Bramante; secondo la stessa fonte le volte, a quel tempo solo in progetto, dovevano possedere "una certa somiglianza con il nuovo San Pietro". Questo può essere riferito solo al progetto a pianta centrale di Michelangelo che era in costruzione dal 1549. Se il modello che esisteva a Todi nel 1574 fosse realmente di Bramante o no rimane impossibile da stabilire. Cfr. anche Bruschi, *op. cit.* (come in nota 4), pp. 922 sgg. e la esauriente documentazione fornita da J. Zänker, *Die Wallfahrtskirche Santa Maria della Consolazione in Todi*, (tesi), Bonn 1971.

16. Il rivestimento in travertino dell'abside nord fu realizzato all'inizio del XX secolo, cfr. G. Giovannoni in "Bollettino d'Arte", VII (1913), p. 32.

17. La fedele riproduzione dell'Ospedale richiama gli sforzi del fratello di Antonio, Giuliano da Sangallo, di conservare il progetto di Brunelleschi per i portali di Santo Spirito. Entrambi i fratelli devono aver ritenuto un loro dovere il conservare l'eredità di Brunelleschi; cfr. W. Lotz, *Italienische Plätze des 16. Jahrhunderts*, in *Jahrbuch 1968 der Max-Planck-Gesellschaft*, pp. 50 sgg.

18. Per la storia della costruzione cfr. A. Schiavo, in "Bollettino Centro Storia d'Arte", fasc. 6, Spoleto 1952, p. 33 e particolarmente pp. 47 sgg.

19. Cfr. la pianta di Raffaello nel codice Mellon (fig.28).

20. Si veda H. von Geymüller, *Der Palazzo Pandolfini in Florenz und Raffaels Stellung zur Hochrenaissance in Toscana*, München, 1908. Il committente fu Gianozzo Pandolfini, vescovo di Troia. Raffaello fu a Firenze nel 1515 e nel 1519 (cfr. V. Golzio, *Raffaello... cit.*, p. 36); i progetti per il palazzo potrebbero essere stati ideati in uno di questi periodi. La narrazione di Vasari sulla storia del palazzo, che egli vide in costruzione, è perfettamente affidabile. Dopo il Sacco di Roma il lavoro al palazzo era diminuito; dopo la morte di Giafrancesco da Sangallo nel 1530 la costruzione venne proseguita da suo fratello Aristotile "fino al punto in cui si vede ora" il che implica che il progetto di Raffaello non fu mai completato (Vasari, ed. Milanesi, to. VI, p. 264 e to. IV p. 435). Nell'edificio attuale solo il pianterreno potrebbe corrispondere al progetto iniziale. L'intenzione era certamente quella di costruire nove campate anche al piano nobile ma furono completeate solo le quattro oggi esistenti. La costruzione del cortile, che senza dubbio Raffaello aveva previsto, venne abbandonata, e la parte conclusa tamponata da un muro perpendicolare alla facciata, mentre la cornice di coronamento venne proseguita lungo questo muro. Dal momento che nell'iscrizione del fregio sopra il muro compare il nome del pontefice Clemente VII, questa parte dell'edificio deve essere stata conclusa dopo il 1524, ma probabilmente non prima del 1530, sotto il controllo di Aristotile. La parte destra della facciata non crebbe mai oltre il pianterreno; dietro ad essa venne costruito un giardino, cfr. anche G. Marchini in *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*, Novara, 1968, to. II, pp. 480 sgg.

21. I dettagli dei timpani delle finestre coincidono quasi esattamente con quelli del quasi contemporaneo palazzo Brancio dell'Aquila; i balconi davanti alle finestre con quelli del palazzo Caprini. Invece dei pannelli rettangolari tra le finestre del piano nobile dovevano essere previste delle nicchie con statue, come in palazzo dell'Aquila. Le attuali incompiute dei pannelli risalgono a una tarda fase di costruzione dell'edificio quando le nicchie furono eliminate. Baccio d'Agnolo impiegò il motivo delle nicchie nel suo palazzo Bartolini Salimbeni, a Firenze, dopo il 1520.

22. Per i progetti di Giuliano da Sangallo cfr. C. de Tolnay, in "Gazette des Beaux-Arts", LXXVI (1934), pp. 24 sgg.; Marchini, *op. cit.* (come in nota 13), pp. 69 sgg. e 100; B. Degenhart, in "Römisches Jahrbuch der Kunst", VII (1955), *passim*; la tesi, inedita, di R. Pöhlmer (tesi per il conseguimento del M.A., Institute of Fine Arts, New York University, 1957); W. Lotz in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXII (1963), pp. 5 sgg.; P. Sampaolesi in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", N.S., XIII-XIV (1964-5), pp. 283 sgg. I progetti di Raffaello per la stessa facciata sono andati perduti; cfr. Golzio, *op. cit.* (come in nota 20), p. 36.

23. L. Serra, *Aquila monumentale*, L'Aquila, 1912, p. 38. La facciata fu iniziata

nel 1525, il secondo livello porta la data 1540. Secondo fonti più antiche la facciata presentava la scritta "Cola Amatricius Architector Instruxit 1527".

24. R. Pane, *Architettura del Rinascimento a Napoli*, Napoli, 1937, p. 269. In un contratto del 1516 Giovanni Thoma da Como fu incaricato di eseguire alcuni dettagli nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Napoli seguendo il modello degli archi di marmo della cappella Caracciolo; quindi il primo livello della cappella doveva già esistere nel 1516. Certo il contratto non implica, come invece pensa Pane, che entrambi gli edifici siano opera dello stesso architetto. In una lettera di Pietro Summonte a Marc'Antonio Micheli, datata 20 marzo 1524, si legge che "la cappella iniziata da Galeazzo Caracciolo viene ora continuata da suo figlio". Nel 1557 la decorazione della cappella non era ancora conclusa; cfr. "Napoli Nobilissima", N.S., III (1922), pp. 127 sgg. L'architettura della cappella è stata attribuita a Giovanni Tommaso Malvito da C. Thoenes in *Neapel und Umgebung*, Stuttgart, 1971, p. 132.

CAPITOLO 4

1. S. Serlio, prefazione al *Secondo Libro*, 'della prospettiva', 1545, c. I.

2. Si sa molto poco degli anni di formazione del Peruzzi: nel 1501 era assistente del Pinturicchio per gli affreschi della cappella di San Giovanni nel duomo di Siena. Le sue prime opere documentate a Roma si collocano negli anni tra 1509-1510. Vasari stabilisce il suo arrivo a Roma nel 1503; nessun altro documento lo conferma. Si veda anche C. L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München, 1967-1968, pp. 10 sgg.

3. L'attribuzione vasariana della Farnesina al Peruzzi è oggi generalmente accettata. Il tentativo di H. von Geymüller di associare l'architettura della villa all'opera di Raffaello non ha avuto fortuna.

Net *De Viridario Augustino Chisti*, di Aegidius Gallus, pubblicato a Roma nel 1511, si trova una dettagliata descrizione degli affreschi del pianterreno della Farnesina. A quell'epoca la fabbrica doveva essere molto avanzata se non terminata. Altre fonti letterarie si trovano in E. Gerlini, *La villa Farnesina in Roma*, Roma, 1949, pp. 40 sgg. e C. L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin, 1961, pp. 199 sgg. Nella villa Le Volte (ora Mieli) presso Siena, costruita da Sigismondo Chigi, il fratello di Agostino, si trova un'iscrizione con la data 1505. La composizione anticipa certi elementi della Farnesina, per esempio l'impianto ad "U", la loggia al pianterreno tra ali sporgenti e la pianta asimmetrica. Sembra quindi plausibile un'attribuzione al Peruzzi; si veda Frommel, *op. cit.*, pp. 106 sgg. e 123 sgg.

4. Per il significato degli affreschi cfr. F. Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi*, Roma, 1934; A. von Salis, *Antike und Renaissance*, Erlenbach-Zürich, 1947, pp. 190 sgg. e Frommel, *op. cit.* (come in nota 2), pp. 46 sgg.

5. Cfr. anche W. Lotz in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz", VII (1956), p. 206.

5a. Vasari, ed. Milanesi, to. IV, p. 593.

6. Si veda F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, 1968, con i testi delle descrizioni contemporanee e la ricostruzione del teatro di A. Bruschi. Una pianta del *Theatrum* si trova nel cosiddetto Codice Coner, un taccuino di disegni contemporaneo, fol. 23 (si veda T. Ashby in "Papers of the British School at Rome", II (1904) e VI (1913); cfr. inoltre J. S. Ackerman in "Art Bulletin", XXXVIII (1956), pp. 55 sgg. e I. Lavin, *The Campidoglio and Sixteenth-Century Stage Design*, in *Essays in Honour of Walter Friedlaender*, New York, 1956, pp. 114 sgg. La costruzione del teatro capitolino avvenne sotto la direzione di Pietro Roselli (cfr. *supra*, capitolo 3, nota 6).

7. Così Vasari (ed. Milanesi, to. IV, p. 595) descrive una struttura cerimoniale provvisorio progettata da Peruzzi per la nomina di Giuliano de' Medici a Gonfaloniere della Santa Chiesa. Tuttavia i dati coincidono perfettamente con la pianta del teatro del 1513; forse Vasari confonde le due cerimonie.

7a. S. Serlio, *Secondo Libro*, 'della prospettiva', 1545.

8. Cfr. R. Krautheimer, *The Tragic and Comic Scene of the Renaissance*, in "Gazette des Beaux Arts", 6th serie, XXXIII (1984), pp. 327 sgg. e R. Klein e H. Zerner, *Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne*, stia in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, 22-7 mars 1963, Paris, 1964, pp. 49-60.

9. L'1 dicembre 1534 papa Paolo III portò il salario di Peruzzi per la sua opera a S. Pietro da 150 a 300 ducati annuali (L von Pastor, *Storia dei Papi*, V, Roma, 1959, appendice, documento 6).

10. Cfr. G. Zucchini, *Disegni antichi e moderni per la facciata di San Petronio*, Bologna, 1933, *passim*, e R. Bernheimer, *Gothic Survival and Revival in Bologna*, in "Art Bulletin", XXXVI (1954), p. 275.

11. Si veda W. Lotz, *Die ovale Kirchenräume des Cinquecento*, in "Römisches Jahrbuch für Kunsgeschichte", VII (1955), pp. 26 sgg. [ed. it. Milano, 1997]

12. Cfr. H. Wurm, *Der Palazzo Massimo alle Colonne*, Berlin, 1965, e la recensione di H. Biermann in "Zeitschrift für Kunsgeschichte", XXX (1967), pp. 251 sgg. Il palazzo appartiene ancora oggi alla famiglia.

13. F. Tassi, a cura di, *Ricordi, prosa e poesie di Benvenuto Cellini*, Firenze, 1829, to. III, p. 369

14. G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 voll., Roma, s.d.. Questo libro pubblicato dopo la morte dell'autore è indispensabile per la biografia, l'opera e il *corpus* grafico del Sangallo; la bibliografia e le note sono però inadeguate. Cfr. anche J. S. Ackerman in "Journal of the Society of Architectural Historians", XIII (1954), n. 3, pp. 3 sgg.

15. Cfr. *supra*, p. 34.

16. Cfr. Giovannoni, *op. cit.*, vol. I, p. 84

17. Cfr. *Plan und Bauwerk*, catalogo della mostra, München, 1952, pp. 15 sgg.; H. Siebenhüner in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin, 1956, pp. 172 sgg.; E. Rufini, *San Giovanni dei Fiorentini, Chiese di Roma illustrate*, XXXIX, Roma, 1957; Giovannoni, *op. cit.*, p. 213-214 e figg. 164, 167-175; J. S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, London, 1961 [ed. it. Torino, 1988], to. II, pp. 117 sgg.; W. Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, Wien, 1970, to. II, pp. 88 sgg.

18. Cfr. Giovannoni, *op. cit.*, vol. I, pp. 79 sgg.; 347 sgg.

19. L. von Pastor, *op. cit.*, to. V, appendice, documenti n. 20 e 27a.

20. *Ibid.*, p. 758 nota 4.

21. "La fabbrica di S. Pietro non ha un soldo"; Venturi, *Storia*, XI (I), p. 520

22. L. von Pastor, *op. cit.*, p. 758

23. *Ibid.*, p. 759

24. *Ibid.*, p. 760. Per quanto segue cfr. anche Giovannoni, *op. cit.*, to. I, pp. 143 sgg.

25. Il rialzo del pavimento, che Geymüller ha stabilito esaminando i disegni e K. Frey i libri di spese, è stato confermato dai recenti scavi nell'edificio. "È stata rinvenuta la parte inferiore [del muro che li separa]; è alto 2,60 metri rispetto al pavimento della attuale basilica. Il pavimento ha uno spessore di 60 cm.; quindi la differenza di livello tra il pavimento della vecchia e del nuovo edificio è di 3,20 metri"; B. M. Apolloni Ghetti, A. Ferrua, E. Josi, E. Kirschbaum, *Esplorazioni sotto la confessione di S. Pietro in Vaticano*, Città del Vaticano, 1951, to. I, tav. CIX e fig. 165. Cfr. anche G. Giovannoni, *Spigolature nell'archivio di S. Pietro in Vaticano*, Roma, 1941, p. 12 e *id.*, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma, 1959, to. I, p. 147.

26. S. Serlio, *Quarto Libro*, 'dell'ordine dorico', 1537, c. 148 v.

27. Un progetto preliminare del Sangallo (Uffizi 66 A) contiene una cupola senza tamburo e pennacchi. Per forma e struttura sarebbe stata molto più vicina alla cupola della cattedrale di Firenze che al modello realizzato. In un progetto per una chiesa a pianta centrale (Uffizi 168 A) Sangallo definì molto chiaramente la differenza tra la cupola di tipo "fiorentino" e quella "romana": "questa si può voltare in due modi cioè: el primo di pocha spesa chel sexto della cupola sia principiato sul medesimo piano della imposta degli archoni e si domanda la detta volta a vela. Lo sicondo modo sia fare una cornice in cima alli archi ridutta al perfetto tondo e sopra a questo fare tutto diritto che si possa cavarsi li lumi di quella sorte che tu vuoi, o finestre overo occhi tondi e sopra li detti lumi fare un'altra cornice al tondo dove principi a voltare la cupola ma prima darli tutto diritto. Quanto all'aggetto della cornice una volta e mezzo".

28. Durante l'ultimo anno di incarico del Sangallo si eseguirono le volte a botte collegate agli archi est e sud; la volta sud, con la sua centina ancora *in situ*, si vede al centro dell'affresco di Vasari; la volta est è cinta dagli alti muri, pure costruiti dal Sangallo, che si vedono tra la navata dell'antica basilica e la zona del transetto. Cfr. anche il resoconto dell'opera di Sangallo a San Pietro in J. S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, London, 1961 [ed. it. Torino, 1988], to. II, p. 87. Riassumendo i risultati dell'opera del Sangallo, Vasari nel 1550 scrive che "quella fabbrica non farà più pali, né minaccerà ruina come fece a Bramante" (Cfr. Vasari, *Le vite...*, edizione 1550, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, 1991, to. II, pag. 826). Vasari, edizione C. Ricci, Milano-Roma, 1927, to. III, p. 324.

29. Cfr. H. Siebenhüner, *Der Palazzo Farnese*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", XIV (1952) pp. 144 sgg.; Ackerman, *op. cit.*, to. I, pp. 75 sgg.; Giovannoni, *op. cit.*, to. I, pp. 150 sgg.

30. Le fonti sono riportate in F. Navenne, *Rome, Le Palais Farnèse et les Farnèse*, Paris, 1914, e U. Gnoli in "Mélanges d'Archéologie et d'Histoire", LIV (1937), pp. 203 sgg.

31. Vasari, ed. Milanesi, to. V, p. 469. Vasari, che su incarico del cardinal Alessandro Farnese lavorava nella vicina Cancelleria, doveva essere al corrente di tutte le vicende del palazzo.

32. Si veda anche Ackerman, *op. cit.*, to. II pp. 67 sgg. Il taccuino di Monaco (Staatsbibliothek, Cod. Icon. 195, fol. 8) è stato attribuito a Philibert de l'Orme dal Blunt, cfr. A. Blunt, *Philibert de l'Orme*, London, 1958, pp. 15 sgg. [ed. it. Milano, 1997]. De l'Orme fu a Roma tra il 1536 e il 1538, ma come C. L. Frommel mi ha gentilmente segnalato il disegno deve essere precedente e può essere attribuito a Jean de Chenevières (cfr. *supra* capitolo 3 nota 9).

Il disegno di Monaco mostra solo quattro dei cinque pilastri sul lato della corte verso la facciata e uno della contigua ale di sinistra. Quindi coincide abbastanza bene con la descrizione vasariana del palazzo prima dell'elezione di Paolo III: (Vasari) "Aveva papa Paolo III quando era Alessandro card. Farnese, condotto il detto palazzo a bonissimo termine e nella facciata dinanzi fatto parte del primo finestrato la scala di dentro col avviata una banda del cortile" (Vasari, ed. Milanesi, to. V, p. 469).

33. Nel marzo 1540 Vittoria Farnese si infortunò cadendo sulla scala provvisoria di legno allora in uso (cfr. Navenne, *op. cit.*, p. 257)

34. Cfr. Gnoli, *op. cit.*, pp. 209 sgg.

35. Si veda Vasari, ed. Milanesi, to. V, p. 487.

36. Si veda la Lettera di Prospero Mochi a Pier Luigi Farnese in A. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875, vol. I, pp. 294 sgg., cfr. in Ackerman, *op. cit.*, to. II, p. 72.

37. Vasari, *Vite*, Firenze 1550, edizione C. Ricci, Milano-Roma, 1927, vol. I, p. 325 (Cfr. Vasari, *Le vite...*, edizione del 1550, *op. cit.*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, 1991, to. II, p. 826).

38. Questo è confermato da un contratto del 1546 per grandi opere di intaglio in travertino (5000 scudi solo per il materiale) che contiene anche un disegno con misure per le arcate e i capitelli dorici; cfr. Ackerman, *op. cit.*, to. II, p. 70.

39. Il portico ionico sul fronte e sull'ala posteriore del piano nobile è stato tamponato nell'Ottocento (E. Lavagnino, *La Chiesa di Santo Spirito in Sassia*, Torino, 1962, p. 51); P. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, Liège, 1849 e sgg., testo II, p. 279; tav. II, p. 130 parla di una "spiacevole modificazione compiuta recentemente". Un disegno di Annibale Carracci a Francoforte (Städelsches Kunstinstitut, Inv. No. 4064) mostra l'aspetto originario della loggia sull'ala di facciata. Nelle ali a destra e sinistra, dove si trovavano i mezzanini, le arcate erano cieche fin dall'inizio. Le incorniciature delle finestre furono probabilmente disegnate dal Vignola.

40. Per dimensione, solo la Cancelleria può sostenere il confronto con il nuovo edificio. Il secondo cardinale Alessandro Farnese, nipote di Paolo III, a quel tempo risiedeva lì.

41. J. S. Ackerman gentilmente ha attirato la mia attenzione su una nota di spese di fabbrica del 13 aprile 1557 nell'Archivio di Stato di Napoli (*Carte Farnesiane*, busta 2036) il documento è firmato dal Vignola in qualità di "architetto dell'Ilmo et R.mo Santo Angelo" (cioè il cardinal Ranuccio Farnese che viveva all'epoca nel palazzo).

42. *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia*, Firenze e Roma, 1878, vol. I, p. 72 ("Inventario delle statue ... che sono nella camera grande del cardinale detta la galleria ...").

43. Tassi, a cura di, *op. cit.*, (in nota 13), to. III, p. 367.

44. Cfr. il catalogo dei disegni di Sangallo in Giovannoni, *op. cit.*, pp. 407-456.

CAPITOLO 5

1. Il progetto di Cesariano del 1513 sostituisce un precedente modello presentato nel 1505 da Cristoforo Solari; cfr. C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e Barocco*, Firenze, 1940, to. I, doc. n. 248 e n. 250. L'altar maggiore di Santa Maria presso San Celso contiene una famosa immagine miracolosa; l'atrio quindi, come quello della SS. Annunziata di Firenze, serviva alla vendita di oggetti di devozione e come luogo di riunione della congregazione prima e dopo le processioni.

2. Cfr. C. Baroni, *L'architettura lombarda da Bramante al Richini*, Milano, 1941, p. 118 e figg. 89 e 92.

3. *Ibid.*, p. 118; per la biografia di Cesariano e il suo commentario a Vitruvio si veda l'introduzione di C. H. Krinsky al *Vitruvius, De Architectura*, München, 1969 (ristampa dell'edizione di Como del 1521).

4. Fonti e cronologia in L. Testi, *Santa Maria della Steccata in Parma*, s.l., s.d. [ma 1922]. La prima pietra fu posta nel 1521, la cupola coperta nel 1535, la collocazione dell'immagine sacra e la consacrazione avvennero nel 1539. Cfr. anche B. Adorni, *Antonio da Sangallo il Giovane e la cupola della Steccata*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", XV (1968), n. 85-90, pp. 95 sgg.

5. Le quattro absidi erano in origine uguali. Nel Settecento fu aggiunto il coro rettangolare dietro l'abside maggiore, conservando il catino affrescato.

6. Vasari, ed. Milanesi, to. VI, p. 487: "fatta, come si dice con disegno ed ordine di Bramante".

7. La navata di San Giovanni è coperta da volte a crociera; il transetto è concluso da absidi.

8. Le statue, le volute e le balaustre sul tetto sono del Seicento e del Settecento. Secondo il progetto iniziale le absidi dovevano essere conclusive da "corrido" [basse gallerie] un altro elemento medievale; Testi, *op. cit.*, p. 15 e p. 25. Il progetto prevedeva anche due absidiolic al posto delle attuali doppie finestre delle absidi; queste "piccole capelle tonde" furono effettivamente realizzate, almeno sul lato est, entro il 1525 (cfr. Testi, *op. cit.*, pp. 24 e sgg.). Le absidiolic avrebbero animato ulteriormente l'esterno, aumentando le somiglianze con gli impianti presbiteriali del medievo. Furono demolite tra 1523 e 1526.

9. Nel 1524 un lascito testamentario mise a disposizione mille ducati per questi affreschi; cfr. Testi, *op. cit.*, p. 117.

10. Il contratto in Testi, *op. cit.*, p. 265; Parmigianino eseguì prima di tutto le decorazioni. Per gli 889 pezzi di foglia d'oro che gli vennero consegnati tra il giugno del 1534 e l'aprile del 1539 cfr. Testi, *op. cit.*, p. 122.

11. Sul memoriale cfr. Testi, *op. cit.*, p. 263 e sgg. e Adorni, *op. cit.*, pp. 96 sgg.

12. Il primo soprintendente fu Marcantonio Zucchi, al quale seguì Alessandro

Chierici; le parti ornamenti, come capitelli e modanature, furono eseguite principalmente dallo scultore Giovan Francesco d'Agrate.

13. La data di nascita di Tramello è sconosciuta. Egli viene citato nei documenti come attivo tra il 1501 e il 1528; morì nel gennaio 1529. Nel 1522 ricevette l'incarico di un modello per la Madonna di Capagna; nel 1528 sembra che i lavori di muratura fossero già completati. Nel 1531 il Pordenone fu incaricato degli affreschi della cupola. Cfr. P. Gazzola, *Opere di Alessio Tramello architetto piacentino, I Monumenti Italiani*, fasc. V, Roma, 1935, *passim*, e J. Ganz, *Alessio Tramello, Frauenfeld*, 1968, pp. 53 sgg.; per la biografia di Tramello cfr. anche "Bollettino Storico Piacentino", LXI (1966), pp. 58 sgg.; cfr. anche J. Schulz, *Pordenone's Cupolas, in Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt*, London, 1967, pp. 44 sgg.

14. Il presbiterio e la sacrestia attuali risalgono al tardo Seicento.

15. Secondo Vusari (ed. Milanesi, to. V, p. 319) Falconetto trascorse dodici anni a Roma; ma si veda anche G. Gerola, in *Thieme-Becker*, vol. XI (1915) pp. 223 sgg. e R. Brenzoni in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", CXII (1953-54), pp. 269 sgg.; la lunga attività dell'artista nel Veneto è incompatibile con un lungo soggiorno a Roma.

16. Si veda G. Fiocco, *La casa di Alvise Cornaro*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LVII (1968), pp. 1 sgg. e G. Schweikhart, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto*, *ibid.*, pp. 17 sgg.

17. Secondo una fonte contemporanea, il resoconto di Marc'Antonio Michiel, queste decorazioni furono eseguite "su disegno di Raffaello" (Th. Frimmel, *Del Anonimo Morelliano*, in "Wiener Quellenschriften zur Kunstgeschichte", 1888, pp. 10 sgg.). Le decorazioni sono state attribuite a Tiziano Minio e date 1533-1538 da W. Wolters, in "Pantheon", XXI (1963), pp. 21 e sgg. e 222 sgg.; si veda anche Schweikhart, *op. cit.* L'impatto degli edifici del Cornaro si può valutare nelle descrizioni contemporanee: oltre che dal Michiel, il Casino e l'Odeo sono citati nell'introduzione del *Quarto Libro* del Serlio del 1543, e da Vasari (ed. Milanesi, to. V, p. 322) il quale afferma che lo stesso Cornaro disegnò l'Odeo. Cornaro sopravvisse al Falconetto di trentun anni; egli morì nel suo palazzo nel 1566 all'età di novant'anni. Nell'ultimo periodo della sua vita scrisse un trattato sull'architettura: cfr. G. Fiocco, *Alvise Cornaro, il suo tempo e le sue opere*, Vicenza, 1965, pp. 155-167. Schweikhart (*op. cit.*, pp. 35 sgg.) ha riconosciuto delle differenze stilistiche tra l'Odeo e la loggia giustificando l'attribuzione vasariana dell'Odeo al Cornaro.

18. Alvise Cornaro fu amministratore del vescovado di Padova dal 1529 al 1538. Uno scritto del 1543 ricorda con ammirazione la villa, ancora incompleta. L'esecuzione è meno raffinata che negli altri edifici di Falconetto. Schweikhart (*op. cit.*, pp. 35 sgg.) ha suggerito che l'attribuzione della villa al Cornaro da parte di Vasari (ed. Milanesi, to. V, p. 324) è attendibile. La facciata posteriore, molto simile a quella principale, reca su un gradino la data 1579. Durante l'ampliamento l'interno venne completamente modificato.

19. Si veda la citazione di Serlio in capitolo 1, nota 25.

20. G. Zorzi in "Palladio", N.S., V (1955), p. 31 ha attribuito al Falconetto un buon numero di disegni contenuti nei volumi oggi conservati presso il Royal Institute of British Architects e che erano di proprietà di Palladio. Altri disegni del Falconetto sembrano conservati nel volume MS. 978 della Biblioteca Comunale di Verona; il volume contiene i disegni preparatori per le illustrazioni al libro di Torello Sarayna, *Le antichità di Verona*, Verona, 1540. Le incisioni su legno del Sarayna sono di Caroto il quale sicuramente integrò e completò le illustrazioni del Falconetto (cfr. Vasari, ed. Milanesi, to. V, p. 323).

CAPITOLO 6

1. Il libro di E. Langenskiöld, *Michele Sanmicheli. The Architect of Verona*, Uppsala, 1938, è stato superato in parte dal catalogo della mostra *Michele Sanmicheli*, Venezia, 1960, a cura di P. Gazzola, che sarà citato da ora in poi come *Catalogo*. Si veda anche la bibliografia ragionata di N. Carboneri in *Michele Sanmicheli, 1484-1559. Studi raccolti dall'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, Verona, 1960, pp. 195-296.

2. L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi ristori*, Roma, 1891, p. 101.

3. Cfr. L. Beltrami, *Relazione sullo stato delle rocche di Romagna*, stesa nel 1526 per ordine di Clemente VII per Antonio di Sangallo e Michele Sanmicheli, pubbli, in occasione delle nozze Greppi-Belgioioso, Milano, 1902.

4. A. Bertoldi, *Michele Sanmicheli al servizio della Repubblica veneta*, Venezia, 1874.

5. Sul lato esterno si legge la data 1533, su quello verso la città, 1533 e 1540; nell'iscrizione Sanmicheli è ricordato come architetto. Nell'Ottocento le mura ai lati della porta vennero demolite e il fossato riempito. La situazione originaria si può vedere in fig. 96; cfr. anche il modello illustrato in *Catalogo*, tav. 91, realizzato in occasione della mostra.

6. La data sul lato esterno è 1557; il lato verso la città venne completato solo dopo la morte del Sanmicheli (cfr. Vasari, ed. Milanesi, to. VI, p. 352). A Verona, Vasari vide un modello con un timpano sul lato esterno "come si vede nel modello [vi era] un frontespizio con suoi finimenti, il quale faceva da parapetto all'artiglieria". Quindi la versione realizzata è il risultato di un cambiamento del progetto ini-

ziale; cfr. anche *Catalogo*, p. 192 e tav. 156.

7. Cfr. R. Brenzoni in "Rivista d'Arte", XIX (1937), pp. 57 sgg.

8. E. Langenskiöld, *op. cit.*, p. 12, suggerisce che il palazzo Pompei risalga agli anni trenta; ma cfr. W. Lotz in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", IX (1940), pp. 221 sgg. Si veda anche *Catalogo*, pp. 108 sgg.

9. L. di Canossa, *Studi e ricerche intorno al palazzo Canossa*, Verona, 1908, pp. 2 sgg. e *Catalogo*, pp. 119 sgg. Il palazzo è ancora proprietà della famiglia.

10. La data tradizionale, circa il 1530, mi sembra corretta; cfr. Langenskiöld, *op. cit.*, p. 61; *Catalogo*, p. 122 sgg. e A. Blunt in "Burlington Magazine", CIII (1961), p. 152.

11. La pianta del cortile è asimmetrica e sembra indicare che il progetto dell'architetto è stato eseguito solo in parte. D'altra parte Blunt (*ibid.*) ha notato che l'architrave e il fregio della trabeazione risvoltano a sinistra oltre l'angolo della facciata; quindi non si poteva prevedere nessun prolungamento della facciata, almeno non nel momento in cui fu messo in opera l'angolo della trabeazione.

12. Il prototipo per le colonne con scanalature a spirale di palazzo Bevilacqua fu naturalmente la vicina porta dei Borsari, di età romana, dove compaiono le stesse forme. Sanmicheli aveva forse già visto il motivo dell'alternarsi di tipi diversi di scanalature, che si vede anche nei sarcofagi tardoromani, nel tempio del Clitunno vicino a Spoleto. Nel Rinascimento si riteneva che questo edificio medievale fosse romano; si vedano la descrizione e le illustrazioni in Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, 1570, *Libro Terzo*, capo XXV.

Le *antichità di Verona*, di Torello Sarayna, Verona, 1540, contiene un'immagine dell'antica porta dei Leoni, a Verona, che mostra l'alternanza di colonne con scanalature tortili nell'ultimo piano. Serlio, nel *Terzo Libro*, 1540, fol. 114, nell'immagine della stessa porta, riporta correttamente paraste piatte. Le incisioni del libro del Sarayna furono eseguite da Giovanni Caroto da disegni ora conservati nel MS. 978 della Biblioteca Comunale di Verona. Nel disegno in questione le colonne di porta dei Leoni non sono scanalate. Caroto quindi ha inventato queste scanalature nella sua incisione. Il suo modello potrebbe essere stato palazzo Bevilacqua.

13. Sembra un paradosso che le campate "b" siano composte da una colonna con scanalature rettilinee e da un'altra con scanalature tortili, ma in quanto parti subordinate dello schema queste campate non dovevano essere necessariamente simmetriche. Ciò che è effettivamente illogico è la sistematizzazione attuale dei timpani sopra le campate laterali, dal momento che non si riesce a darne una lettura convincente neppure ricostruendo la facciata nella sua interezza. La spiegazione più semplice è probabilmente che quando si terminò l'edificio, seppure non nella sua forma completa, le parti già finite vennero messe in opera al posto sbagliato.

14. La balaustra di coronamento con statue fu aggiunta in epoca barocca.

15. Le ali sul retro della corte, che giungono fino al fiume, risalgono al tardo Seicento, e vennero aggiunte insieme alle scalone principale. Nello stesso periodo l'originaria copertura a capriate del salone venne sostituita con una volta ribassata, affrescata poi da Tiepolo. L'affresco fu distrutto durante l'ultima guerra.

16. Per la datazione di palazzo Cornaro - Mocenigo a San Polo cfr. *Catalogo*, pp. 168 sgg.; la facciata sembra uno studio preliminare per la più tarda composizione di palazzo Grimani. Nel pianterreno bugnato si aprono tre portali: i due più esterni conducono alle stanze laterali del palazzo. L'interno è stato molto alterato e conserva la disposizione cinquecentesca solo nel vestibolo e nel salone. Per i piani superiori si veda alla nota seguente.

17. Palazzo Grimani a San Luca, oggi sede della Corte d'Appello, non venne iniziato prima del 1556 dal momento che il committente, Girolamo Grimani, acquisì il terreno in quell'anno. Il piano nobile era in costruzione nel 1561. Dopo la morte di Sanmicheli divenne soprintendente ai lavori Giovanni Giacomo de' Grigi: la balaustra del piano nobile e l'ultimo piano sono opera sua. G. Boschieri ha dimostrato che il disegno del piano nobile fu modificato nel 1561 riducendone l'altezza (G. Boschieri, *Il palazzo Grimani*, in "Rivista della città di Venezia", dicembre 1931, pp. 461 sgg. e cfr. Vasari, ed. Milanesi, to. VI, p. 359). Boschieri e dopo di lui il Langenskiöld (*op. cit.*, p. 89) ritengono che questa riduzione implichi un progetto iniziale di due soli piani, tuttavia questa prova non sembra decisiva: è abbastanza probabile che Sanmicheli pensasse a una terminazione con attico. La ricostruzione del pianterreno e del primo piano di Langenskiöld (*op. cit.*, fig. 33) sembra troppo schiacciata. Girolamo Grimani lasciò il palazzo ai due figli nel 1570, un piano ciascuno. Questo può spiegare il cambiamento del 1561. Un alto piano nobile con un basso attico avrebbe reso impari la divisione tra gli eredi. Langenskiöld (*op. cit.*, p. 78 sgg. e fig. 28) ritiene che anche in palazzo Cornaro a San Polo il terzo piano sia stato aggiunto successivamente, citando i palazzi romani di Bramante e Raffaello. Ma la situazione veneziana era radicalmente diversa, il terreno era costoso, e molti palazzi quattrocenteschi avevano tre piani. Serlio (*Quarto Libro*, fol. 153 v.) scrive che "in questa nobilissima città di Venezia si usa fabbricare in modo molto differente quello di tutte l'altra d'Italia: benché essendo popolissima bisogna che il terreno sia stretto e compartito con gran discrezione perché non basta né è capevole negli edifici di gran cortili né di molti giardini". Quindi di prosegue illustrando due facciate di palazzi veneziani (fol. 155 e 156) entrambi con un terzo piano poco più basso sopra il piano nobile; in entrambi i casi le tre campate centrali sono basate sullo schema dell'arco di trionfo. Se Serlio sia stato influenzato da Sanmicheli o viceversa è una domanda che attende risposta. Cfr. an-

che M. Rosci, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*, Milano, 1968, p. 31 e *Catalogo*, pp. 168 sgg. e pp. 172 sgg.

18. Cfr. la combinazione di un vestibolo tripartito e di un solo portale con arco a tutto sesto in palazzo Te, palazzo Farnese e palazzo Pitti; di un vestibolo a una sola "navata" e di un portale a tre luci nel Casino della villa Giulia di Vignola.

19. Un contratto del 1516, con il quale Sanmicheli si impegna a scolpire una ricca pietra tombale da collocare nel pavimento davanti all'altor maggiore di San Domenico, ricorda anche due aperture circolari nel pavimento chiuse da griglie. Naturalmente la cappella sotterranea riceveva luce attraverso queste due aperture, cfr. M. Kahneemann Mangione, *La tomba Petrucci di M. Sanmicheli in San Domenico in Orvieto*, in "Arte Veneta", XV (1961), pp. 59 sgg. Anche se la cappella non è citata nel contratto sembra verosimile che Sanmicheli abbia progettato tutto l'insieme. La tomba ancora incompiuta nel 1520 non esiste più. Il pavimento intorno alla tomba, i pianerottoli delle scale e il pavimento della cappella erano rivestiti da costose forme maiolicate. È probabile che le maioliche provenissero dalla stessa bottega delle formelle di palazzo Petrucci a Siena, che si trovano oggi al Metropolitan Museum of Art.

20. La cappella, iniziata forse nel 1527, era in costruzione nel 1529 (cfr. R. Brenzoni in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ad Arti", CXV (1957), pp. 125 sgg.). Nel 1538 Margherita Raimondi ricevette il permesso di sostituire Paolo Sanmicheli, un cugino di Michele che lavorava all'edificio, con un "altro conveniente tagliapietra che dovrà completare la cappella" (si veda G. dal Re in "Madonna Verona", VIII (1914), pp. 52 sgg.). Secondo Vasari (edizione Milanesi, to. VI, p. 353 "si tiene che per opera simile non staggi altra più bella in Italia") la cappella era ancora incompleta alla morte di Sanmicheli. Nell'Ottocento venne corpietamente restaurata. Cfr. *Catalogo*, p. 111.

21. La prima pietra fu posta nel 1559, cioè nell'anno di morte di Sanmicheli. Vasari vide a Verona un modello della chiesa basato sul progetto di Sanmicheli. L'immagine miracolosa fu collocata in chiesa nel 1561; nel 1562 papa Pio IV concesse delle indulgenze. La cupola fu completata solo nel 1667. Si veda l'anomima *Descrizione del tempio della Madonna di Campagna*, Verona, 1823, pp. 3 sgg. e *Catalogo*, pp. 181 sgg.

22. Verona si trova ad ovest della chiesa e il coro sul lato opposto ad est, quindi il visitatore che giunge dalla città vede solo il grande cilindro cupolato.

23. Sui problemi statici e formali che una volta di questo tipo comporta si veda G. Giovanni, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano, 1935, pp. 153 sgg. Nella Madonna di Campagna il rapporto tra l'altezza della cupola ottagona, calcolata dall'imposta alla sommità e la larghezza è di 3:4. In una cupola emisferica lo stesso rapporto sarebbe di 1:2.

24. Per questa relazione può essere interessante la descrizione cinquecentesca dei mausolei tardo romani presso la basilica di San Pietro: "La cappella [di Santa Petronilla] è un ottagono e una rotonda insieme. Nella rotonda otto altari sono inseriti nello spessore del muro, uno su ciascun lato" cfr. M. Cerrati, *Tiberii Alpharani De Basilicae Varianae*, Roma, 1914, p. 133. Il mausoleo a pianta circolare aveva una cupola in calcestruzzo e altari posti in nicchie rettangolari. Sanmicheli poteva aver visto un precedente in edifici romani di questo genere quando presentò il suo progetto? Ma c'era un precedente ancora più probabile per la combinazione di cerchio e poligono che risaliva alla fine del Quattrocento: Santa Maria della Croce a Crema. Crema apparteneva alla Repubblica di Venezia e Sanmicheli lavorò alle fortificazioni di Orzinuovi, poco distante dalla città. L'importante chiesa di pellegrinaggio, per le sue caratteristiche formali, è il solo edificio del Rinascimento che si possa confrontare alla Madonna di Campagna. L'uso lombardo di coprire la cupola poligonale con una bassa galleria e un tetto conico, tuttavia, deve essere sembrata superata negli anni cinquanta del Cinquecento. Per il lavoro di Sanmicheli a Crema e Orzinuovi si veda Verga, *I monumenti architettonici di Crema e dei dintorni*, Crema, 1939, *passim* e *Catalogo*, *passim*.

25. Per la realizzazione cfr. Vasari, ed. Milanesi, to. VI, p. 355. Si devono ricordare anche la cupola di San Giorgio in Braida e la cappella circolare nel cortile del Lazzaretto di Verona, ora in rovina, opere che sono state attribuite al Sanmicheli. Nella cappella del Lazzaretto, l'altare, visibile da tutti i lati del cortile, era posto al centro di due colonnati concentrici. L'anello interno sorreggeva un alto tamburo con cupola e il peristilio era coperto da una falda appoggiata al tamburo, come nella Madonna di Campagna. Vasari non ricorda la cappella nella sua precisa descrizione del Lazzaretto (ed. Milanesi, to. VI, p. 359); cfr. anche *Catalogo*, p. 175 per San Giorgio e p. 144 per il Lazzaretto.

26. Si confrontino, ad esempio, gli effetti diversi dell'ordine tuscanico nel piano nobile di palazzo Pompeii e in porta Palio. In quest'ultima le colonne binate e il contrasto tra queste e l'archivolto relativamente basso, produce un effetto di potenza e monumentalità. La configurazione completamente diversa della facciata del palazzo, in cui elementi verticali e orizzontali si bilanciano l'un l'altro, produce un effetto di armoniosa serenità.

CAPITOLO 7

1. La data di nascita di Giulio Romano è incerta; cfr. J. Vogel in "Monatshefte für Kunsthissenschaft", XIII (1920), pp. 52 sgg. e P. Hartt, *Giulio Romano*, New

Haven, 1958, p. 3. Gli studi citano spesso la data 1492, derivandola da Vasari che tuttavia non è confermata da documenti.

2. La descrizione di Vasari dell'arte di Giulio è significativa: "altera, ...rara fertile e universale", (ed. Milanesi, to. V, p. 524).

3. Vasari, ed. Milanesi, to. V, p. 549. Sull'opera di Giulio a Mantova e alla corte dei Gonzaga si veda anche lo studio di E. Marani - C. Perina, in *Mantova: Le arti*, to. II, Mantova, 1961, pp. 197 sgg.

4. Costruita circa tra 1518 e 1520 come villa suburbana del *datario* Baldassare Turini (Vasari, ed. Milanesi, to. V, p. 534). Venne restaurata dopo la seconda guerra mondiale e divenne la sede dell'Accademia Finlandese; si veda Hartt, *op. cit.*, pp. 62 sgg.; A. Prandi, *Villa Lante al Gianicolo*, Roma, 1954, e J. Shearman, *Giulio Romano: tradizione, licenza, artificio*, in "Boletino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio", IX (1967), pp. 354 sgg.

5. Costruito nel 1520 circa per Paolo Stazio divenne più tardi proprietà della famiglia Cenci ed è oggi palazzo di Brazza; cfr. E. Gombrich, *Zum Werke Giulio Romano*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", VIII (1934), pp. 79 sgg. e IX (1935), pp. 121 sgg.; Hartt, *op. cit.*, p. 64; Shearman, *op. cit.*

6. Cfr. anche il portale di palazzo Pandolfini (fig. 54).

7. Il decreto che nomina Giulio *Superiore delle Strade* indica quali erano i suoi compiti: verificare il livello delle strade, provvedere che tutti i piani interrati fossero dotati di finestre, impedire la costruzione di canne fumarie sulle strade, verificare che non si costruisse nulla che potesse ostacolare la circolazione sulle strade. Cfr. Hartt, *op. cit.*, pp. 74 sgg.

8. Vasari, ed. Milanesi, to. V, p. 548.

9. Una storia dettagliata dell'edificio si trova in Hartt, *op. cit.*, pp. 91 sgg.; si veda anche G. Paccagnini, *Il palazzo Te*, Milano, 1957, e Shearman, *op. cit.*, pp. 360 sgg. e 434 sgg. Gli importanti disegni scoperti da Egon Verheyen mostrano l'edificio prima delle alterazioni del Settecento; cfr. Id., *Jacopo Strada's Mantuan Drawings of 1567-8*, in "Art Bulletin", XLIX (1967), pp. 62 sgg.

Come hanno dimostrato K. W. Forster e R. J. Tuttle (in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXX (1971), pp. 267 sgg.) e C. Verheyen (in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVI (1972), pp. 73 sgg.) il progetto originale di Giulio venne considerevolmente modificato in fase di realizzazione. Si veda anche Forster e Tuttle, *op. cit.*, pp. 280 sgg. per un dettagliato resoconto del restauro dell'edificio e dell'apparato decorativo condotto alla fine del Settecento. A quel tempo "tutte le facciate vennero completamente coperte con un pesante strato di cemento ... la maggior parte del bugnato oggi è due o tre volte più pesante di quanto non fosse in origine". Inoltre durante questi restauri tutti i pavimenti del palazzo vennero rifatti.

10. Vasari, ed. Milanesi, to. V, p. 537. Come ha dimostrato Shearman (*op. cit.*, pp. 434 e sgg.), dei muri appartenenti a un edificio precedente, ricordati da Vasari come "murauglia vecchia" (ed. Milanesi, V, p. 436) vennero riutilizzati nell'ala nord. Questo spiega molte irregolarità della facciata e del lato verso la corte di questo corpo di fabbrica.

11. In tutte le vedute antiche della città si vede della vegetazione davanti alle due facciate principali. Naturalmente la posizione dell'edificio su un'isola, il ponte di accesso e la vegetazione consentivano solo determinate visuali sia da vicino che da lontano. Oggi il palazzo si trova su un'ampia piazza appena fuori città, e sembra piatto e insignificante. Inoltre i colori originali delle facciate sono andati perduti. I materiali usati sono ovunque il mattone e lo stucco, come nel pianeretto di palazzo Caprini.

12. Il motivo dell'atrio tripartito, che diventerà importante in seguito nell'opera di Palladio e Sanmicheli, ricorre anche in palazzo Farnese a Roma; anche Antonio da Sangallo, come Giulio, prese questo elemento da villa Madama alla quale aveva lavorato. Per la derivazione di questo impianto da Vitruvio e sulla prima edizione del trattato cfr. P. G. Hamberg in "Palladio", N.S., VIII (1958), pp. 16 sgg.

13. Questo trattamento della superficie è ironico se non altro considerando che lo stucco è applicato al muro per imitare un effetto che invece si ottiene scalpellando la pietra, cioè *togliendone* dei pezzi.

14. Il timpano sopra la loggia della facciata verso il giardino è un'aggiunta del Settecento. In origine, sopra il pianeretto ai lati della loggia, si trovava solo un basso colonnato in forma di loggiato con l'attico al di sopra che correva anche sopra la loggia centrale (cfr. Verheyen, *op. cit.*, fig. 7).

Sul giardino, che ora non esiste più, e sul casinò della Granda, che invece esiste ancora, cfr. Hartt, *op. cit.*, pp. 153 sgg.

15. La vicenda costruttiva della Rustica non venne ricostruita prima dei restauri dell'edificio condotti negli anni trenta. Cfr. W. Lotz, in "Zeitschrift für Kunstschrift", X (1941), pp. 227 sgg. e Hartt, *op. cit.*, pp. 187 sgg. e pp. 161 sgg. e G. Paccagnini, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Torino, 1969, per gli altri lavori di Giulio in palazzo ducale.

16. Per la ricostruzione della facciata, ora in parte nascosta da aggiunte successive, si veda Hartt, *op. cit.*, fig. 409. In origine le colonne del piano nobile erano radoppiate agli angoli.

17. Il motivo delle colonne tortili compare qui per la prima volta in un edificio di grandi dimensioni; il riferimento è sempre alle famose colonne cosiddette "di Salomon", dell'altor maggiore dell'antico San Pietro, che si possono vedere — ma

con capitelli composti – anche negli arazzi su disegno di Raffaello come *La guarigione del paralitico* a cui probabilmente lavorò anche Giulio. Più tardi, nel 1540, il cardinale Ercole Gonzaga, fratello del duca Federico, acquistò gli arazzi della cosiddetta serie "mantovana" di Raffaello, che vennero appesi nella cattedrale vennero poi trasferiti in palazzo Ducale. Il cartone di Giulio per il *Triunfo di Scipione*, realizzato negli anni trenta (Hart, *op. cit.*, fig. 482) rappresenta un altro esempio della sua concezione di colonne tortili come forme in movimento: Scipione, vittorioso, è a banchetto tra colonne ioniche con scanalature a spirale, ma con il fusto rettilineo.

18. Si veda la puntuale discussione di entrambi gli edifici in Hart, *op. cit.*, pp. 241 sgg. La ricostruzione della cattedrale non venne completata prima del 1600. Dopo la morte di Giulio vi lavorò il suo allievo Giovan Battista Bertani. Il rinnovo di San Benedetto invece era praticamente terminato alla morte di Giulio. Nel 1547 vennero collocati i nuovi stalli del coro e nel 1552 venne pagato il nuovo organo; cfr. A. Bertolotti, *I comuni e le parrocchie della provincia di Mantova*, Mantova, 1893, p. 182 e Marani - Perina, *op. cit.*, to. II, pp. 211 sgg.

19. Giulio acquisì il terreno dell'edificio nel 1538. I lavori risultano completati entro il 1544. Nel 1800 vennero condotti molti lavori fondamentali nell'edificio, ma non se ne conosce l'entità precisa. F. Hart naturalmente ritiene che la facciata assimmetrica, così come compare oggi, dovesse avere invece tre campate su ciascun lato del portale; quindi la quarta campata sul lato sinistro dovrebbe risalire al 1800. Gli scritti precedenti hanno supposto che la facciata in origine fosse di cinque campate ritenendo che l'entrata sia stata spostata nel 1800. Si veda la dettagliata discussione delle fonti in Hart, *op. cit.*, pp. 236 sgg. L'idea tradizionale di una facciata di cinque campate è sostenuta con convinzione da Marani e Perina, *op. cit.*, to. II, pp. 214 e nota 140. Nulla rimane della decorazione "in stucco colorato che ornava tutta la facciata" (Vasari, ed. Milanesi, to. V, p. 549). Sull'altra famosa casa d'artista a Mantova, quella di Mantegna, si veda L. H. Heydenreich, *Architecture in Italy 1400-1500*, New Haven and London, 1996.

20. Cfr. E. Hergen, *Wirkungen und Einflüsse des Palazzo del Te nördlich der Alpen*, in *Festschrift für Harald Keller*, Darmstadt, 1963, pp. 281 sgg.

21. L'ala orientale verso il lago fu terminata nel 1556; quella nord era ancora in costruzione nel 1572; la galleria della Mostra, cioè l'ala ovest, non fu costruita fino al 1600. Per la storia dell'edificio cfr. C. Cottavati, *Ricerche e documenti sulla costruzione del Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova, 1939, pp. 5 sgg. Sul Bertani cfr. Marani e Perina, *op. cit.*, to. III, Mantova, 1965, pp. 3-70; sulla sua opera in palazzo Ducale cfr. anche Paccagnini, *op. cit.*, *passim*.

CAPITOLO 8

1. Vasari, ed. Milanesi, to. XII, pp. 494 sgg. Il testo riportato da Milanesi si basa su una *Vita di Jacopo Sansovino*, pubblicata poco dopo la morte dell'artista (s.l., s.d.), e non sulla più sintetica edizione vasariana del 1568 (cfr. *Vita di Jacopo Tatti detto il Sansovino*, a cura di G. Lorenzetti, Firenze, 1913, pp. 79 e sgg.). Per gli appunti del Sansovino per l'entrata di Leone X cfr. Lorenzetti, *op. cit.*, pp. 95 sgg. e W. Lotz in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXII (1963), pp. 3 sgg.

2. Lorenzetti, *op. cit.*, pp. 96 e sgg.; per i progetti di Michelangelo si veda *infra* capitolo 9.

3. Cfr. *supra*, capitolo 4 e Lotz, *op. cit.*, p. 7.

4. H. R. Weilrauch, *Studien zum bildnerischen Werke des Jacopo Sansovino*, Strasburg 1935, p. 42 e M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova, 1969, p. 9.

5. Vitruvio, *De Architectura*, V, I, scrive dei fori romani "Distribuantur circaque in porticibus argenteriae tabernae...". Alberti, *De Re Aedificatoria*, VIII, 6, riporta praticamente le stesse parole. Cfr. W. Lotz, *Sansovinos Bibliothek von S. Marco und die Städtebaukunst des Renaissance*, sta in *Kunst des Mittelalters in Sachsen, Festschrift Wolf Schubert*, Weimar 1967, pp. 336 sgg.; *ideam, Italienische Plätze des 16. Jahrhunderts*, in "Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft" (1968), pp. 41 sgg., e Tafuri, *op. cit.*, pp. 44 sgg.

6. G. Lorenzetti, *La Libreria sansoviniana di Venezia*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", II (1929), pp. 73 sgg.; e anche la sua *Vita di Jacopo Tatti* (cfr. nota 1), pp. 110 sgg. Si veda anche Tafuri, *op. cit.*, p. 54 sgg. e nota 76 per la cronologia della costruzione.

7. G. Gaye, *Processo e atti ... per il crollo della Libreria*, Venezia, 1885, e L. Pittoni, *Jacopo Sansovino scultore*, Venezia, 1909, pp. 168 sgg.

8. Cfr. Lotz, *op. cit.* (come in nota 1), p. 9; cfr. anche *supra*, p. 58.

9. Il motivo dell'intersezione tra un ordine minore e uno maggiore, che ricompare non molto tempo dopo nella Basilica palladiana di Vicenza, deriva anch'esso da Raffaello, per esempio compare nella loggia delle Benedizioni sullo sfondo dell'*Incendio di Borgo*, nelle Stanze vaticane. Cfr. Anche W. Lotz, *Palladio e Sansovino*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio", IX, (1967), pp. 13 sgg.

10. A. Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Venezia, 1570, *Libro Primo*, Proemio ai lettori.

11. J. Burckhardt, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1932, para-

grafo 53 [ed. it. Firenze, 1955].

12. Nel progetto delle *Procuratie Nuove* Scamozzi adottò lo schema della Libreria, aumentandolo di un piano. Scamozzi voleva anche aggiungere un piano alla Libreria, ma questo avrebbe comportato un totale cambiamento nelle proporzioni dell'edificio sansoviniano, e l'idea venne rifiutata dai *Procuratori de Supra*. Cfr. F. Barbieri, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza, 1952, *passim* e Tafuri, *op. cit.*, p. 54.

Il medievale Ospizio Orseolo, che venne demolito e sostituito dalle *Procuratie Nuove*, compare ancora nella stampa del 1577 per le celebrazioni della vittoria di Leopoli; cfr. tav. XIII in *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt*, London and New York, 1967.

13. Cfr. G. Lorenzetti, *La Loggetta al campanile di San Marco*, in "L'Arte", XIII (1910), pp. 108 sgg. Una loggia più antica, che si trovava nello stesso luogo, venne distrutta da un fulmine nel 1537. In una lettera che Pietro Aretino scrisse a Sansovino, datata 20 novembre 1537, viene ricordato un modello per la Loggetta. La copertura del nuovo edificio venne realizzata nel 1539. Secondo un documento del 1602 (cfr. Lorenzetti, *op. cit.*, p. 119), c'era l'intenzione di costruire una loggia su tutti e quattro i lati del campanile. Nel Seicento l'attico venne ampliato con una nuova campata sui lati e vennero chiuse le aperture sui lati brevi dell'edificio. Per le sculture della Loggetta cfr. Weilrauch, *op. cit.*, pp. 54 sgg. e per la funzione dell'edificio cfr. Tafuri, *op. cit.*, pp. 65 sgg.

14. Per le vicende costruttive della Zecca si veda R. Gallo, *Contributi su Jacopo Sansovino*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", I (1957), e Tafuri, *op. cit.*, p. 72. L'edificio precedente venne demolito tra 1535-6. Nel 1536 Sansovino presentò tre modelli. Il lavoro era in corso nel 1537. Nel 1542 vennero affittate le botteghe al pianterreno del nuovo edificio, ma nel 1558 si decise di assegnarle alla Zecca. Il secondo piano venne completato nel 1548. L'ingresso alla Zecca si trova sulla Piazzetta; le botteghe al pianterreno verso il Molo vennero chiuse nel 1580 per avere più spazio per la Zecca.

15. L'aggiunta dell'ultimo piano, decisa nel giugno 1558 e iniziata tre mesi dopo, venne giustificata asserendo che il piano nobile era troppo caldo in estate. I documenti non fanno il nome di alcun architetto, ma date le circostanze, non poteva essere che Sansovino. Cfr. Gallo, *op. cit.*, e Tafuri, *op. cit.*, p. 72.

16. Nel *Quarto Libro* del Serlio, del 1537, nel capitolo "Dell'ornamento rustico", leggiamo che l'ordine dorico si può combinare al bugnato e che il risultato sarà "parte opera di natura e parte opera di arteficio". Le colonne doriche con bande di bugnato e conci rustici richiamano "l'opera di natura", i capitelli e le parti lisce del fusto delle colonne l'opera dell'uomo: "la quale mistura, per mio avviso, è molto grata all'occhio, e rappresenta in sè gran fortezza".

17. Per palazzo Corner cfr. Gallo, *op. cit.*, p. 86; Lorenzetti, *op. cit.* (come in nota 1), p. 115 e Tafuri, *op. cit.*, pp. 28 sgg.

18. Per San Geminiano cfr. Gallo, *op. cit.*, p. 97 e Tafuri, *op. cit.*, pp. 145 e 157; sulla Scuola Grande della Misericordia cfr. Lorenzetti, *op. cit.* (come in nota 1) p. 116 e Tafuri, *op. cit.*, pp. 12 sgg.

19. Sulla villa Garzoni a Ponte Casale, probabilmente degli anni quaranta, cfr. L. Puppi in "Prospettiva", *Rassegna di Architettura*, n. 24 (1962), pp. 51 sgg.; Lotz, *op. cit.* (come in nota 1), p. 10; B. Rupprecht, *Die Villa Garzoni des Jacopo Sansovino*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz", XI (1963), pp. 2 sgg. e L. Puppi, *op. cit.* (come in nota 9), pp. 95 sgg. e Tafuri, *op. cit.*, p. 99.

CAPITOLO 9

1. Questa analisi dell'opera architettonica di Michelangelo si basa essenzialmente sul fondamentale studio di J. S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, London, 1964, 2a ed. [ed. it. Torino, 1988]. Ackerman ha raccolto e chiarito la letteratura precedente, in particolare l'opera di Charles de Tolnay. Un *catalogue raisonné* degli edifici di Michelangelo, con un gran numero di illustrazioni, e riproduzioni di tutti i disegni architettonici di Michelangelo, si può trovare in *Michelangelo architetto*, a cura di P. Portoghesi e B. Zevi, Torino, 1964. Nel rimandare a questi testi, altri riferimenti alla letteratura sono stati in gran parte omessi nelle note seguenti.

Le due versioni della *Vita di Michelangelo* di Vasari sono state pubblicate e esaurientemente commentate da Paola Barocchi: vol. I *Testo*, vol. II-IV *Commento*, Milano-Napoli, 1962. Quest'edizione fornisce anche ampie citazioni dalla letteratura relativa.

2. Per il testo del contratto, cfr. G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875, p. 671.

3. Secondo le memorie di G. B. Figiovanni, priore di San Lorenzo, in *Sagrestia Nuova* fu iniziata il 4 novembre 1519; cfr. A. Parronchi, in *Atti del convegno di studi michelangioleschi*, Firenze-Roma, 1964, Roma, 1966, pp. 322 sgg. Vedi anche C. L. Frommel, *S. Eligio und die Kuppel der Cappella Medici*, in *Stil und Überlieferung*, Akten des 21. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte, Bonn, 1964, Berlin, 1967, II, pp. 41 sgg.

4. Le richieste formulate dal papa resero impossibile per Michelangelo rifarsi al tipo a navate delle biblioteche quattrocentesche (ad esempio, San Marco a Firenze, o la biblioteca Malatestiana a Cesena). Tuttavia, un eco della presenza di questo tipo più antico nel progetto originario di Michelangelo, può essere la sistemazione

dei banchi nella sala di lettura.

5. Cfr. J. S. Ackerman, *op. cit.*, I, pp. 54 sgg., e II, pp. 49 sgg., e G. de Angelis d'Ossat e C. Pietrangeli, *Il Campidoglio di Michelangelo*, Milano, 1965, volume pubblicato in occasione delle celebrazioni michelangiolesche del 1964.

6. Il bugnato del basamento, realizzato, è molto più piatto di come lo aveva pensato Michelangelo. Come mostra l'incisione di Dupérac [fig. 138], i due piani superiori dovevano essere della stessa altezza e presentare lo stesso tipo di finestre. Nell'edificio costruito, il piano superiore è più basso, e le sue finestre quadrate gli conferiscono l'aspetto di un mezzanino sopra il piano nobile. Il che indebolisce molto l'effetto dell'ordine gigante. Cfr. anche il disegno del Christ Church, Oxford, pubblicato da T. Buddensieg, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXX, 1969, p. 177 e figg. 6-7.

7. Il baldacchino sul pianerottolo dello scalone, che compare nell'incisione di Dupérac, non fu eseguito. Avrebbe dato maggiore importanza al portale, e avrebbe sottolineato, con il suo ordine più piccolo, l'effetto delle paraste giganti.

8. Cfr. W. Lotz, *Italienische Plätze des 16. Jahrhunderts*, in "Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft", 1968, pp. 54 sgg. [ed. it., Milano, 1989]. L'effetto dell'ovale, come è stato qui descritto, non può essere apprezzato oggi sul Campidoglio. L'attuale pavimento della piazza, eseguito nel 1940 con l'intenzione di riprodurre il disegno mostrato da Dupérac, non corrisponde del tutto a quello delle incisioni. Il singolo anello ovale, eseguito nel 1940, è aperto verso gli angoli della piazza, per ottenere connessioni diagonali piane attraverso gli angoli fra le strade di accesso e l'ovale stesso. D'altra parte, l'incisione di Dupérac mostra che i tre anelli ovali previsti inizialmente dovevano essere continui. L'illusione che gli angoli siano uguali sarebbe stata in tal modo molto più chiara di quanto non sia oggi.

9. La forma della piazza di Pienza, spesso citata in connessione al Campidoglio (cfr. L. H. Heydenreich, *Architecture in Italy 1440-1500*, New Haven and London, 1996, 2a ed.), appartiene alla preistoria del progetto, ma non è stata il modello del Campidoglio. Anche a Pienza la piazza è trapezoidale, ma gli edifici che la circondano variano in altezza, articolazione, e dimensioni. Inoltre, non c'è nessuna statua al centro della piazza. La vista sul paesaggio, grazie alle facciate divergenti sui lati, descritta da Pio II, non ha riscontro nel Campidoglio, dal momento che le fronti dei palazzi sono dirette al palazzo Senatorio [fig. 140]. La veduta del Foro, nell'incisione di Dupérac, è un'invenzione dell'incisore.

10. In un documento datato 27 agosto 1547, Michelangelo è espressamente citato come architetto "fabricae palatii [...] Ducus Parma et Placentiae"; cfr. A. Schiavo, *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, Roma, 1953, p. 276. Se dimensioni e altezza, inusuali, del salone al piano nobile, fossero già previste da Sangallo, rimane una questione aperta. Al contrario delle camere precedenti, sul lato destro della facciata, il salone è a doppia altezza; il che può essere stato deciso nel 1541, quando Sangallo modificò il progetto originario.

11. Un confronto fra l'ultimo piano di Michelangelo e quello più "leggero" della Cancelleria, mostra che una parte importante, nell'effetto complessivo, è giocata dai pesanti timpani e dall'alto rilievo delle paraste. L'affermazione che l'ultimo piano del cortile non sia opera di Michelangelo ma di Giacomo Della Porta (R. Bonelli, *Da Bramante a Michelangelo*, Venezia, 1960, p. 85) è confutata dall'intestazione dell'incisione del cortile del 1560, in cui solo Sangallo e Michelangelo sono menzionati come architetti, e in cui il piano appare nella sua forma attuale. Bonelli è rimasto della sua opinione, pur avendo rifiutato l'attribuzione a Della Porta, in *Michelangelo architetto*, cit. alla nota 1, p. 618; opinione accolta *ex silentio* da G. de Angelis d'Ossat in *Michelangelo: artista, pensatore, scrittore*, a cura di M. Salmi, Novara, 1965, p. 369.

12. Riferendosi a una cappella, Rabelais scrisse nel 1548 che era "désolée, minée et descouverte comme est à Rome le temple de Saint-Pierre" (*Pantagruel*, Quart Livre, cap. XLV).

13. All'interno, la monocromia fredda del grigio del travertino e del bianco dell'intonaco è compromessa dal rivestimento marmoreo a colori brillanti del XVII secolo. Bisogna ricordare, a questo proposito, che l'illuminazione prevista da Michelangelo fu modificata da Della Porta durante l'esecuzione della cupola: "era intenzione di Michelangelo portare all'interno della cupola una luce proveniente da fonti invisibili per creare un effetto di mistero" (Ackerman, *op. cit.*, II, p. 110).

14. Verso est, la parte della navata costantiniana, che era stata separata dal muro provvisorio, fu conservata fino al XVII secolo.

15. Come hanno dimostrato H. A. Millon e C. H. Smyth ("Burlington Magazine", CXI, 1969, pp. 484 e sgg.), dopo la morte di Michelangelo "l'ordine attuale dell'attico fu introdotto dai suoi successori". Il progetto dell'attico di Michelangelo è stato trasmesso in un'incisione pubblicata nel 1564 da Vincenzo Luchino. L'attico sopra il braccio meridionale della croce, eseguito come mostra l'incisione, fu in seguito modificato per uniformarlo al nuovo progetto, che si iniziò a realizzare sull'ala nord.

Per la facciata nelle incisioni di Dupérac, cfr. C. Thöner, *Bemerkungen zur St. Peter-Fassade Michelangelos*, in *Festschrift Kauffmann, Manuscula Discipulorum*, Berlin, 1968, pp. 331 sgg.

16. "Chi, come Sangallo, si sia allontanato dal progetto di Bramante, si è allontanato dal vero; ogni osservatore imparziale può vedere ciò nel suo modello" (lettera di Michelangelo, data 1555, in G. Milanesi, *op. cit.* [in nota 2], p. 535, ma con ogni probabilità scritta nel 1546-47, poco dopo la nomina di Michelangelo; cfr. E. H. Rainsden, *The Letters of Michelangelo*, London, 1963, II, pp. 69 e 237 sgg.).

17. Per lo sviluppo e la datazione del progetto di Michelangelo per la cupola e per l'esecuzione della cupola a doppia calotta da parte di Giacomo Della Porta, la principale autorità è R. Wittkower, *La cupola di San Pietro di Michelangelo*, Firenze, 1964; cfr. anche J. S. Ackerman, *op. cit.*, I, pp. 97 sgg. e II, pp. 107 sgg. H. R. Alker, *Michelangelo und seine Kuppel von St. Peter in Rom*, Karlsruhe, 1968, pp. 17 sgg., ha tentato di dimostrare che la calotta esterna del modello fu modificata dopo il 1561 da Michelangelo stesso; dunque la cupola eseguita corrisponderebbe al progetto conclusivo di Michelangelo. Benché questa ipotesi sia attrattiva, gli argomenti di Alker non sono risolutivi. Sono da menzionare in modo particolare i disegni quotati del modello e le sue competenti analisi.

18. Questa convinzione, sostenuta da John Coolidge, si basa su una veduta esterna di San Pietro, probabilmente eseguita prima delle incisioni di Dupérac "secondo il disegno del Buonarroti", che mostra la chiesa senza cupole minori. I quattro cupolini vicino alle absidi dei transetti, presenti nella veduta, non sono, come ipotizza Ackerman, cupole minori, ma prese di luce sopra le scale a spirale nei "contropilastri". Cfr. J. Coolidge, *Vignola and the Little Domes of St Peter's*, in "Marsyas", II, 1942, pp. 63 sgg. (in particolare p. 78 e figura 12: ricostruzione dell'esterno senza cupole minori); J. S. Ackerman, *op. cit.*, II, p. 113; *Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erano*, a cura di R. Wittkower, Milano, 1963, p. 27, recensione di C. Thöner, in "Kunstchronik", XVIII, 1965, pp. 18 sg.

19. Questa ipotesi è condivisa anche da Ackerman, *op. cit.*, II, p. 114.

20. Vedi *supra*, p. 52.

21. Cfr. H. Siebenhüner, *S. Giovanni dei Fiorentini in Rom*, in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin, 1956, pp. 172 sgg.

22. Per la descrizione e riproduzione dei progetti di Michelangelo, cfr. J. S. Ackerman, *op. cit.*, II, p. 121.

23. Peruzzi aveva già pensato a una pianta centrale con cappelle ovali sugli assi diagonali e aperture alternativamente strette e larghe verso l'ambiente sotto la cupola, in un progetto per San Giovanni dei Fiorentini (Uffizi 510 A); cfr. W. Lotz, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", VII, 1955, p. 21. Non sappiamo se Michelangelo conoscesse questo progetto.

24. È degno di nota che tutte le riproduzioni del modello presentino una cupola a una sola calotta. Una volta di questo tipo, con una luce di oltre 25 metri (80 piedi), sarebbe stata possibile solo se gettata in calcestruzzo. È possibile che i disegni di Michelangelo non dessero indicazioni chiare per la cupola; è già stato notato che, anche in San Pietro, egli non decide fino alla fine a proposito del progetto definitivo, della forma e del profilo della cupola.

25. Cfr. J. S. Ackerman, *op. cit.*, I, pp. 109 sgg.; la cappella fu iniziata su commissione del cardinale Guido Ascanio Sforza (morto nel 1564); secondo Vasari, l'esecuzione del progetto di Michelangelo fu affidata a Tiberio Calcagni (morto nel 1565). La cappella, che Vasari descrive come non finita nel 1568, fu consacrata nel 1573. Sembra che non ci siano ragioni per dubitare che l'esecuzione (probabilmente di Giacomo Della Porta) corrisponda alle intenzioni di Michelangelo. Le prime vedute conosciute dell'edificio sono nello *Zibaldone* di Francesco Pagliarino (fra il 1578 e il 1581; Milano, Castello Sforzesco, Cod. Trivulzio 179, inedito); uno dei disegni dello *Zibaldone* mostra l'alzato della cappella verso la navata della chiesa, demolita nel XVIII secolo [fig. 157]. Un *memorandum* del 1577, relativo agli edifici capitolini, fa riferimento al prezzo del travertino usato per la "facciata" e le colonne della cappella; cfr. P. Pecchiai, *Il Campidoglio nel Cinquecento*, Roma, 1950, p. 253.

26. Vedi la cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, con ampiezza dell'interno di 7,04 metri (23 piedi), e altezza della sommità della cupola di 14,08 metri (43 piedi); Sagrestia Nuova in San Lorenzo, con ampiezza dell'interno di 12 metri (39 piedi), e altezza della sommità della cupola di 25 metri (80 piedi).

27. L'uso, senza precedenti, del travertino per le colonne dell'interno è tipico della predilezione di Michelangelo per la monocromia. Le tombe dei due cardinali Sforza, erette intorno al 1580, e la decorazione moderna, compromettono l'effetto previsto inizialmente.

28. L'illuminazione che vediamo oggi non corrisponde a quella originale. Due finestre furono aperte ai lati dell'altare; quando fu costruita la cappella Borghese, confinante, le lunette corrispondenti della cappella Sforza furono murate.

29. Per la riproduzione e descrizione dei disegni preparatori, cfr. E. MacDougall, *Michelangelo and the Porta Pia*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XIX, 1960, pp. 97 sgg.

30. Da quando la porta, che un tempo si trovava rasente le mura Aureliane e le sovrastava, fu isolata in epoca moderna, la funzione originale di passaggio è diventata irriconoscibile. L'antico lato esterno, irrilevante e noto da disegni, fu distrutto nel XIX secolo.

31. La prima pietra della chiesa fu posata nel 1561. Non si celebrò messa fino al 1565, e l'edificio non fu portato a termine fino al 1590, durante il papato di Sisto V.

32. Le ampie volute intorno alle finestre, visibili in fig. 156, appartengono al XVII secolo.

CAPITOLO 10

1. Cfr. M. G. Levine, *Roman Architectural Practice during Michelangelo's Maturity*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn 1964, Berlin, 1967, II, pp. 20 sgg; cfr. anche H. Hibbard, *Maderno, Michelangelo and Cinquecento Tradition*, *ibid.*, pp. 33 sgg.

2. Cfr. D. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, N. J., 1960, e C. Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, München, 1966, pp. 85 sgg.

3. Cfr. *ibid.*, p. 92, e E. Mandowsky e C. Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, London, 1963.

4. Per dettagli cfr. J. S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano, 1954, pp. 73 sgg. La pianta della scala di Michelangelo è conservata in un disegno del Metropolitan Museum; cfr. C. de Tolnay, in *Stil und Überlieferung*, cit. (nota 1), II, p. 67.

5. Sui disegni di Ligorio per il cortile occidentale, cfr. J. S. Ackerman, *op. cit.*, pp. 84 sgg, e il disegno attribuito a Sallustio Peruzzi nella Phyllis Lambert Collection, CCA, Montreal [7]; cfr. W. Lotz, in "Kunstchronik", XI, 1958, pp. 96 sgg. L'ala occidentale fu completata solo intorno al 1580.

6. Il rivestimento stucco di una facciata compare per la prima volta in palazzo Caprini di Bramante, cfr. *supra* pp. 22-23.

7. Cfr. W. Friedlaender, *Das Kasino Pius des Vierten*, Leipzig, 1912, e C. Elling, *Villa Pia in Vaticano*, Copenhagen, 1947.

8. Sulla lettera di Plinio sulla Laurentina, cfr. D. Coffin, *The Plans of the Villa Madama*, in "Art Bulletin", II, 1967, p. 119: "Plinio paragona la forma del cortile centrale della sua villa alla lettera D [...]. Comunque, il passo [...] è il risultato di un'attenzione filologica più tarda. Gran parte delle edizioni italiane delle *Lettere* della fine del XV secolo e del primo XVI [...] usano la lettera O per descrivere la forma del cortile della villa di Plinio". Nella stampa dell'inizio del Cinquecento, comunque, la lettera O – come il cortile di villa Madama, che Coffin mette in relazione ad essa – è di forma circolare; più avanti nel secolo però, la O prese la forma di un ovale. Così sarei propenso a considerare il cortile ovale del Casino come una copia "letterale" della corte laurentina. Ligorio può anche aver pensato alla forma ovale del circo oppure, come ha suggerito C. Elling, *op. cit.*, pp. 31 sgg, all'antica naumachia.

9. L'inizio dei lavori di costruzione veri e propri fu preceduto dall'acquisto di terreni e da interventi di livellazione del terreno. Cfr. i documenti in D. Coffin, *op. cit.*, pp. 8 sgg.

10. Una lettera di Annibale Caro datata 13 luglio 1538 fornisce una descrizione completa del giardino di Giovanni Gaddi a Roma, dove si trovavano grotte con decorazioni antiche, pergole, ed elaborate fontane: "tra il piovere, il gorgogliare, e il versare, e di questa fonte, e dell'altra, oltre ad vedere, si fa un sentire molto piacevole, e quasi armonioso, congiunto un altro maggior suono, il quale si sente, e non si scorge donde si venga"; A. Caro, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, I, Firenze, 1957, pp. 105 sgg.

11. Per la situazione originaria della villa, come viene mostrata non solo in Dupérac e nei suoi commenti, ma anche in descrizioni contemporanee, cfr. C. Lamb, *op. cit.*, e D. Coffin, *op. cit.*

12. Nel primo Cinquecento era possibile collocare fianco a fianco, in una trabazione dorica, metope di forme differenti, come nel tempio, o fare uso di capitelli diversi l'uno accanto all'altro, come nel cortile di palazzo Medici-Ranieri a Roma; nella seconda metà del secolo il capitello corinzio della crociera di San Pietro fu copiato per il Gesù (cfr. H. Hibbard, *op. cit.*, p. 39), che presenta dappertutto la stessa forma di capitello.

13. Cfr. L. von Pastor, *op. cit.*, V, p. 730; per dettagli cfr. anche M. Walcher Casotti, *Il Vignola*, Trieste, 1960, I, pp. 260 sgg. Sul soggiorno di Vignola in Francia, cfr. anche S. Pressouyre, *Les fontes de Primatice à Fontainebleau*, in "Bulletin Monumental", CXXXVII, 1969, pp. 225 sgg.

14. Sul gotico nel Rinascimento, cfr. R. Bernheimer, *Gothic Survival and Revival in Bologna*, in "Art Bulletin", XXXVI, 1954, pp. 263 sgg; sui progetti di Vignola per San Petronio, cfr. *ibid.*, pp. 272 sgg, e M. Walcher Casotti, *op. cit.*, I, pp. 57 sgg.

15. Cfr. J. K. Schmidt, *Zu Vignolas Palazzo Bocchi in Bologna*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", XIII, 1967, pp. 83 sgg. Il progetto visibile nell'incisione fu trasformato durante l'esecuzione. Il piano terra è la sola parte rimasta invariata dalla prima campagna di lavori. Invece delle paraste che compaiono nell'incisione, il portale presenta colonne tuscaniche in parte incatenate in blocchi rustici; il balcone sopra il portale e il piano superiore appartengono a una fase di costruzione più tarda.

Fino ad oggi l'incisione era conosciuta solo in una variante recante la data 1555 e le armi di Pio IV (1561-65); la versione pubblicata da Schmidt mostra le armi di Paolo III; la versione Pio IV presenta il portale eseguito.

16. La villa fu iniziata subito dopo l'ascesa al soglio pontificio di Giulio III (1550-1554), e conclusa quasi all'epoca della sua morte. La ricca decorazione antica fu spostata in Vaticano più tardi nel XVI secolo; come lo vediamo oggi, l'edificio è il risultato di molti restauri. Per una rassegna dell'abbondante letteratura, cfr.

ora F. L. Moore, *A Contribution to the Study of the Villa Giulia*, in "Römisches Jahrbuch für Kunsts geschichte", XII, 1969, pp. 171 sgg; per una storia ben documentata dell'edificio e della sua decorazione, cfr. T. Falck, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, *ibid.*, XIII, 1971, pp. 101 sgg.

17. Una medaglia con il ritratto del papa, e con la palazzina di Vignola e il ninfeo sul verso, reca l'iscrizione FONS VIRGINIS VILLAE JULIAE; cfr. F. L. Moore, *op. cit.*, figg. 3 e 4. Sul ruolo di Ammannati vedi anche *infra* pp. 164, 166.

18. Michel de Montaigne, *Voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*; cfr. W. Lotz, *Vignola-Studien*, Würzburg, 1939, pp. 35 sgg, M. Walcher Casotti, *op. cit.*, I, pp. 71 e 156 sgg. (cfr. la recensione di C. Thoenes, in "Kunstchronik", XV, 1962, pp. 151 sgg), e L. W. Partridge, *Vignola and the Villa Farnese at Caprarola*, in "Art Bulletin", LII, 1970, pp. 81 sgg. Come dimostrano i documenti scoperti da Partridge, Vignola progettò anche la strada che conduce al palazzo passando attraverso la città di Caprarola, e le rampe semicircolari dalla strada al palazzo. Prima dell'inizio dei lavori, il cardinale ordinò resoconti completi e diversi disegni a Vignola e Francesco Paciotti, che era impegnato nelle fortificazioni farnesiane di Parma e Piacenza. Da queste fonti risulta chiaramente che il cortile rotondo era un'idea di Vignola, mentre Paciotti aveva proposto un cortile decagonale. La costruzione iniziò nel 1559 sotto la supervisione di Vignola, e quando egli morì nel 1573, il cardinale rinunciò all'idea di nominare un altro architetto al suo posto, essendo l'edificio praticamente finito (vedi la lettera di Fulvio Orsini del 6 settembre 1573, in A. Ronchini, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per la Provincia di Emilia", N. S., IV, parte II, 1880, pp. 54 sgg).

19. Cfr. M. Walcher Casotti, *op. cit.*, I, pp. 78 sgg, e 162 sgg. A Piacenza, Vignola dovette tener conto anche dei progetti di Francesco Paciotti; cfr. G. Kubler, *Francesco Paciotti, Architect*, in *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York, 1964, pp. 176 sgg. (traduzione spagnola *Francesco Paciotti, arquitecto*, in "Goya. Revista de Arte", 1963, n. 56-57, pp. 86 sgg). Paciotti propose di costruire in legno il teatro nel cortile; la proposta di Vignola di realizzarlo come struttura permanente in pietra, tuttavia, fu accettata. Questa parte dell'edificio non andò mai oltre l'inizio della costruzione. Sugli inizi della costruzione e sui progetti di Vignola, cfr. ora P. Dreyer, *Beiträge zur Planungsgeschichte des Palazzo Farnese in Piacenza*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", VIII, 1966, pp. 160 sgg; cfr. anche A. Terzaghi, *Disegni originali del Vignola per il Palazzo Farnese di Piacenza*, in *Il Palazzo Farnese e la chiesa di S. Agostino a Piacenza*, Piacenza, 1960. Come rileva Dreyer, Vignola dapprima progettò una villa fortificata rivolta verso il Po. I disegni eseguiti dal figlio di Vignola, Giacinto, su indicazione del padre si trovano a Windsor e all'Archivio di Stato di Parma.

20. Cfr. comunque G. Kubler, *op. cit.*, p. 188.

21. Nel progetto di Vignola, le due finestre sopra i passaggi in corrispondenza delle strade erano provviste di balconi; successivamente però, questi furono tralasciati, come le torri dell'orologio sulle stesse campate. La facciata odierna, piuttosto monotona, ne avrebbe guadagnato in vigore, e il profilo sarebbe stato effettivamente arricchito. L'attribuzione a Vignola viene avanzata già nella biografia di Vignola di Egnazio Danti, del 1583 ("costruito sotto Pio IV"). Le guide di Bologna del XVII secolo riportano la data 1562, che forse compariva sulla facciata in precedenza. Sul disegno di Vignola del progetto originale, a Berlin, cfr. M. Walcher Casotti, *op. cit.*, pp. 61 sgg. e 147 sgg., e W. Lotz, *Italienische Plätze des 16. Jahrhunderts*, in "Jahrbuch 1968 der Max-Planck-Gesellschaft", pp. 57 sgg. (trad. it. Milano 1989).

22. M. G. Levine fornisce una lista delle chiese costruite a Roma fra 1527 e 1575, *op. cit.* (nota 1), II, p. 20. Su Santo Spirito in Sassia, *ibid.*, p. 22, e E. Lavagno, *La chiesa di Santo Spirito in Sassia*, Torino, 1962.

23. Il rilievo della pianta non potrebbe essere più semplice. La metà esatta della sua lunghezza complessiva di 320 palmi (71,36 metri) è occupata dalla navata; il transetto a sua volta è lungo 160 palmi, le cappelle su ogni lato, e un transetto relativamente stretto. Questo progetto, ovviamente considerato il modello fino al marzo 1568, era pensato per un altro sito (cfr. P. Pirri, *La topografia del Gesù di Roma* ..., in "Archivum Historicum Societatis Jesu", X, 1941, pp. 177 sgg.). Non si decise definitivamente per il sito attuale fino a poco prima della posa della prima pietra.

24. Il progetto per il Gesù di Nanni di Boccio Bigio del 1550 mostra una navata particolarmente ampia con un soffitto ligneo, sei cappelle su ogni lato, e un transetto relativamente stretto. Questo progetto, ovviamente considerato il modello fino al marzo 1568, era pensato per un altro sito (cfr. P. Pirri, *La topografia del Gesù di Roma* ..., in "Archivum Historicum Societatis Jesu", X, 1941, pp. 177 sgg.). Non si decise definitivamente per il sito attuale fino a poco prima della posa della prima pietra.

25. Benché progetti per chiese ovali esistessero già all'epoca di Peruzzi; vedi p.

49. Vignola probabilmente conobbe le idee di Peruzzi tramite Serlio. Su questa questione, cfr. W. Lotz, *Die ovalen Sakralbauten des Cinquecento*, in "Römisches Jahrbuch für Kunsts geschichte", VII, 1955, pp. 35 sgg. (ed. it. Milano, 1997) e anche J. S. Ackerman, *Vignoliana*, cit. (nota 23), p. 12.

26. Su questo e su quanto segue, cfr. W. Lotz, *op. cit.*, pp. 40 sgg. Il progetto di Vignola per Santa Maria del Piano a Capranica, che mostra un interno oblungo con esedre sui lati corti, precede il progetto per la cappella del conclave con il suo ovale "puro". La pianta di Santa Maria del Piano fu pubblicata e data (prima del

1559) da K. Schwager, in "Zeitschrift für Kunsts geschichte", XXXI, 1968, pp. 249 sgg.

27. M. Levine, *Vignola's Church of Sant'Anna dei Palafrenieri, Rome*, in "Art Bulletin", XLVII, 1965, pp. 199 sgg (che contiene riferimenti a nuovi documenti e importanti osservazioni sull'edificio e sulla ricostruzione del suo stato originario; vedi fig. 185B). Parte dei libri di conti della costruzione è stata pubblicata da A. Cincinelli, *S. Anna dei Palafrenieri in Vaticano*, Roma, 1970, pp. 31 sgg; pietra angolare 1565; facciata in costruzione 1566; colonne che inquadrono il portale 1567; griglie alle finestre 1571-1572; colonne all'interno e trabeazione principale 1576; tetto di legno provvisorio e consacrazione 1583. Incaricato dei lavori era - come in tutte le opere tarde di Vignola - suo figlio Giacinto. La facciata e la volta furono completate nel XVIII secolo. L'interno fu sfigurato dai restauri del 1842 e del 1902-1903.

28. Sulla funzione originaria degli "spazi irregolari" negli angoli, cfr. M. Levine, *op. cit.* (nota 27), p. 211.

29. Oltre al portale principale, c'era un ingresso laterale alla chiesa nel muro di destra. Di fronte all'ingresso principale, l'altare di Sant'Anna si trovava in una nicchia, e c'era un secondo altare sul lato lungo di fronte all'ingresso laterale. Questa sistemazione fu completamente trasformata dalla ricostruzione del XVII secolo, e dall'ampliamento del vano dell'altare principale intorno al 1900. Sulla ricostruzione, cfr. M. Levine, *op. cit.*

30. R. Wittkower, in "Art Bulletin", XIX, 1937, p. 263.

31. D. Frey, *Bramantes St Peter-Entwurf und seine Apokryphen*, Wien, 1915, p. 75.

32. Cfr. E. Hubala, *Roma Sotterranea. Andachtsstätten in Rom und ihre Bedeutung für die barocke Baukunst*, in "Das Münster", XVIII, 1965, pp. 157 sgg. e R. Krautheimer, *A Christian Triumph in 1597*, in *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967, pp. 174 sgg. Per quanto segue, cfr. anche la bella rassegna e analisi dell'architettura romana della fine del Cinquecento in H. Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, London, 1971, pp. 22-34.

33. I cui lavori furono conclusi nel 1585; cfr. J. S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, London, 1964, II, p. 96.

34. Vedi p. 99.

35. Cfr. H. Hibbard, *The Early History of Sant'Andrea della Valle*, in "Art Bulletin", LXIII, 1961, p. 305. Sulla formazione di Della Porta e sui suoi primi edifici, cfr. J. von Hanneberg, *An Early Work by Giacomo della Porta: The Oratorio del SS. Crocefisso di S. Marcello in Rome*, in "Art Bulletin", LII, 1970, pp. 157 sgg.

36. Cfr. H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München, 1907, 2a ed., pp. 77 sg.; H. Willich, *Vignola*, Strasbourg, 1910, pp. 149sg; T. H. Fokker, *The First Baroque Church in Rome*, in "Art Bulletin", XV, 1933, pp. 241 sg.; G. Giovannoni, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano, 1935, 2a ed., pp. 208 sgg.; M. Walcher Casotti, *op. cit.* (nota 13), pp. 207 sg.; W. Lotz, *Vignoliana*, cit. (nota 23), pp. 20 sgg.

37. H. Hibbard, *op. cit.* (nota 35), pp. 289 sgg; *id.*, *op. cit.* (nota 32), pp. 20 sgg.

38. Secondo J. Wasserman, *Giacomo della Porta's Church for the Sapienza*, in "Art Bulletin", XLVI, 1964, p. 502, probabilmente databile agli anni 1594-1597. Wasserman si occupa anche del contributo di Della Porta al cortile della Sapienza.

39. Donata dal cardinale Alessandro Farnese; riprodotta in Letarouilly, *Édifices de Rome modernes*, Liège-Brussels, 1840-66, III, tavola 339. Della Porta progettò anche, per contratto con il cardinale Pietro Aldobrandini, una cappella sul luogo del martirio di San Paolo, per l'abbazia di San Paolo alle Tre Fontane.

40. Sulla paternità, tipologia, e datazione delle facciate di Sant'Atanasio e Tri-nità dei Monti, cfr. G. Giovannoni, *Saggi*, cit., pp. 219 sgg. La vecchia attribuzione di Sant'Atanasio a Della Porta (cfr. H. Hibbard, *op. cit.* (nota 35), p. 307) è opinabile; M. Zocca propone Francesco da Volterra (in "Bollettino d'Arte"), XV, 1935-36, p. 528). Herwarth Röttgen mi ha gentilmente informato che Francesco da Volterra compare anche nei libri di conti della chiesa. Ci si può aspettare che questo problema venga chiarito nella monografia di Klaus Schwager su Della Porta. I palazzi di Della Porta, fra gli altri i palazzi Maffei-Marescotti, Crescenzi-Serlupi, e Chigi a piazza Colonna, fino ad ora sono stati studiati solo da W. Arslan (cfr. *Forme architettoniche civili di Giacomo della Porta*, in "Bollettino d'Arte", VI, 1927, pp. 508-27; vedi anche H. Hibbard, *op. cit.* (nota 32), p. 31, e, su palazzo Chigi, p. 215). Sull'opera di Della Porta a villa Aldobrandini a Frascati (in costruzione dal 1601), cfr. K. Schwager, *Kardinal Pietro Aldobrandini Villa di Belvedere in Frascati*, in "Römisches Jahrbuch für Kunsts geschichte", LXIX, 1961-62, pp. 291-382, e C. D'Onofrio, *La villa Aldobrandini di Frascati*, Roma, 1963.

41. Volterra era già stato a Roma in qualità di "architetto" prima del periodo trascorso nel nord Italia; suo figlio Orazio fu battezzato a San Pietro il 22 maggio 1559 (da note inedite di F. Noack alla *Bibliotheca Hertziana*). Nel 1583, l'agente mantovano a Roma raccomandò Volterra per il posto di architetto di corte a Mantova; cfr. A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga ...*, in "Atti e Memoria della Deputazione di Storia Patria delle Antiche Province Modenesi e Parmensi", S. III, vol. III, 1885, p. 17. Della Porta è menzionato nella stessa lettera come "primo architetto di questa città [Roma]"; un documento del 1593 afferma che Della Porta è generalmente considerato il primo architetto di Roma, cfr. H. Hibbard, in "Bur-

lington Magazine", CIX, 1967, p. 713, con l'informazione che Volterra morì prima del 20 marzo 1595; vedi anche H. Hibbard, *op. cit.* (nota 32), p. 29 e *passim*.

42. Volterra era impegnato negli edifici dell'ospedale già nel 1582. I suoi progetti per la chiesa, iniziata nel 1592, sono datati 1590. La volta è la facciata della chiesa furono completate da Carlo Maderno, che subentrò nella direzione della costruzione nel 1595, e che probabilmente fece modifiche di scarsa importanza ai progetti di Volterra. La consacrazione ebbe luogo nel 1602. Cfr. W. Lotz, in "Römisches Jahrbuch für Kunsts geschichte", VII, 1955, pp. 58 sgg., corretto da H. Hibbard, *op. cit.* (nota 32), pp. 27 sgg. e 118 sgg.; vedi anche R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Harmondsworth, 1973, 3a ed., p. 69.

43. Facciata: U 6722 A; pianta del piano terra U 6733 A, pianta del piano nobile U 6732 A. Il progetto per un nuovo edificio vicino all'Albergo dell'Orso, nell'attuale via di Tor di Nona, non fu realizzato. Il luogo era di proprietà dei Caetani dall'inizio del XVI secolo; cfr. G. Caetani, *Domus Caetana*, II, Roma, 1933, p. 327.

Volterra collaborò anche ad altre realizzazioni negli anni ottanta e novanta; nessun testo è ancora stato scritto sulla sua opera.

44. Una breve biografia di Mascherino si trova in J. Wasserman, *Ottaviano Mascherino and His Drawings in the Accademia Nazionale di S. Luca*, Roma, 1966, pp. 1 sgg. (vedi la recensione di K. Schwager in "Zeitschrift für Kunsts geschichte", XXIX, 1968, pp. 246 sgg.). Il fratello di Mascherino, Giulio, collaborò con Vignola alla costruzione di un ponte nei pressi di Bologna (J. Wasserman, *op. cit.*, p. 2). Il figlio di Vignola, Giacinto, definisce Mascherino in una lettera datata 4 gennaio 1580 "compatriota e di amicizia derivata fin dai patri nostri" (prefazione all'edizione di Egnazio Danti delle *Due regole di prospettiva* di Vignola (Roma, 1583).

45. Cfr. il documento del 1593 citato a nota 41.

46. J. S. Ackerman, *op. cit.* (nota 4), p. 108, con un elenco dettagliato delle opere di Mascherino in Vaticano; cfr. anche J. Wasserman, *op. cit.*, pp. 149 sgg.; e *id.*, *The Palazzo Sisto in the Vatican*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXI, 1962, pp. 26 sgg.

47. Sull'attività di Mascherino al Quirinale, cfr. J. Wasserman, *The Quirinal Palace in Rome*, in "Art Bulletin", XLV, 1963, pp. 205 sgg.; H. Hibbard, *op. cit.* (nota 32), pp. 194 sgg., e fig. II; e K. Schwager, *op. cit.* (nota 44), pp. 253 sgg.; sulla scala ovale cfr. anche H. Hibbard, *The Architecture of Palazzo Borghese*, Roma, 1962, p. 59, nota 52. Un'altra scala ovale di Mascherino nel Cortile del Belvedere è menzionata nel commento di Egnazio Danti alle *Due regole* di Vignola (vedi nota 44). Nel paragonare la scala ovale del Quirinale con la scala circolare di Bramante nel Cortile del Belvedere, Danti rileva che la pianta ovale presenta "più difficoltà" di quella circolare, in cui "tutte le linee vanno al punto e centro del mezzo, che nella ovale vanno a diversi punti" (*op. cit.*, p. 144); il criterio della "difficoltà" è tipico del periodo. Su altre scale ovali nei progetti di Mascherino per palazzi e ville, cfr. J. Wasserman, *op. cit.* (nota 44), *passim*.

48. J. Wasserman, *ibid.*, tavv. 31 e 164; anche W. Lotz, *op. cit.* (nota 25), pp. 69 sgg.

49. L'attribuzione a Mascherino compare per la prima volta nella guida di P. Toti, *Ritratto di Roma moderna*, Roma, 1638, p. 252; poi in G. B. Baglione, *Le vite dei pittori, scultori ed architetti*, Roma, 1642, p. 99; cfr. J. Wasserman, *op. cit.* (nota 44), p. 191. L'edificio fu iniziato nel 1591, essendo stato distrutto da un incendio l'edificio precedente. Crociera, cupola, e coro della chiesa attuale non furono portati a termine che intorno al 1700. La pianta pubblicata da Wasserman, figura 189, distingue le parti vecchie dalle nuove. Una soluzione per le colonne simile a quella di San Salvatore si trova in una pianta del 1585 per la cappella di Sisto V a Santa Maria Maggiore; la pianta era in possesso di Mascherino, ma non è di sua mano (K. Schwager, *Miscellanea Bibliothecae Hertziana*, 1961, figura 248).

50. Il primo resoconto di quanto si conosce di Longhi è quello di H. Hibbard, vedi Appendice I, *Biography of Martino Longhi il Vecchio*, in *The Architecture of the Palazzo Borghese*, cit., pp. 83-93. Su Bosco Marengo vedi anche J. S. Ackerman e W. Lotz, *Vignoliana*, cit. (nota 23), p. 23. Il progetto della chiesa, in cui Pio V fece erigere la sua tomba, deve essere stato approntato a Roma sotto gli occhi del papa; secondo un documento dell'epoca, i suoi portali, balustrati, e finestre furono eseguiti nel marmo migliore, e trasportati da Roma a Bosco Marengo via mare. Il progetto è attribuito anche al domenicano Egnazio Danti e all'architetto genovese Rocco Lurago; vedi M. Ferrero Viale, *La chiesa di S. Croce a Bosco Marengo*, Torino, 1959, II.

51. Oltre agli esempi citati in G. Giovannoni, *Saggi*, cit., p. 222, vedi anche il progetto di Vignola per Santa Maria in Traspontina (J. S. Ackerman e W. Lotz, *Vignoliana*, cit., figg. 1-2), e per Sant'Andrea in via Flaminia. Palladio fa uso della lunetta tripartita sulla facciata di San Francesco della Vigna (dataibile al 1562), Alessi in San Vittore Grande a Milano. Sulle lunette tripartite di Alessi, cfr. anche N. A. Houghton Brown, in "Arte Lombarda", X, 1965, p. 96, nota 137.

52. Dal XVII secolo in avanti, la facciata e il cortile di palazzo Borghese sono stati considerati opere di Longhi, da collocarsi intorno al 1590. H. Hibbard (vedi nota 50) ha dimostrato che il palazzo fu iniziato da Tommaso del Giglio, prelato del seguito del cardinale Alessandro Farnese. La decorazione a fiori di giglio del Giglio appare nel fregio del portale principale. Hibbard per primo ha messo in relazione con Vignola, architetto Farnese *par excellence*, la prima fase di costruzio-

ne. Quando il cardinal Deza acquistò il palazzo nel 1586, la parte verso la facciata era prossima alla conclusione; mancava solo il tetto. Dopo la costruzione dello scalone da parte del nuovo proprietario, l'edificio era pronto ad essere abitato. I lavori proseguirono nel cortile, è difficile, tuttavia, distinguere fra parte le parti, precedente e successiva. Nel 1605 il palazzo passò nelle mani dei Borghese, sotto i quali si conferì al cortile, inizialmente progettato con lati di cinque campate, la sua dimensione attuale (5 per 7 arcate), e si realizzò la loggia posteriore su due livelli. L'architetto Deza era Longhi, cui succedette, con i Borghese, Flaminio Ponzio. Cfr. anche le recensioni del libro di Hibbard in "Zeitschrift für Kunsts geschichte", XXVI, 1963, pp. 163 sgg. (di C. Thoenes); "Art Bulletin", XLV, 1963, pp. 181 sgg. (di J. S. Ackerman); e "Journal of the Society of Architectural Historians", XXIII, 1964, pp. 216 sgg. (di J. Wasserman).

53. Con qualche ragione, R. Wittkower fa riferimento alla facciata come esempio tipico di "pietrificazione accademica" dell'architettura romana del tardo XVI secolo in Italia (op. cit. (nota 42), p. 7; cfr. ibid., p. 12, c. H. Hibbard, op. cit. (nota 50), sugli interventi sul palazzo dopo l'acquisto da parte dei Borghese).

54. Fontana descrisse e illustrò lo spostamento dell'obelisco nel suo libro *Della trasportazione dell'obelisco vaticano*, pubblicato nel 1590, che descrive anche gli edifici realizzati per Sisto V. Un secondo volume fu pubblicato a Napoli nel 1603 con il titolo *Libro secondo in cui si ragiona di alcune fabbriche fatte in Roma ed in Napoli, dal Cavalier Domenico Fontana*.

55. Un'interna manifattura, per esempio, doveva essere costruita all'interno del Colosseo; nella sua nota di illustrazione al progetto, Fontana rileva (in *Libro secondo*, cfr. nota 54) che Sisto V aveva intenzione di dare lavoro a tutti i poveri di Roma e di evitare che mendicassero per la strada. A piano terra ogni lavoratore avrebbe avuto un laboratorio, e al piano superiore un alloggio gratuito di due camere e una loggia aperta.

56. Durante i quattro anni e otto mesi del suo papato, Sisto V spese più di un milione di ducati in opere di costruzione; vedi J. Delumeau, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI siècle*, II, Paris, 1959, p. 765; vedi ibid., I, Paris, 1957, pp. 331 sg. sull'Acqua Felice e le fontane; p. 504 sul progetto per il Colosseo citato nella nota precedente. Cfr. anche il capitolo *Sisto V urbanista*, in C. D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma*, Roma, 1967, 2a ed.

Un viaggiatore che visitò Roma dopo dieci anni di assenza scrisse: "Ogni cosa qui sembra nuova – edifici, strade, piazze, fontane, acquedotti, obelischi, e mille cose meravigliose – tutto opera di Sisto V. Dobbiamo alla sua mente vigorosa e nobile una Roma rinata dalle sue eceri" (citato da A. Muñoz, *Domenico Fontana architetto*, in "Quaderni Italo-Svizzeri", III, 1944, p. 39).

57. Su questa villa sull'Esquilino, fra Santa Maria Maggiore e la moderna stazione ferroviaria, villa distrutta alla fine del XIX secolo, cfr. G. Mathiæ, *La Villa Montalto alle Terme*, in "Capitolium", XIV, 1939, pp. 139 sgg., e D'Onofrio, op. cit., pp. 142 sgg.

58. Sulla cappella commemorativa di Sisto V, cfr. K. Schwager, op. cit. (nota 49); vedi anche A. Muñoz, op. cit.; G. Mathiæ, *L'arte di Domenico Fontana*, in "Capitolium", XXII, 1947, pp. 1 sgg.; R. Wittkower, op. cit. (nota 42), pp. 6 sg.

59. Su Maderno, cfr. R. Wittkower, op. cit., pp. 7 e 69 sgg., e H. Hibbard, op. cit. (nota 32).

CAPITOLO 11

1. Risulta fondamentale l'articolo di M. Labò, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1960, II, pp. 238 sgg. Cfr. anche la ricognizione della letteratura di E. De Negri, in *Caleazzo Alessi architetto a Genova*, Genova, 1957, pp. 111 sgg. La formazione di Alessi è poco conosciuta; secondo i documenti più precoci, egli trascorse gli anni dal 1536 al 1542 al servizio di diversi cardinali a Roma, e quelli fra il 1543 e il 1548 a Perugia, dove, secondo Vasari (Milanesi, VII, p. 552; vedi anche Labò, op. cit., p. 238), lavorò alla costruzione della fortezza di Paolo III, progettata da Antonio da Sangallo e in seguito demolita. Una sua opera quasi certa è la piccola chiesa sconsacrata di Santa Maria del Popolo a Perugia, la cui facciata presenta il motivo dell'arco a tutto sesto su colonne architravate, che Alessi utilizzò spesso in seguito (illustrazione in A. Venturi, *Storia*, XI, 3, fig. 530). Alessi è menzionato per la prima volta a Genova nel 1548.

2. Il committente della villa era Luca Giustiniani. In un contratto datato 1548, i tagliapietra si impegnarono a lavorare "iuxta voluntatem et modum" di Alessi; cfr. G. Kühn, *Caleazzo Alessi und die genuesische Architektur im 16. Jahrhundert*, in "Jahrbuch für Kunsthissenschaft", 1929, p. 151; E. de Negri, op. cit., p. 60; e E. Poleggi, *Strada Nuova, una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova, 1968, pp. 443 sgg. Vedi anche il corpus pittorico *Catalogo delle ville genovesi*, pubblicato dal Comune di Genova, 1967, pp. 41 e 415 sgg.

3. Ci sono documenti che testimoniano che dal 1549 al 1570 Alessi fu l'architetto della chiesa. I lavori di costruzione iniziarono nel 1552. A eccezione della cupola, che non fu costruita fino al 1603, alla morte di Alessi l'interno era finito; nel 1568 Alessi fu per l'ultima volta a Genova. I documenti pubblicati da S. Varni, *Spigolature artistiche nell'archivio della basilica di Carignano*, Genova, 1877, sono andati persi. Per la letteratura vedi note 1-2.

4. L'altezza della grande cupola alla sommità della lanterna corrisponde al lato

del quadrato della crociera.

5. Le cupole minori sono relativamente ampie, nonostante l'altezza ridotta; la proporzione del diametro rispetto a quello della cupola principale maggiore è di 3:4; mentre invece a San Pietro nell'edificio eseguito la stessa proporzione è di 1:4, e nel modello di Sangallo del 1539 di 1:3.

6. Fonti contemporanee attestano la paternità di Alessi della Porta del Molo (con iscrizione del 1553), del tamburo ottagonale e della cupola della cattedrale (in costruzione nel 1556); inoltre gli viene attribuito palazzo Cambiaso (originariamente Pallavicino; in Rubens, figura 68, oggi Banco di Napoli), costruito sotto la direzione di Bernardino da Cantone (cfr. E. Poleggi, op. cit., p. 96). La paternità di Alessi delle ville Pallavicini delle Pesciere (citata per la prima volta nel 1560) e Scassi (in costruzione nel 1566) è stata messa in dubbio fondatamente. Cfr. su questa questione M. Labò, *Studi di architettura genovese: Palazzo Carrega*, in "Arte", XXV, 1922, pp. 70 sgg.; id., *I Palazzi di Genova di P. P. Rubens*, in "Genova", 1939, aprile; E. de Negri, op. cit., passim; ead., in *Genova: Strada Nuova* (cfr. nota 7), p. 138.

7. Nel 1568, Vasari sostiene, a proposito della Strada Nuova, che non esisteva in Italia una strada "più magnifica e grandiosa, nè più affollata di ricchi palazzi" (Milanesi, VII, p. 553). Secondo le note di viaggio di Heinrich Schickhardt, architetto del Württemberg che visitò Genova nel 1599, "la maggior parte di questa città è costituita da edifici superbi, case molto grandi e alte e palazzi splendidi [...], soprattutto nelle strade nuove". Nel libro di incisioni di Rubens, pubblicato nel 1622, ma iniziato probabilmente durante il suo soggiorno a Genova (1607-08), tutti i palazzi costruiti nella Strada sono riprodotti. Sulla storia della Strada e dei singoli edifici, cfr. *Genova: Strada Nuova*, pubblicato dall'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti, Genova, 1967, e E. Poleggi, op. cit. Sul decreto del 1550 vedi ibid., p. 403, e sugli aspetti sociologici e sullo sfondo finanziario pp. 25 sgg. La ricchezza della nobiltà proveniva principalmente dal commercio internazionale e da attività bancarie su vasta scala. In proposito cfr. F. Chabod, in *Storia di Milano*, IX, Milano, 1961, pp. 404 sgg.

8. Per cronologia e documenti vedi E. Poleggi, op. cit., pp. 71-365.

9. Vedi la lettera di Bernardino del 1558 ai *Padri del Comune* (E. Poleggi, op. cit., p. 415), in cui descrive il lavoro prestato dal 1550 per il progetto e il tracciamento della strada, richiedendo un pagamento adeguato. La sua richiesta fu soddisfatta; nel documento relativo viene definito *magister capitul operis situum viarum* (E. Poleggi, op. cit., p. 416). Su Bernardino vedi anche M. Labò, op. cit. (nota 1), p. 239.

10. Castello risulta attivo come pittore nella cerchia di Perino del Vaga a Roma; morì a Madrid, dove era pittore di corte di Filippo II. Sulle sue opere architettoniche a Genova e sui suoi affreschi e stucchi, cfr. M. Labò, *G. B. Castello*, Roma, 1925, pp. 85 sgg. Vedi anche A. Venturi, *Storia*, XI, 3, pp. 674 sgg.

11. Su questi maestri vedi la documentazione in E. Poleggi, op. cit., pp. 443 sgg.

12. Vedi la riproduzione di entrambi gli edifici in R. Reinhardt, *Palast-Architektur von Oberitalien und Toscana*, Genova-Berlin, s.d. Il palazzo Doria Tursi, costruito per Niccolò Grimaldi, fu acquistato dai Doria nel 1593 per 50.000 ducati (E. Poleggi, op. cit., p. 273, con attribuzione a Giovanni Ponsello).

13. Cfr. M. Labò, op. cit. (nota 1), p. 239; vedi anche P. Torriti, *Tesori di Strada Nuova*, Genova, 1970, pp. 16 sgg. che respinge l'attribuzione di Poleggi (cfr. nota 9) della strada a Bernardino da Cantone.

14. Il 1553 è la data del primo acquisto di terreno edificabile da parte di Marino. Disegni di Alessi per pilastri, capitelli, e modanature, sono menzionati nel 1557 in un contratto con uno scalpellino. La costruzione iniziò nel 1558, e altro terreno fu acquistato nel 1558 e nel 1560. Il primo progetto prevedeva pilastri al posto delle colonne al piano terra del cortile. Il progetto fu modificato nel 1558. Nel dicembre 1559 la Fabbriica del Duomo concesse a tredici scalpellini di lavorare a palazzo Marino (*Annali della Fabbriica del Duomo di Milano*, IV, p. 35), probabilmente i lavori riguardavano i tre piani del cortile, menzionati nel 1560. La costruzione fu interrotta da Marino intorno al 1565 per mancanza di fondi, e dopo la sua morte nel 1572 il palazzo incompleto fu confiscato per coprire i debiti del suo patrimonio (cfr. C. Casati, *Intorno a Tomaso de Marini*, in "Archivio storico lombardo", XIII, 1886, pp. 622 sgg.). Lo scalone e la facciata su piazza della Scala sono di Luca Beltrami, 1888-1892. Nel 1943 le facciate furono seriamente danneggiate dalle bombe, e la volta del salone crollò. Il restauro fu completato nel 1954. Vedi R. Gerla, *La grande scala detta d'Alessi in Palazzo Marino*, Milano, 1954.

La pianta e l'alzato dell'Archivio Civico, accettati nella letteratura come opera di Alessi (cfr. P. Mezzanotte, *Raccolta Bianconi. Catalogo ragionato*, I, Milano, 1942, pp. 79 sgg. e tavole XXXVI-XXXIX), secondo Baroni rappresentano una fase iniziale del progetto, prima che la pianta trapezoidale del sito originario fosse "regolarizzata" tramite i nuovi acquisti (vedi C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, II, Roma, 1968, p. 398; cfr. ibid., pp. 399 sgg. per la storia dell'edificio). Lo stesso vale per gli schizzi dell'alzato di L. Beltrami, in "Archivio storico dell'arte", I, 1888, pp. 146 sgg.

15. L'inconscueto impianto a due cortili dipende probabilmente dalla necessità di includere delle preesistenze. L'accenno del 1558 al cortile a tre piani si riferisce solamente alla corte principale; gli acquisti di terreno registrati nello stesso anno interessano il cortile di servizio; cfr. Baroni, op. cit., p. 339 sgg.; G. L. Bascapé, *1*

Palazzi della vecchia Milano, Milano, 1945, p. 240, ricorda "tratti di muri vecchi" che "non facevano parte della pianta [di Alessi]". Nella particolareggiata descrizione dell'edificio in V. Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia, 1615, P. I, L. III, capo 6, si afferma che nella seconda corte si trovava un giardino.

16. Oltre agli edifici di Pirro Ligorio, gli esempi romani includono anche Palazzo Spada; cfr. J. Wasserman in "Art Bulletin", XLIII (1961), pp. 58 sgg. Come H. Hibbard ha dimostrato, questa propensione pittorica va intesa come una rievocazione dell'ornata maniera dell'antico, cfr. *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Aktien des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn, 1964), Berlin, 1967, II, pp. 35 sgg.

17. Cfr. in particolare C. Baroni, *L'Architettura lombarda*, Milano, 1941, pp. 120 sgg.

18. Si veda G. Borlini, *The Façade of the Certosa di Pavia*, in "Art Bulletin", XLV (1963), pp. 323 sgg.

19. Il 21 gennaio 1546 i due maestri vengono pagati 100 scudi ciascuno per i loro disegni (A. Gatti, *La fabbrica di S. Petronio*, Bologna, 1889, p. 114). I progetti sono illustrati in G. Zucchini, *Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio a Bologna*, Bologna, 1933, tavv. VI-XI.

20. Già attribuito al Lombardino da H. Hoffmann, *Die Entwicklung der Architektur Mailands*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", IX (1934), pp. 63 sgg. Nel 1534 la Fabbriceria della cattedrale ridusse il salario di Lombardino "quia servit comiti Massimiliano Stampae mensibus 4". Le facciate del palazzo sulla strada furono modificate successivamente, ma non i loggiati cinquecenteschi della corte. L'ultimo piano è forse il primo esempio milanese di arcate su colonne binate architivate, il che significa che questo motivo venne introdotto a Milano dal Lombardino. Anche la terminazione della torre a tre livelli mostra lo stile del Lombardino. La sommità, curiosamente, è composta da due aquile su basse colonne: si tratta di un omaggio all'imperatore Carlo V, il cui motto *Plus Ultra* compare sulle colonne. Massimiliano Stampa ebbe un ruolo importante nell'occupazione di Milano da parte della Spagna. Immagini della corte e della torre si trovano in Mezzanotte e Bascapé, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, 1948, figg. 45 e 294.

21. Vasari, ed. Milanesi, to. IV, p. 497; si veda anche P. Mezzanotte, *S. Caterina alla Chiusa di Milano e Cristoforo Lombardi*, in "Palladio", VII, (1943), pp. 23 sgg. con immagini della facciata prima della disfazione; cfr. anche Borlini (come in nota 18), fig. 15.

22. L'attribuzione al Lombardino della cupola (diametro circa 23 metri – o 75 piedi – altezza alla sommità circa 46 metri – o 150 piedi) avanzata in modo convincente per primo da C. Baroni, *S. Maria della Passione*, Milano, 1938, è convincente; cfr. anche *idem*, *op. cit.* (come in nota 14), pp. 55 sgg.; Vasari (ed Milanesi, to. VII, p. 544) cita la cupola come opera di Cristoforo Solari il Gobbo (m. 1527) che viene spesso confuso con il Lombardino nonostante le rispettive opere sicuramente attribuite non presentino alcuna affinità. Tale confusione viene ripetuta da F. Malaguzzi Valeri, *I Solari...* in "Italienische Forschungen", I (Berlin, 1906) e in Venturi, *Storia*, XI to. I, p. 709 e sgg. In S. Lattuada, *Guida di Milano*, Milano 1737, vol. I, p. 229, si legge una nota, senza riscontro altrove ma molto verosimile, secondo la quale la cupola sarebbe stata eretta intorno al 1530. L'attribuzione a Martino Bassi (nato nel 1542 o 1546) avanzata da E. Tea (in *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Milano, s.d., pp. 199 sgg.) non è sostenibile esaminando lo stile della cupola. Dopo il 1570 venne costruito un corpo longitudinale a tre navate davanti allo spazio centrale della chiesa che modificò negativamente l'effetto della cupola. Cfr. i progetti della navata nella Raccolta Bianconi (come in nota 14), vol. V, ff. 15a e 15b, e il contratto firmato da Martino Bassi in Baroni, *op. cit.* (come in nota 14), p. 68.

23. Alla fine del XVI secolo la cupola venne decorata con pitture a finti cassettoni. Lo stato originale si può vedere in un disegno della Raccolta Bianconi, cit. alla nota precedente.

24. Sul vestibolo costruito davanti alla chiesa cfr. p. 61. Le vicende della costruzione della navata e la data della sua magnifica volta a botte non sono ancora chiarite. Cfr. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e Barocco*, vol. I, Firenze, 1940, p. 219 e documenti nn. 305-313 e W. Arslan in *Storia di Milano*, to. VIII, 1957, pp. 546 sgg.; *ibid.*, p. 545 si trova una veduta della chiesa nel 1516 circa dove le navate laterali e il coro appaiono completati ma non la facciata.

25. Cfr. W. Lotz, *Architecture in the Later 16th Century*, "College Art Journal", XVII, (1958), p. 131.

26. Cfr. Baroni, *op. cit.* (come in nota 14), p. 481 per una documentazione completa che comprende la lettera di Giovio del 15 settembre 1947 e l'atto di vendita del 27 aprile 1547 con una descrizione del progetto esistente. Piante ed alzati si trovano anche in U. Tarchi, *La Villa detta la Simonetta nel suburbio di Milano*, *Monumenti Italiani*, serie II, fasc. II, Roma, 1953.

27. Cfr. Vasari Milanesi, to. VI, p. 27 (come Domenico Giuntalocchi o Giuntalodi); il commentario di C. Guasti (*ibid.*, pp. 31 sgg.) è stato pubblicato anche separatamente. L'opera milanese dei Giunti è stata raccolta da C. Baroni in "Archivio Storico Lombardo", N. S., III (1938), pp. 326 sgg.; "Palladio", II (1938), p. 142 e *op. cit.* (come in nota 17), pp. 121 sgg.; cfr. anche Mezzanotte e Bascapé, *op. cit.*, pp. 47 e 770 sgg.

28. Le ali che contengono spazi di servizio e i giardini della villa, che si trova ora in una periferia industriale, sono state demolite nel 1900. Il corpo principale, gravemente danneggiato dall'ultima guerra, è stato restaurato.

29. Risulta interessante l'iscrizione da collocarsi sulla facciata, proposta dal Giovio: "Ferdinandus Gonzaga... quin ex bellicis atque civilibus coris meritam non ignobilis occi requiem quæseret nymphaeum suburbani secessus honestæ voluptati deditcavit".

30. Cfr. C. Baroni, in "Archivio Storico Lombardo", N. S., III (1938), pp. 353 sgg. e "Palladio", II (1938), p. 142. Un disegno della facciata (difficilmente del Giunti) si trova a Milano, Archivio Civico, Raccolta Bianconi (cfr. nota 14) vol. VII, fol. 17a.

31. La prima pietra venne posta nel 1549 e la consacrazione avvenne nel 1551. Attribuita ai Giunti da Baroni, *op. cit.* (come in nota 17), p. 122. Il committente, la contessa Torelli della Guastalla, era amica di Ferrante Gonzaga. La chiesa era precedentemente attribuita ad Alessi, ma questi non è nominato nei documenti milanesi fino al 1557 (cfr. Houghton-Brown, in "Arte Lombarda", X (1965), p. 97, nota 191, e Mezzanotte e Bascapé, *op. cit.* (come in nota 20), p. 528. L'attribuzione a Cristoforo Lombardino e Vincenzo Seregni suggerita da H. Hoffmann in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", IX (1934), pp. 63 sgg. è insostenibile per ragioni stilistiche. L'attribuzione di Baroni ai Giunti sembra convincente tenendo conto dello stretto legame tra la committente e Ferrante Gonzaga; cfr. *op. cit.* (come in nota 14), p. 149.

32. Su questo tipo si veda L. Grassi, *Iconologia delle chiese monastiche femminili dall'alto medioevo al sec. XVI-XVII*, in "Arte Lombarda", IX (1964), p. 131.

33. Cfr. G. Rocco, *Galeazzo Alessi a Milano*, in *Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Milano, s.d., p. 185.

34. È difficile seguire le tracce delle prime opere del Seregni; quelle più tarde sono in tutto debitrici all'Alessi, cfr. Baroni, *op. cit.* (come in nota 17), p. 123 sgg. Sul Palazzo del Collegio dei Giureconsulti (1558-1568) cfr. Baroni, *op. cit.* (come in nota 14), pp. 318 sgg. e P. Mezzanotte in *Storia di Milano*, to. X, 1957, p. 574. Per Palazzo Medici in Via Brera, iniziato nel 1565 e ora demolito, cfr. P. Mezzanotte, *La casa dei Medici di Nosiglio e il Palazzo di Pio IV in Milano*, in "Rassegna d'Arte", I (1914), pp. 142 sgg.

35. Sulle vicende architettoniche della fabbrica cfr. Baroni, *op. cit.* (come in nota 24), pp. 255 sgg., per il progetto di Alessi G. Rocco, *La facciata di S. Maria presso S. Celso a Milano*, in "Palladio", IV (1940), pp. 123 sgg.; cfr. anche Baroni, *op. cit.* (come in nota 17), p. 126 e Mezzanotte in *Storia di Milano*, to. X, 1957, p. 576. Sulle sculture della facciata si veda E. Kris in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz", III (1930), pp. 201 sgg. Solo il piano inferiore venne costruito sotto il controllo dell'Alessi e corrisponde al progetto in ogni dettaglio.

36. Nel maggio 1568 Alessi presentò disegni della facciata, del coro, dell'organo e del tabernacolo cfr. Baroni, *op. cit.* (come in nota 24), documento u. 334; cfr. anche M. L. Gatti Perer, *Martino Bassi, il Sacro Monte di Varallo e S. Maria presso S. Celso*, in "Arte Lombarda", IX, 2 (1964), pp. 21 sgg.

37. Sulle vicende architettoniche si veda Baroni, *op. cit.* (come in nota 14), pp. 210 sgg.; Mezzanotte e Bascapé, *op. cit.* (come in nota 20), pp. 712 sgg. La prima pietra della chiesa attuale venne posta nel 1560. I resti della chiesa precedente, che si trovavano accanto alla chiesa presente, con orientamento opposto, vennero demoliti nel 1576 quando le reliquie vennero trasferite nel nuovo edificio. Si pensò inizialmente di includere nel nuovo edificio anche il mausoleo lardo antico che faceva parte del complesso, che però alla fine venne demolito. Le proposte di progetto della nuova chiesa si possono ricostruire grazie ai disegni, forse del Seregni, presenti nella Raccolta Bianconi:

(1) vol. V, f.1: il mausoleo costituisce il nartece di una navata a tre campate; ampia cupola ottagonale; terminazione di coro e transetto con absidi.

(2a) vol. V, f.4: raddoppio del mausoleo; tra la coppia di edifici si trova uno stretto ingresso alla navata; cupola ottagonale e coro simili a (1); il transetto è più piccolo. Scritta "Di Vincenzo Seregni ingegnere per Santo Vittore".

(2b) vol. V, f.2: copia del precedente con scritta "Copia del disegno fatto per me Vincentio" (sc. lic. Seregni).

(3) vol. V, f.6: si elimina il mausoleo; navata, transetto e presbiterio sono dello stesso tipo dell'edificio realizzato ma con deambulatorio e un profondo nartece invece della sesta campata della navata; volte a crociera invece di volte a botte. La chiesa rappresentata è sicuramente San Vittore come è dimostrato dalla presenza della scala che si trova nel braccio destro del transetto.

(4a) vol. V, f.7: pianta e alzato dell'edificio attuale; davanti alla facciata un portico ad un solo piano (non eseguito).

(4b) una pianta simile ma senza portico si trova negli archivi di San Barnaba, Milano; cfr. Baroni, *op. cit.* (come in nota 17), fig. 123. Sono necessari ulteriori studi per stabilire se (4) rappresenta il progetto definitivo o solo un'idea, così come per l'attribuzione al Seregni dei disegni non firmati.

38. In Italia la maggior parte dei cori per i monaci vennero rimossi nel corso del tardo XVI secolo. Quello di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia è uno dei pochi conservati.

39. J. S. Ackerman ha attirato l'attenzione sull'importanza delle chiese milanesi per la riforma liturgica del XVI secolo (in una comunicazione, non pubblicata, alla

Society of Architectural Historians, New York). Questo problema non è mai stato indagato a fondo. Sulla posizione dell'altare e sui vincoli legati alla liturgia si veda anche S. Sinding-Larsen, *Some Functional and Liturgical Aspects of Centralized Church in the Italian Renaissance*, in "Acta ad Archaeologiam et Artium pertinente", II (1965), pp. 230 sgg.

40. Documenti per la storia dell'edificio si trovano in Baroni, *op. cit.* (come in nota 24), pp. 89 sgg.; cfr. anche N. A. Houghton Brown, *The Church of S. Barnaba in Milan*, in "Arte Lombarda", IX (1964), n. 2 pp. 62 sgg. e X (1965), pp. 65 sgg. Nel 1558 si mise mano al nuovo progetto.

41. Due disegni preparatori nella Raccolta Bianconi mostrano una cupola sull'incrocio del transetto (cfr. Houghton Brown, *op. cit.*, fig. 10-11). L'impianto rettangolare dell'incrocio comporterebbe una cupola ovale e fu proprio per ovviare a questa difficoltà che si preferì una copertura con volta a vela.

42. L'altor maggiore esistente e la sua balaustra sono dell'Ottocento. Il disegno nella Raccolta Bianconi (cfr. nota 41) mostra la disposizione originaria. La facciata di S. Barnaba venne alterata al di là di ogni riconoscibilità da ricostruzioni e restauri; su questo problema cfr. Houghton Brown, *op. cit.*

43. Su San Raffaele si veda G. Rocco, *La chiesa di S. Raffaele a Milano*, in "Rassegna d'Architettura", XII (1940), pp. 230 sgg. e Houghton Brown, *op. cit.* fig. 33; per il lavoro nella cattedrale G. Rocco, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere nel duomo di Milano*, Milano, 1939, pp. 66 sgg. e Mezzanotte e Bascapé, *op. cit.* (come in nota 20), p. 184. Su Varallo, A. Cavallari Murat in *Atti e Memorie del terzo Congresso Piemontese di Antichità ed Arte*, (Varallo Sesia, 1960), Torino, 1966, pp. 82 sgg., Gatti Perer, *op. cit.* (come in nota 36), pp. 21 sgg. e R. Wittkower, *Montagnes sacrées*, in "L'œil", novembre 1959.

44. I rapporti di queste visite, solo parzialmente pubblicati, (cfr. per esempio Angelo Giuseppe Roncalli, *Gli Atti della Visita Apostolica di S. Carlo Borromeo a Bergamo nel 1575*, 4 voll., Milano, 1936) sono spesso sfuggiti all'attenzione degli storici dell'arte.

45. *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, Milano 1577. Il vero autore del libro, con prefazione scritta dal Cardinale, fu il suo più stretto collaboratore, Monsignore Ludovico Moneta. La più recente edizione italiana è quella di C. Castiglioni e C. Marcora, *Carlo Borromeo: Arte Sacra*, Milano 1952; e si veda anche P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, III, Bari, 1962, pp. 9 sgg. Sul testo delle *Instructiones* e sul suo influsso si veda A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, 1962 (2^o ed.), pp. 127 sgg.

45a. C. Borromeo, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, Milano, 1577, c. 1 [ed. it. Torino, 1966].

46. J. S. Ackerman ha già attirato l'attenzione su questi problemi, cfr. *supra*, nota 39.

47. Pellegrini, che spesso usava il nome di battesimo del padre, Tibaldi, lavorò inizialmente come pittore a Roma. Gli affreschi nella chiesa del Vignola di San'Andrea sulla Via Flaminia sono forse il suo primo lavoro. Sulla sua carriera e opere si veda la bibliografia citata da A. Peroni, *Architetti manieristi nell'Italia Settentrionale: Pellegrino Tibaldi e Galeazzo Alessi*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", IX (1967), pp. 272 sgg.

48. Pellegrini aveva già lavorato anche a Bologna e Ancona e alle fortificazioni papali nelle Marche; il legato pontificio nelle Marche a quel tempo era Carlo Borromeo.

49. J. Burkhardt, *Il Cicerone*, Firenze, 1992 (1952), to. I, p. 378. Sulla vicenda costruttiva della canonica si veda Baroni, *op. cit.* (come in nota 14), pp. 245 sgg. e documenti nn. 747-82; sul Collegio Borromeo a Pavia si veda Peroni, *op. cit.* (come in nota 47) e *idem*, in *I quattro secoli del Collegio Borromeo di Pavia*, Milano, 1961, pp. 111 sgg.

50. Documenti si trovano in Baroni, *op. cit.* (come in nota 17), pp. 113 sgg. Un interessante scambio epistolare tra il Superiore dell'Ordine e il Rettore del convento a Milano riguardo la fabbrica si trova in P. Pirri, *Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica*, Roma, 1955, pp. 170 e sgg. Nel dicembre 1576 venne spedito a Roma un disegno del Pellegrini che fu approvato con qualche modifica. Questo progetto prevedeva delle volte, il Superiore raccomandò invece un soffitto piano per garantire un'acustica migliore. Alla consacrazione del nuovo edificio nel 1579 solo la navata era terminata. La fabbrica riprese nel XVII secolo, la cupola venne iniziata nel 1642 e completata nel 1684. L'abside fu modificata nel 1723 e la facciata portata a termine solo nel XIX secolo.

Il pregio della chiesa venne colto fin dal Cinquecento. Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della Pittura* (Milano, 1585, p. 438) la descrive: "tempio per bellezza, e vaghezza d'architettura, e d'invenzione singolarissima fra le fabbriche moderne, uscito dal divino ingegno di Pellegrino Pellegrini".

51. Le colonne sono alte dieci metri e le basi 3,3 metri.

52. W. Hiersche, *Pellegrino de' Pellegrini als Architekt*, Parchim, 1913, p. 51.

53. Cfr. Baroni, *op. cit.* (come in nota 17), fig. 157.

54. Le cappelle sono larghe cinque metri e profonde solo due metri, e scavate nei muri perimetrali.

55. Il giorno 8 aprile 1564 Carlo Borromeo scriveva da Roma che pochi giorni prima Pellegrini aveva lasciato la città diretto a Milano; cfr. G. Rocco, *Pellegrino*

Pellegrini, l'architetto di S. Carlo, e le sue opere nel duomo di Milano, Milano, 1939, p. 203.

56. La costruzione iniziò nel 1577 e la cornice principale era terminata nel 1595. La cupola è di Fabio Mangone, 1617, e l'altor maggiore esistente è del 1759. Cfr. Baroni, *op. cit.* (come in nota 17), p. 129; *id., op. cit.* (come in nota 34), pp. 157 sgg.; Mezzanotte e Bascapé, *op. cit.* (come in nota 20), p. 297.

57. La cupola del San Sebastiano, secondo il progetto, doveva essere una semisfera appoggiata sui muri perimetrali come quella del Pantheon. La cupola esistente, contrapposta sopra il piano terra da volute, ha un diametro più piccolo, cfr. Baroni, *op. cit.* (come in nota 17), fig. 158a. e b.; P. Mezzanotte in *Storia di Milano*, to. X, p. 592. Per le chiese a pianta centrale del tardo XVI secolo cfr. Sinding-Larsen, *op. cit.* (come in nota 39), p. 208 e sgg.

58. Precisazioni su questo punto in Rocco, *op. cit.* (come in nota 55) e Mezzanotte e Bascapé, *op. cit.* (come in nota 20), pp. 184 e sgg.

59. Relazione dell'ambasciatore di Ferrara; cfr. A. Calderini, *La zona monumentale di S. Lorenzo a Milano*, Milano, 1934, pp. 38 sgg. e Baroni, *op. cit.* (come in nota 24), p. 152 con documenti sulla ricostruzione. Sull'edificio tardoclassico cfr. R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, (The Pelican History of Art), Harmondsworth, 1965.

60. Sul Bassi cfr. H. Hoffmann in "Wiener Jahrbuch für Kunsts geschichte", IX (1934), pp. 82 sgg.; P. Mezzanotte in *Storia di Milano*, to. X, 1957, pp. 601 sgg.; M.L. Gatti Perer in "Arte Lombarda", IX (1964), n. 2, pp. 57 sgg. (con la *Vita di Martino Bassi architetto milanese* di F. B. Ferrari, 1771).

61. Un'indagine sistematica su questi disegni deve ancora essere compiuta. Cfr. Hoffmann, *op. cit.*, p. 80 sgg.; C. Baroni, *Due nuovi disegni per la ricostruzione del S. Lorenzo a Milano*, in "Palladio", V (1941), pp. 57 sgg.; *idem, op. cit.* (come in nota 24), pp. 145 sgg.; Calderari-Chierici-Ceccelli, *La Basilica di S. Lorenzo Maggiore a Milano*, Milano, 1951, tavv. LXVI e sgg.; Mezzanotte e Bascapé, *op. cit.* (come in nota 20), pp. 561 sgg.

62. Cfr. F. Graf Wolff Metternich, *St Maria im Kapitol, St Peter in Rom und S. Lorenzo in Mailand, sta in Vom Bauen, Bilden und Bewahren, Festschrift Willy Weyres*, Köln, 1964, pp. 165 sgg.

63. Cfr. N. Carboneri, *Ascanio Vitozzi*, Roma, 1966; *ibid.*, pp. 31 e sgg. e 143 sgg sulle chiese di Santa Maria dei Cappuccini e della Santissima Trinità a Torino; pp. 131 sgg. sul ruolo del Vitozzi nella ricostruzione del Castello di Torino; pp. 137 sgg. sul suo progetto per la Piazza di Castello e Strada Nuova, che segnano l'inizio dell'ampliamento barocco di Torino. Per queste opere e sulle fortificazioni del Vitozzi si veda anche A. Scotti, *Ascanio Vitozzi ingegnere ducale a Torino*, Firenze, 1969.

64. Carboneri, *op. cit.*, tavv. 48-102. Per la dipendenza di questi progetti da Peruzzi, Serlio, Labacco etc. si veda *ibid.*, pp. 67 sgg.

65. L'opera si interruppe nel 1615 circa; a quest'epoca l'edificio aveva raggiunto approssimativamente la cornice del piano terra. La cupola venne voltata da Francesco Gallo nel 1729-33 secondo un progetto modificato; i livelli superiori dei campanili sono dell'Ottocento e di questo secolo. Gallo modificò anche i pilastri e gli archi sotto la cupola. Il progetto di Vitozzi è noto da incisioni. Sul progetto cfr. W. Lotz in "Romisches Jahrbuch für Kunsts geschichte", VII (1955), pp. 85 sgg.; Carboneri, *op. cit.*, pp. 95 sgg.; *idem, L'architetto Francesco Gallo*, Torino, 1954, p. 60 e 142 e sgg.

66. Santa Maria di Carignano a Genova e i progetti per San Lorenzo a Milano, in quanto edifici centrali con cupola e quattro torri, potrebbero essere gli esempi utilizzati. La pianta ovale di Vitozzi implica la conoscenza di San Giacomo al Corso a Roma (cfr. Carboneri, *op. cit.* (come in nota 63), pp. 104 sgg.). Per gli edifici monastici cistercensi vicini alla chiesa di Mondovì, il duca ricevette nel 1596 un disegno dalla casa cistercense di Santa Prudenziana a Roma (Carboneri, *op. cit.*, III). È abbastanza probabile che Francesco da Volterra, architetto di San Giacomo al Corso, che in questi anni lavorava a Santa Prudenziana (cfr. Lotz, *op. cit.* (come in nota 65), p. 74) sia stato consultato per il progetto della chiesa di Mondovì. Vitozzi fu a Roma per brevi periodi nel 1589 e nel 1598, cfr. Scotti, *op. cit.*, p. 123 e 130.

CAPITOLO 12

1. Per ragioni pratiche si è preferito riportare qui di seguito la bibliografia relativa a Palladio, nella quale sono elencati solo gli studi principali.

Testi di carattere generale

La prima pubblicazione che illustra tutte le opere di Palladio è quella di O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Vicenza, 1776 e 1786. - A. Magrini, *Menorie su Andrea Palladio*, Padova, 1845, è ancora importante come opera di riferimento. - G.G. Zorzi, *I Disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia, 1959; *idem, Le Opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia, 1964; *idem, Le Chiese e i ponti di Andrea Palladio*, Venezia, 1966; *idem, Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Venezia, 1968, sono opere indispensabili che contengono documenti e fonti grafiche. L'autore, in anni di ricerche, ha raccolto numerose testimonianze archivistiche sulla vita e sulle opere di Palladio. Le note

che seguono non includono riferimenti precisi ai lavori dello Zorzi, che si possono facilmente ricostruire consultando gli indici dei diversi volumi. — R. Pane, *Andrea Palladio*, Torino, 1961 (2^a ed.) è la prima monografia moderna. — J. S. Ackerman, *Palladio*, Harmondsworth, 1966 [ed. it. Torino, 1972], è un'eccellente, concisa introduzione a tutta l'opera di Palladio e contiene anche una ricognizione della letteratura critica precedente. — N. Ivanoff, *Palladio*, Milano, 1967.

Teoria e studio delle Proporzioni

R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1962 (3^a ed.), fondamentale per le teorie palladiane sulle proporzioni. — E. Forssman, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16—18. Jahrhunderts*, (Stockholm Studies in History of Art, IX), Stockholm, 1965, [ed. it. Roma-Bari, 1988] un'eccellente indagine delle relazioni tra edifici costruiti e i *Quattro Libri*.

Ville

G. Mazzoni et al., *Le Ville venete*, Treviso, 1954. — *Idem*, *Palladian and Other Venetian Villas*, London 1958. — M. Muraro, *Civiltà delle ville venete*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di E. Arslan*, Milano, 1966, pp. 533 sgg. — J. S. Ackerman, *Palladio's Villas*, (Institute of Fine Arts, New York University, The Annual W.W. S. Cook Lecture), Locust Valley, New York, 1967, un catalogo generale delle ville che tratta anche gli aspetti sociologici ed economici.

Singoli edifici

C. Semenzato, *La Rotonda*, Vicenza 1968; F. Barbieri, *La Basilica Palladiana*, Vicenza 1968; W. Timofiewitsch, *La Chiesa del Redentore*, Vicenza, 1969; A. Vendetti, *La Loggia del Capitanato*, Vicenza, 1969; G. Bordignon Favero, *La Villa Eno di Fanzolo*, Vicenza, 1970. E. Bassi, *Il Convento della Carità*, Vicenza, 1971; L. Puppi, *La Villa Badoer di Fratta Polesine*, Vicenza, 1972: sono i primi sette volumi del *Corpus Palladianum* pubblicato dal Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio', Vicenza.

Guide

Reclam's Kunstdführer, Italien, II Oberitalien Ost, Stuttgart, 1965, contiene una completa descrizione e un esame critico degli edifici di Palladio. — F. Barbieri, R. Cevese, L. Magagnato, *Guida di Vicenza*, Vicenza, 1956 (2^a ed.).

Bibliografie

W. Timofiewitsch, *Die Palladio Forschung in den Jahren von 1940 bis 1960*, in "Zeitschrift für Kunsthgeschichte", XXIII (1960), pp. 174 sgg. — G. Ferrari, *Schede di bibliografia palladiana dal 1955*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio", III (1961), pp. 163 sgg. — I successivi volumi del Bollettino del CISIA presentano nuove ricerche e riferimenti bibliografici.

2. A. Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura di Andrea Palladio*, Venezia, 1570. Esistono innumerevoli edizioni e traduzioni di questo testo; una ristampa anastatica della prima edizione edita a Milano, 1945.

2a. *I Quattro Libri, Primo Libro, Proemio à i Lettori*, p. 5

2b. *I Quattro Libri, Secondo Libro*, frontespizio.

3. La terminologia vitruviana può essere applicata con difficoltà agli edifici civili moderni. Gli sforzi dei teorici per identificare "l'entrata" (cioè il vestibolo) e il "cortile" con *atrium* e *peristylum* sono esaminati da Forssmann, *Palladio's Lehrgebäude*..., op. cit., pp. 63 sgg.

3a. *I Quattro Libri, Libro Secondo*, c. VI, *Dell'Atrio Corinthio*, p. 29.

3b. *I Quattro Libri, Libro Secondo*, c. VII, *Dell'Atrio Testugginato, e della Cava Privata*, p. 33.

3c. *I Quattro Libri, Libro Quarto*, frontespizio.

4. Una parte della grande collezione di disegni d'architettura di Palladio si è conservata. I disegni acquistati da Lord Burlington (ora al Royal Institute of British Architects) erano in parte di proprietà di Palladio e oltre a suoi disegni e progetti comprendono fogli di Raffaello e Falconetto e copie dal Codice Coner. Molti fogli sono riprodotti nei quattro volumi dello Zorzi. Sui disegni dei monumenti antichi cfr. anche H. Spielmann, *Andrea Palladio und die Antike*, München and Berlin, 1966.

4a. *I Quattro Libri, Libro Quarto, Proemio à i Lettori*, p. 3.

5. A quel tempo Trissino si stava occupando dell'ampliamento della propria villa a Cricoli, poco fuori Vicenza. L'attribuzione di questa villa a Palladio non è accolta dagli studi recenti. Cfr. Pane, *Andrea Palladio*, op. cit., pp. 99 sgg.; Zorzi, *Le Ville e i teatri*..., op. cit., pp. 221 sgg.

6. Sulle relazioni tra Trissino e Palladio si veda Wittkower, *Architectural Principles*..., op. cit., pp. 57 sgg.; sui rapporti tra Palladio e la nobiltà vicentina Barbieri, *La Basilica Palladiana*..., op. cit., pp. 57 sgg.

6a. *I Quattro Libri, Libro Quarto*, c. II, p. 6

7. L'ammirazione per il Pantheon e l'influsso che questo esercitò sull'architettura sacra, procedono parallelamente allo svilupparsi e all'affermarsi di questo ideale di bellezza. Analoga vicenda si ripete nel periodo classicista del Settecento.

8. Cfr. S. Sinding-Larsen, *Some Functional and Liturgical Aspects of Centralized Church in the Italian Renaissance*, in "Acta ad Archaeologiam et Artium pertinentia", II (1965), pp. 230 sgg.; Ackerman, *Palladio*..., op. cit., pp. 126 sgg.

8a. *I Quattro Libri, Libro Quarto*, c. II, pp. 6-7.

9. "Tra tutti i colori niente è che si convenga di più ai Tempii della bianchezza; conciosiaché la purità del colore e della vita sia sommamente grata a Dio" (*I Quattro Libri, Libro Quarto*, c. II, p. 7).

10. Cfr. il capitolo "The genesis of an Idea: Palladio's Church Façades" in Wittkower, *Architectural Principles*..., op. cit., pp. 89 sgg.; si veda anche H. Lund, *The Façade of S. Giorgio Maggiore*, in "Architectural Review", CXXXIII (1963), pp. 283 sgg.

11. Cfr. Sinding-Larsen, *Palladio's Redentore, a Compromise in Composition*, in "Art Bulletin", XLVII (1965), pp. 419 sgg. e Timofiewitsch, *La Chiesa del Redentore*..., op. cit.

12. La documentazione si trova in Sinding-Larsen, *op. cit.* e Timofiewitsch, *op. cit.*

13. Documenti e vicende della fabbrica si trovano in Barbieri, *Basilica Palladiana*..., op. cit.

14. Cfr. Vendetti, *La Loggia del Capitanato*..., op. cit.

15. *I Quattro Libri* contengono disegni relativi a Palazzo Antonini a Udine e due disegni per Verona. La paternità di palazzo Civena a Vicenza (1540-1545 circa) confermata da disegni originali, viene ora comunemente accettata. L'edificio, "l'opera più significativa di Palladio", non è citato nei *Quattro Libri*, forse perché Palladio lo riteneva troppo legato alla tradizione.

16. Il gruppo di edifici tardi con facciata con ordine gigante comprende l'incompleto palazzo Porto Breganze (detto Ca' del Diavolo) che è sempre stato attribuito a Palladio. Il primo a ricordare quest'opera è Vincenzo Scamozzi, *Idea dell'Architettura Universale*, Venezia, 1615. Non esistono documenti sulla sua costruzione.

17. Il tipo e l'origine della villa veneta è stato studiato da L. Heydenreich, *La villa: genesi e sviluppo fino al Palladio*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XI (1969), pp. 11 sgg. (con bibliografia); C. L. Frommel, *ibid.*, pp. 47 sgg.; tra gli altri contributi pubblicati in questo volume interamente dedicato alle ville palladiane, va ricordato quello di A. Ventura, *Aspetti storico-economici della villa veneta*, *ibid.*, pp. 65 sgg.

18. Riferimenti bibliografici si trovano in Ackerman, *Palladio's Villas*..., op. cit., p. 25 n. 19; si veda anche Ventura, *op. cit.*

19. Cfr. Ackerman, *ibid.*, pp. 13 sgg.

20. Sulla geometria della pianta e i rapporti proporzionali delle stanze cfr. soprattutto Wittkower, *Architectural Principles*..., op. cit., pp. 70 sgg., pp. 107 sgg. e pp. 126 sgg.

21. La storia della costruzione, corredata da documenti, è delineata in Semenza, *La Rotonda*..., op. cit., pp. 37 sgg. C. A. Isermeyer ha dimostrato che la tradizionale datazione al 1550 è insostenibile e che la villa venne costruita poco prima della pubblicazione dei *Quattro Libri* (C. A. Isermeyer, *Die Villa Rotonda von Palladio*, in "Zeitschrift für Kunsthgeschichte", XXX (1967), pp. 207 sgg.). La villa viene ricordata per la prima volta nel testamento del committente ma solo in un codicillo del 1571 e non nel testo del documento che risale al 1569. Cfr. Semenza, *op. cit.*, p. 37. Per i disegni della cupola nei *Quattro Libri*, che non corrispondono alla cupola eseguita, cfr. *ibid.*, p. 40 n. 13.

CAPITOLO 13

1. Nel 1555 Palladio aveva concorso per l'incarico della Scala d'Oro, lo scalone principale del palazzo Ducale che fu poi eseguito da Sansovino. Per le sue opere in palazzo Ducale cfr. G. Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia, 1964, pp. 136-137, anche per la bibliografia precedente.

2. Documenti sulle Prigioni si trovano in G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, 1869, documenti nn. 674-8, 741-6 (anni 1563-1573).

3. Documenti sulla storia del progetto e sulla costruzione si trovano in G. Zorzi, *Le Chiese e i ponti di Andrea Palladio*, Venezia, 1967, pp. 227 sgg.

4. La Scuola venne iniziata nel 1515 circa da Bartolomeo Bon, e proseguita nel 1527 da Scarpagnino. Dopo la morte nel 1549 di quest'ultimo l'edificio venne affidato a Giangiacomo de' Grigi. La scala fu costruita dopo il 1544, la facciata progettata da Scarpagnino venne eretta a partire dal 1536. Si veda P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, Venezia, 1893, pp. 123 sgg. e pp. 289 sgg.; su de' Grigi cfr. anche Lorenzetti, *Il palazzo cinquecentesco veneziano dei Coccina Tiepolo e il suo autore*, in "Rivista d'Arte", XIV (1932), pp. 75 sgg.

La Scuola di San Rocco era una delle cinque Scuole Grandi, associazioni di laici che esercitavano una data professione "che si radunavano nelle proprietà di un particolare monastero" e che "solto la protezione di un santo si impegnavano in particolari attività a favore dei poveri appartenenti alla stessa professione, i malati e i morti"; si veda B. Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institutions of a Catholic State*, Oxford, 1971, pp. 33 sgg. [ed. it. Roma, 1988].

5. Non prima del 1522 Alessandro Leopardi aveva promesso un modello per Santa Giustina che non venne mai consegnato. Le fondazioni vennero tracciate dal

tagliapietra Matteo della Valle. Dopo la sua morte nel 1532 il lavoro fu portato avanti da Andrea Moroni e dopo la sua morte da Andrea da Valle (menzionato nei documenti negli anni 1531-1577). La copertura fu realizzata verso la fine del Cinquecento e l'edificio fu consacrato nel 1606. Cfr. G. Bresciani Alvarez, *La basilica di Santa Giustina*, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 121 sgg.

La costruzione della cattedrale iniziò nel 1552 con Andrea da Valle e venne terminata solo nel Settecento; si veda G. Bresciani Alvarez, in "Atti e Memorie dell'Accademia Padovana di Scienze Lettere ed Arti", LXXVII (1964-1965), parte III, pp. 605 sgg.

Per un progetto di Michelangelo cfr. De Tolnay, *A Forgotten Architectural Project by Michelangelo: the Choir of the Cathedral of Padua*, sta in *Festschrift für Herbert von Einem*, Berlin, 1965, pp. 247 sgg.

Un documento notarile del 1552, sfuggito al De Tolnay, afferma "Quoniam Magister Andreas [da Valle] compositus formulam sive modellum ipsius templi aedificandi, et sic inventio modi illius fabricandi est sua ..." (E. Rigoni, *L'Architetto Andrea Moroni*, Padova, 1939, p. 77). Il progetto di Michelangelo, andato perduto non fu quindi preso in considerazione.

6. Cfr. R. Pallucchini, *Vincenzo Scamozzi e l'architettura veneta*, in "L'Arte", XXXIX (1936), pp. 3 sgg.; F. Barbieri, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza e Belluno, s. d. [ma 1952]; idem, *Vincenzo Scamozzi: Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia, Venezia e Roma*, s.d. [ma 1959], con interessanti disegni di cattedrali gotiche in Francia. Per le Procurature Nuove si veda anche Timofiewitsch in "Arte Veneta", XVIII (1964), pp. 147 sgg. Sulle ville dello Scamozzi: C. Semenzato, *La Rocca Pisana dello Scamozzi*, in "Arte Veneta", XVI (1962), pp. 98 sgg.; sul suo progetto per la cattedrale di Salisburgo v. W. Timofiewitsch in *Festschrift Karl Oettinger* (Erlanger Forschungen, XX), Erlangen, 1967, pp. 411 sgg.

7. Una descrizione delle vicende della fabbrica e documenti si trovano in G. Zorzi, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Venezia, 1968, pp. 282 sgg. Sul ruolo dello Scamozzi in quest'opera cfr. L. Magagnato, *The Genesis of the Teatro Olimpico*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XIV (1951), pp. 20 sgg.; idem, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia, 1954, pp. 50 sgg. e in "Arte Lombarda", XI (1966) parte I, pp. 26 sgg.

8. L. Magagnato, *Teatri italiani*, op. cit., pp. 76 sgg. La città fortificata di Sabbioneta, capitale del piccolo ducato, fu pianificata e costruita da Vespasiano Gonzaga a partire dal 1550. Per il disegno generale delle strade cfr. K. Forster, *From "Rocca" to "Civitas": Urban Planning at Sabbioneta*, in "L'Arte", N. S., II, (1969), n. 5, pp. 5 sgg. Secondo Scamozzi (*L'idea dell'Architettura Universale*, Venezia, 1615) egli iniziò la costruzione del teatro nel 1588; l'edificio era completato nel 1590; si veda A. Racheli, *Memorie Storiche di Sabbioneta*, Casalmaggiore, 1849, pp. 690 sgg.

CAPITOLO 14

1. Cfr. S. Bettini, *Note sui soggiorni veneti di Bartolomeo Ammannati*, in "Le Arti", III (1940), pp. 20 sgg.; E. Vodoz, *Studien zur architektonischen Werk des B. Ammannati*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz", VI (1941), pp. 1 sgg.; M. Fossi, *B. Ammannati Architetto*, Cava dei Tirreni, s.d. [ma 1968].

2. Per simili lavori di scultura e pittura, cfr. per esempio T. Buddensieg, *Die Ziege Amalthea von Riccio und Falconeto*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", V (1963), pp. 121 sgg.

3. Ammannati descrive la villa romana in una lunga lettera al suo mecenate padovano Marco Benavides; si veda il testo della lettera in T. Falk, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XIII (1971), pp. 171 sgg.

Sulla Villa Imperiale a Pesaro cfr. A. Pinelli e O. Rossi, *Genga Architetto*, Roma, s.d. [ma 1971], pp. 137 sgg. Sul contributo di Ammannati a Villa Giulia si veda anche Vodoz, op. cit., pp. 5 sgg.; C. H. Smith, *The Sunken Courts of the Villa Giulia and the Villa Imperiale*, sta in *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York, 1964, pp. 304 sgg. e soprattutto Falk, op. cit., p. 103 sgg.

4. Tra 1550 e 1560 vennero condotti lavori ai giardini e alle fontane; cfr. *Diario fiorentino di Agostino Lapini*, a cura di G. O. Corazzini, Firenze, 1900, p. 107 e 127; Vodoz, op. cit., p. 40 e sgg.; F. Morandini, *Palazzo Pitti, la sua costruzione e i successivi ingrandimenti*, in "Commentari", XVI (1965), pp. 35 sgg.; e Fossi, op. cit., pp. 45 sgg.; si veda anche il catalogo della *Mostra documentaria ed iconografica di Palazzo Pitti e giardino di Boboli*, Firenze, 1960.

5. Il ponte trecentesco andò distrutto in una piena nel 1557; il ponte dell'Ammannati, iniziato nel 1558 e completato nel 1570, venne fatto saltare durante la ritirata dell'esercito tedesco nel 1944. Venne completamente ricostruito dopo la guerra. Cfr. Fossi, op. cit., pp. 70 sgg. e *Michelangelo Architetto*, a cura di P. Portoghesi e B. Zevi, Torino, 1964.

6. Cfr. M. Walcher Casotti, *Il Vignola*, Milano, 1960, to. I, p. 46 e 11, fig. 77.

7. Cfr. F. Kriegbaum, *Michelangelo e il ponte di S. Trinità*, in "Rivista d'Arte", XXIII (1941), pp. 137 sgg. e più dettagliatamente Fossi, op. cit., pp. 70 sgg. Si deve ricordare che l'Ammannati ricevette un modello in cera da Michelangelo nel 1558 per il lavoro alla scala del Ricetto della Laurenziana (cfr. p. 93). Egli doveva quindi essere in stretto rapporto con Michelangelo a quel tempo. Per gli altri palazzi

dell'Ammannati a Firenze e Lucca e sulle sue chiese cfr. Vodoz, op. cit., e Fossi, op. cit.

8. Vasari, ed. Milanesi, to. VII, p. 703. Le vicende architettoniche della fabbrica in U. Dorini, *Come sorse la fabbrica degli Uffizi*, in "Rivista Storica degli Archivi Toscani", V (1933), pp. 1 sgg. e R. Abbondanza, *Mostra documentaria della fabbrica degli Uffizi*, Firenze, 1958.

Il significato degli Uffizi tra i progetti di fabbriche promossi da Cosimo de' Medici è stato discusso da G. Kauffmann, *Das Forum von Florenz*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Antony Blunt*, London, 1967, pp. 37 sgg.

9. *Diario fiorentino di Agostino Lapini*..., op. cit., (come in nota 4), p. 207. Per un confronto, il costo della chiesa del Gesù a Roma tra 1568 e 1581 fu di 71.000 scudi.

10. La chiusura della loggia dell'ultimo piano rafforzò l'effetto cui Vasari mirava. La loggia di palazzo Guadagni, con la falda del tetto a tralicci sporgente, secondo l'uso fiorentino, può suggerire l'immagine originaria degli Uffizi.

11. La decorazione della cupola del Vasari nella chiesa dell'Umiltà a Pistoia è simile. Il modello fu probabilmente il progetto di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini; cfr. J. S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, to. I, London, 1964 (2^a ed.), fig. 71 b, e E. Battisti in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", VI-VIII (Saggi in onore del prof. Vincenzo Fasolo), Roma, 1961, p. 187 fig. 3.

12. Vasari, ed. Milanesi, to. I, pp. 131 sgg.; cfr. L. Bartoli, *Galleria degli Uffizi Firenze. Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, Firenze 1946, pp. 13 sgg. Le note dell'Ammannati al progetto per gli Uffizi datato 1560, cioè il primo anno di costruzione, che presenta uno schema completamente diverso per il pianterreno e i livelli superiori, potrebbero essere una critica sul sistema di bloccaggio dell'architrave: "come più ragione d'architettura", cioè secondo le regole dell'architettura. Illustrazioni in E. Vodoz in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz", VI (1940/1), p. 67.

13. Iniziato nel 1562 e in uso nel 1565; cfr. M. Salmi, *Il Palazzo dei Cavalieri e la Scuola Normale Superiore a Pisa*, Bologna 1932, pp. 20 sgg. Per la chiesa dell'Ordine costruita da Vasari nel 1565-1569, cfr. op. cit., pp. 37 sgg.

14. Sulla chiesa delle Sante Flora e Lucilla cfr. D. Viviani Fiorini, *La Badia di Arezzo e Giorgio Vasari*, "Il Vasari", XII (1941), pp. 74 sgg.; la pianta è dello stesso tipo di quella di San Salvador a Venezia e di Santa Giustina a Padova, che appartengono alla stessa congregazione. Sulle logge si veda D. Viviani Fiorini, *La costruzione delle Logge Vasariane di Arezzo*, "Il Vasari", XII (1941), pp. 109 sgg.

15. Cfr. Vasari, ed. Milanesi, to. VII, p. 710 (Santa Maria Novella) e 711 (Santa Croce).

16. *Diario fiorentino di Agostino Lapini*..., op. cit., (come in nota 4), p. 152; il Diario riporta anche che la distruzione di "ponti e cori... dispiacque a molti vecchi, perché dividevano la chiesa ove molte persone divote si ritiravano ad orare, ed eraono secondo l'uso degli antichi cristiani"; cfr. G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, 1839-40, vol. II, p. 479 e sgg.

17. Contemporaneamente venne chiusa la loggia dell'ultimo piano in origine aperta (cfr. supra nota 10); si veda V. Giovannozzi, *La vita di Bernardo Buontalenti scritta da Gherardo Silvani*, in "Rivista d'Arte", XIV (1932), p. 509, n. 3; cfr. anche D. Heikamp, *Zur Geschichte der Uffizien Tribuna*..., in "Zeitschrift für Kunsts geschichte", XXVI (1963), pp. 193 sgg.; idem, *La tribuna degli Uffizi come era nel Cinquecento*, in "Antichità Viva", III (1964), n. 3, p. 11.

18. Cfr. Webster Smith, *Pratolina*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XX (1961), pp. 155 sgg. e D. Heikamp in "Antichità Viva", VIII (1969), n. 2, pp. 14 sgg.; sulla figura colossale, tutt'ora esistente, opera di Giovanni da Bologna si veda, W. Korte, *Deinocrates und die barocke Phantasie*, in "Die Antike", XIII (1937), pp. 290 sgg. Per una importante descrizione del 1600 dell'insieme dei giochi d'acqua e delle fontane cfr. W. Heyd, a cura di, *Handschriften und Handzeichnungen des Heinrich Schickhardt*, Stuttgart, 1902, pp. 188-199. Secondo Gherardo Silvani, un discepolo di Buontalenti (cfr. alla nota precedente), "questa disposizione generale suscita l'ammirazione generale e divenne il modello per tutte le più belle fontane degli altri paesi". Tra le altre cose c'erano figure mobili, che emettevano suoni e organi ad acqua.

19. Lo sviluppo dei singoli motivi può essere seguito nei disegni preliminari; cfr. I. M. Botto, *Mostra dei disegni di Bernardo Buontalenti*, (Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, XXVIII), Firenze, 1968, figg. 5-6 (Casino Mediceo) e figg. 18-21 (Porta delle Suppliche).

20. W. e E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, to. V, Frankfurt, 1953, p. 272.

21. La scala, costruita nel 1574, e l'altare vennero smontati nel 1890-1897 e riutilizzati in Santo Stefano al Ponte. Una buona descrizione si trova in Paatz, op. cit., pp. 216 sgg. e anche in Giovannozzi, op. cit., p. 510 e sgg.; e "Rivista d'Arte", XV (1933), pp. 315 sgg. (con illustrazioni dell'altare prima della rimozione).

22. Cfr. testo e immagini del catalogo citato alla nota 19.

23. Cfr. Paatz, op. cit., to. III (1952), p. 335 e pp. 126-131; si veda anche L. Berli, *Architettura del Cigoli*, catalogo della mostra, San Miniato, 1959, pp. 165 sgg.

24. Dosio e Cigoli lavorarono anche a Roma e Dosio a Napoli. Per il Dosio: L. Walcher, *G. D. Ein Architetto des späten Cinquecento*, in "Römisches Jahrbuch für Kunsts geschichte", VI (1940), pp. 143-251; per Cigoli cfr. Berti, op. cit.; per l'ope-

ra architettonica di Giovanni da Bologna Walcher, *op. cit.*, pp. 244 sgg.; cfr. anche Pantz, *op. cit.*, to. I (1940), p. 105 (Cappella del Soccorso), to. III (1952), p. 10 e 18 (Cappella Salviati in San Marco di Giovanni da Bologna), *ibid.*, p. 690 (Cappella Gaddi in Santa Maria Novella di Dosio), to. I (1940), p. 534 (Cappella Nicolini in Santa Croce).

25. Gherardo Silvani nella biografia del Buontalenti citata alla nota 17. Il pianterreno del Vasari risale agli anni 1556-1560, la grotta del Buontalenti al 1583-1593. I quattro Prigionieri di Michelangelo vennero collocati nel 1585, la Venere della Fontana di Giovanni da Bologna nel 1592. Cfr. V. Giovannozzi in "Rivista d'Arte", XIV (1932), p. 510 nota 1; anche D. Heikamp, *La Grotta grande del giardino di Boboli*, in "Antichità Viva", IV (1965), n. 4, pp. 27 sgg.

26. Questa unione di natura e arte è descritta dall'umanista Claudio Tolomei nel 1543 come "l'ingegnoso artificio nuovamente ritrovato di far le fonti, il qual già si vede usato in più luoghi di Roma. Ove mescolando l'arte con la natura, non si sa discernere s'ella è opera di questa o di quella, anzi o altri par un natural artifizio, e ora una artifiziosa natura: in tal modo s'ingegnano in questi tempi rassembrare una fonte, che dell'istessa natura, non a caso, ma con maestrevole arte sia fatta. Alle quali opere arreca molto d'ornamento, e bellezza queste pietre spugnose, che nascono a Tivoli, le quali essendo formate dall'acqua, ritornan come lor fatture al servizio delle acque; e molto più d'ornamento con la lor varietà e vaghezza, ch'esse non avevan ricevute ornamenta da loro"; si veda Heikamp, *op. cit.*, p. 43.

27. Illustrato in L. Magagnato, *Palazzo Thiene*, Vicenza, 1966, pp. 47 sgg., tavv. 127-134.

27a. F. Zuccari, *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno*, Pavia, 1604, p. 36.

28. John Wood of Bath (*The Origin of Building or the Plagiarism of Heathen detected*, London, 1704), a proposito di questa facciata nota che "This whimsical front... Signore Zucchari... designed to exhibit in it the Samples of his threefold Profession in Theory and Practice; the first being apparent in the Door, the Windows, the Pillasters, and the other Ornaments traced and cut out of the Rock in an unfinished manner, the second in three Pieces of Sculpture, sketch'd and cut out of the same Rock, and the third in the finished Picture." [questa eccentrica facciata... signor Zuccari... pensata per dare in essa un saggio della sua triplice Professione, in teoria pratica; la prima compare nella porta e nelle finestre, nelle paraste e negli altri ornamenti, disegnati e scolpiti nella roccia ma non finiti; la seconda nelle tre sculture, abbozzate e scolpite nella stessa pietra, e la terza nelle pitture rinfinate.]; cfr. R. Wittkower in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", VI (1943), pp. 220 sgg. e D. Heikamp, *Federico Zuccari a Firenze*, in "Paragone Arte", N. S. XXVII (1967) (207), pp. 9 sgg.

29. Secondo la descrizione di Schiekhardt, cfr. *supra*, nota 18, p. 195.

30. Il Sacro Bosco si ritiene costruito tra 1550-1570. Per l'impianto complessivo, che è stato recentemente più volte descritto anche se la sua interpretazione e paternità sono tutt'altro che chiariti, cfr. l'ultimo bilancio di A. Bruschi, *Il problema storico di Bomarzo*, in "Palladio", N. S. XIII (1963), pp. 85 sgg.

31. "Tu ch'entri qua pon mente parte a parte
e dimmi poi se tante meraviglie
sien fatte per inganno o pur per arte".

32. Per l'iconografia del portale e le sue relazioni formali con l'opera di Buontalenti cfr. W. Korte, *Der Palazzo Zuccari in Rom*, Leipzig, 1935, p. 16 sgg.; Heikamp, *op. cit.* (come in nota 28), p. 14; E. Guldan in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXXII (1969), pp. 229 sgg.

Note aggiunte all'edizione aggiornata

p. 11 *sui problemi relativi alla datazione del Tempietto cfr. l'introduzione di D. Howard, p. 1.

p. 13 *In realtà ci sono due ordini su ogni piano: tuscanico e ionico sotto, corinzio e composito sopra. Cfr. A. Bruschi, Bramante architetto, *op. cit.*, pp. 78-82.??

p. 17 *Il contributo più recente sulla tomba di Giulio II è quello di C.L. Frommel, San Pietro, in Millon - Lampugnani, Il Rinascimento..., *op. cit.* pp. 399-413.

p. 28 *Secondo C. L. Frommel, *Der Roemische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973, vol. II pp. 53-61 il palazzo Vidoni Caffarelli è probabilmente di Lorenzetti e iniziato nel 1524, cioè dopo la morte di Raffaello.

p. 37 *Il palazzo è stato attribuito a Raffaello in maniera convincente da Pier Nicola Pagliara, *Due palazzi romani di Raffaello: Palazzo Alberini e Palazzo Branconio*, sta in Raffaello a Roma; il convegno del 1983, Roma 1986, p. 331-342.

p. 39 *La chiesa è oggi considerata opera di Raffaello. Si veda C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello Architetto*, Milano 1984, p. 143.

p. 83 *Lotz non ricorda il più riuscito edificio romano del Sansovino, palazzo Gaddi. Si veda Frommel, *Der romische Palastbau...* cit., vol. I, pp. 120-122; 155-156; vol. II, pp. 198-206.

p. 85 *Le pareti del vestibolo vennero ricostruite quando la sala divenne sede del museo di antichità, tra 1591-1596. Si veda M. Perry, *The Statuario Pubblico*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", VIII (1972), pp. 75-180.

p. 86 *Il terzo piano venne iniziato nel 1558 e potrebbe non essere stato progettato dal Sansovino che in quel momento aveva dei contrasti con i suoi committenti, i Procuratori de Supra che con la Zecca (?). Si veda D. Howard, *Jacopo Sansovino, Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven and London 1987 (3°?), p. 42.

p. 88 *A causa di impedimenti legali il palazzo venne iniziato solo dopo il 1545. Si veda Howard, *Jacopo Sansovino...* cit., pp. 137-140.

Bibliografia

Questa è la bibliografia relativa alla prima edizione del volume, tuttavia i titoli relativi ad argomenti o architetti principalmente riguardanti il periodo 1400-1500 sono stati omessi da questa edizione.

La bibliografia non intende mirare ad alcuna completezza. Gli articoli da encyclopédie e guide sono stati omessi. Inoltre fino ad un certo punto le note e la bibliografia si integrano a vicenda, da quest'ultima sono stati esclusi molti riferimenti già presenti nelle note (che si possono rintracciare attraverso l'indice); viceversa molti saggi importanti compaiono solo nella bibliografia. In pochi casi eccezionali si fa menzione di recensioni di libri di valore particolare.

Indispensabile per le fonti e per la letteratura artistica: J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze, 1956.

Estrinseramente utile è anche la *Storia dell'arte italiana* di A. Venturi con la sua ricchezza di illustrazioni (cfr. sezione III, p. 192). Per le sezioni I e II della bibliografia altre voci si possono trovare nelle bibliografie degli altri volumi della collana *The Pelican History of Art*:

C. Seymour Jr, *Sculpture in Italy: 1400-1500*, Harmondsworth, 1966
C. J. Freedberg, *Painting in Italy: 1500-1600* Harmondsworth, 1971
R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, 3^a ed. Harmondsworth, 1973 [ed. it. *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino, 1972].

Il materiale bibliografico è organizzato sotto le seguenti voci:

I. FONTI

- A. *Fonti letterarie e documenti d'archivio*
- B. *Vite di artisti*
- C. *Trattati*

II. STUDI GENERALI. UMANESIMO E RINASCITA DELL'ANTICO. ASPECTI ECONOMICI

III. ARCHITETTURA. OPERE GENERALI

IV. ARCHITETTURA. ASPECTI SPECIFICI

- A. *Teoria e trattati*
- B. *Materiali e tecniche*
- C. *Tipi edili*
 - 1. Chiese
 - 2. Palazzi
 - 3. Teatri
 - 4. Ville e giardini
- D. *Progettazione urbana e fortificazioni*
- E. *Disegni*
- F. *Il problema del manierismo in architettura*

V. CITTÀ E PROVINCE

- A. *Studi generali*
- B. *Emilia e Romagna*
 - 1. Bologna
 - 2. Parma
- C. *Liguria*
- D. *Lombardia*
 - 1. Studi generali
 - 2. Bergamo
 - 3. Brescia
 - 4. Mantova
 - 5. Milano
 - 6. Pavia
 - 7. Piacenza
- E. *Marche*
 - 1. Studi generali
 - 2. Pesaro
 - 3. Urbino
- F. *Piemonte*
- G. *Roma e il Lazio*
 - Roma
 - 1. Studi generali

2. Piante e disegni

- 3. *Topografia e opere generali*
- 4. *San Pietro e il Vaticano*

5. Il Campidoglio

- 6. Chiese

7. Palazzi

8. Ville

Lazio

- 1. Bagnaia
- 2. Caprarola
- 3. Frascati
- 4. Gennazzano

H. *Italia meridionale*

I. *Toscana*

- 1. Studi generali
- 2. Firenze
- 3. Siena

J. *Umbria*

K. *Veneto*

- 1. Venezia
- 2. Vicenza

VI. ARCHITETTI

I. FONTI

A. *Fonti letterarie e documenti d'archivio*

BORROMEO, S. *Carlo Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae. in Acta Ecclesiae Mediolanensis*, II e III, Milano, 1890 e 1892. Testo latino con commento di P. Barocchi in *Trattati d'arte nel Cinquecento*, III, Bari, 1962. Edizione italiana, *Arte Sacra*, a cura di C. Castiglioni e C. Marcorà, Milano, 1952.

BOTTARI, M.G. e TICOZZI, S. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 8 voll., Milano, 1822-5.

FILANGIERI, G. *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, 6 voll., Napoli, 1883-91.

GAYE, G. *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV-XVI*, 3 voll., Firenze, 1839-40.

KLEIN, R. e ZERNER, H. *Italian Art, 1500-1600. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N. J., 1966.

MONTAIGNE, M. E. *de Journal de voyage en Italie par l'Allemagne et la Suisse en 1580 et 1581*, Paris, 1957 [ed. it. A. d'Ancona, *L'Italia alla fine del XVI secolo. Giornale di viaggio di Michel de Montaigne*, Città di Castello, 1895].

B. *Vite di artisti*

BAGLIONE, G. *Le vite de' pittori, scultori, architetti e intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572, fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, 1642. Edizione facsimile a cura di V. Mariani, Roma, 1935.

SOPRANI, R. e RATTI, C. G. *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, 2 voll., Genova, 1768-9. Ristampa Bologna, 1969-70.

VASARI, G. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1550; edizione a cura di C. Ricci, Milano-Roma, 1927. Seconda edizione, Firenze, 1568. In questo volume si fa riferimento all'edizione *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze, 1878-81.

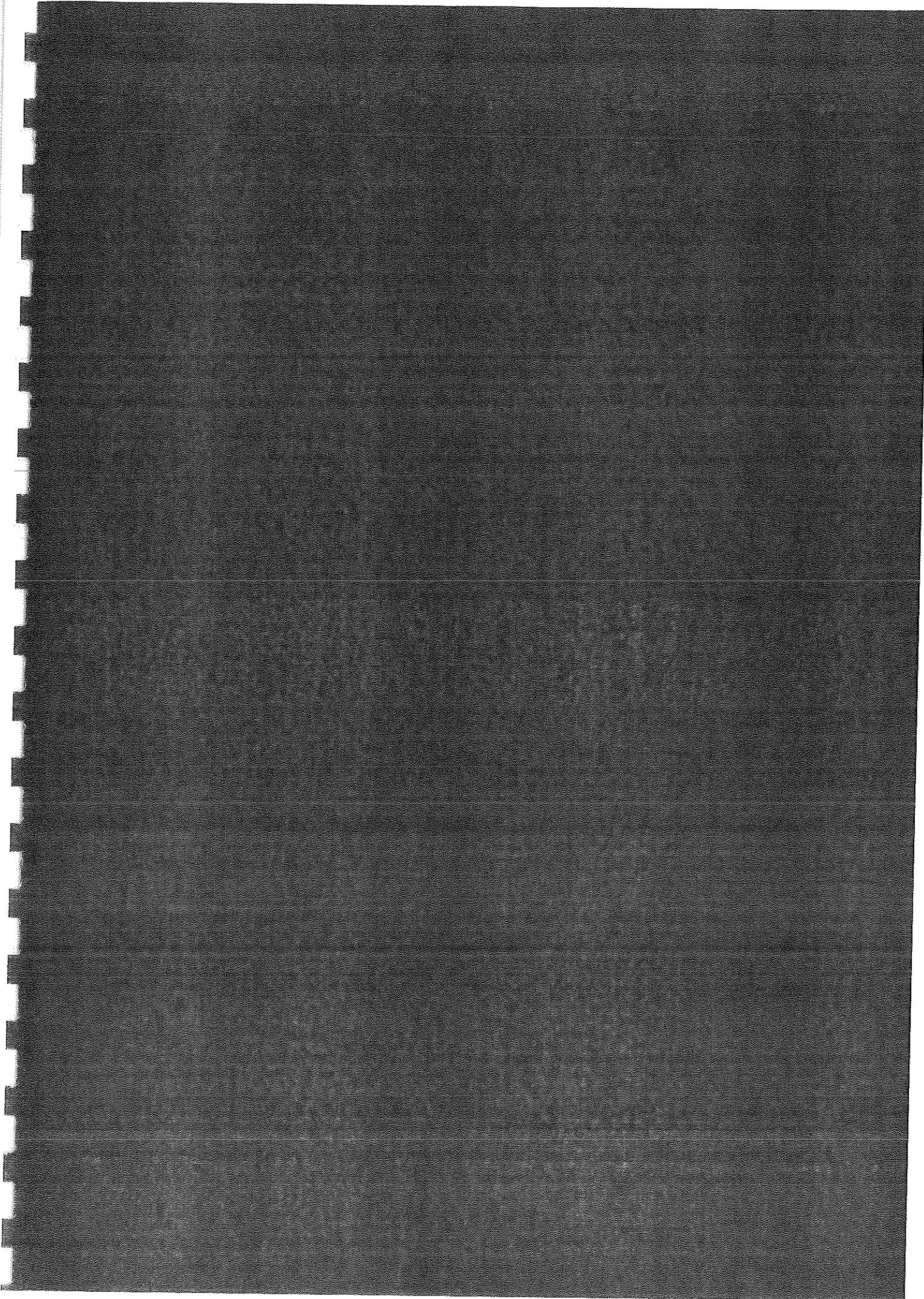
C. *Trattati*

ALBERTI, L. B. *De re aedificatoria*, testo latino e traduzione italiana a cura di G. Orlandi, 2 voll., Milano, 1966.

ALOHISIDA CARPI, G. *Delle Fortificazioni*, Venezia, 1570.

BARBARO, D. *De Architectura Libri Decem*, Venezia 1556. Edizione in italiano, *I dieci libri dell'Architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro*, Venezia, 1567.

BERTANI, G. B. *Gli oscuri e difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio*, Manto-



LOTZ, W. *Notizen zum kirchlichen Zentralbau der Renaissance*, in *Studien zur toskanischen Kunst (Festschrift L. H. Heydenreich)*, pp. 157 sgg., München, 1964 [trad. it. *Note sulle chiese a pianta centrale del Rinascimento*, in W. Lotz, *Studi sull'architettura italiana del Rinascimento*, Milano, 1989]. — *Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", VII (1955), pp. 7 sgg [trad. it. *Spazi ovali nelle chiese del Cinquecento*, in W. Lotz, *L'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Bulgarelli, Milano, 1997].

SINDING LARSEN, S. *Some Functional and Iconographical Aspects of the Centralized Church in the Italian Renaissance*, in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", II (1965), pp. 203 sgg.

STRACK, H. *Zentral- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien*, Berlin, 1892.

2. PALAZZI

CHIERICI, G. *Il Palazzo italiano dal secolo XI al secolo XIX*, (2a ed.) Milano, 1964.

HAUPT, A., REINHARDT, R. e RASCHDORF, O. *Palastarchitektur von Oberitalie und Toscana vom XIII, bis zum XVII Jahrhundert*, 6 voll., Berlin, 1903-22.

3. TEATRI

MAGAGNATO, L. *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia, 1954.

4. VILLE E GIARDINI

DAMI, L. *Il giardino italiano*, Milano, 1924.

FROMMEL, C. L. *La villa Madama e la tipologia della villa romana nel Cinquecento*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XI (1969), pp. 47-64.

HEYDENREICH, L. H. *La villa: genesi e sviluppi fino al Palladio*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XI (1969), pp. 11-21 (con bibliografia).

MASSON, G. *Italian Villas and Palaces*, London, 1959.

MURARO, M. *Civiltà delle ville venete*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di E. Arslan*, Milano, 1966, pp. 533 sgg.

PATZAK, B. *Die Renaissance und Barockvilla in Italien. Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, 2 voll., Leipzig, 1908 e 1913 (riguardo al vol. 3 v. *infra*, V.E.2, PESARO).

RUPPRECHT, B. *Villa. Zur Geschichte eines Ideals. Wandlungen des Paradiesischen zum Utopischen*, in "Probleme der Kunsthistorik", II, pp. 211 sgg., Berlin, 1966.

RUSCONI, A. J. *Le ville medicee*, Roma, 1938.

VENTURA, A. *Aspetti storico-economici della villa veneta*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XI (1969), pp. 65-77.

D. Progettazione urbana e fortificazioni

ARGAN, G. C. *The Renaissance City*, New York, 1969. Recensito da J. S. Ackerman, in "Art Bulletin", LII (1971), pp. 115 sgg.

BATTISTI, E. *Osservazioni su due manoscritti intorno all'architettura. Un album di progetti per fortificazioni in Italia nella Biblioteca Nazionale di Madrid*, in "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", XIV (1959), pp. 39-40.

BENEVOLO, L. *La città italiana nel Rinascimento*, Milano, 1969.

BRINCKMANN, A. E. *Stadtbaukunst (Handbuch der Kunsthistorik)*, vol. IV, Berlin-Babelsberg, 1920.

DE LA CROIX, H. *The Literature on Fortification in Renaissance Italy*, in "Technology and Culture", VI, I (1963), pp. 30-50.

— *Military Architecture and the Radial City-Plan in Sixteenth Century Italy*, in "Art Bulletin", XLII (1960), pp. 263 sgg.

— *Palmanova, a Study in Sixteenth-Century Urbanism*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", V (1966), pp. 23-41.

EDEN, W. A. *Studies in Urban Theory: the De Re Aedificatoria of Leon Battista Alberti*, in "The Town Planning Review", XIX (1943), pp. 17 sgg.

FORSTER, K. W. *From "Rocca" to "Civitas". Urban Planning at Sabbioneta*, in "L'Arte", V (1969), pp. 5 sgg.

GARIN, E. *La città ideale*, in E. Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, 1965, pp. 33-56.

GUTKIND, E. A. *International History of City Development*, 4 voll., London, 1964-9.

HALE, J. R. *The Early Development of the Bastion: an Italian Chronology*, in *Europe in the Late Middle Ages*, a cura di J. R. Hale et al., pp. 466 sgg., London, 1965.

HALE, J. R. *The End of Florentine Liberty. La Fortezza da Basso*, in *Florentine Studies*, a cura di N. Rubinstein, London, 1968, pp. 501 sgg.

KLEIN, R. *L'urbanisme utopique de Filarete à Valentin Andreæ*, in *L'Utopie à la Renaissance*, Bruxelles, 1964 [trad. it. *Urbanistica utopistica dal Filarete a Valentin Andreæ*, in R. Klein, *La forma e l'intellegibile*, Torino, 1975].

LAVEDAN, P. *Histoire de l'urbanisme*, 2a ed., 3 voll., Paris, 1959.

LILJUS, H. *Der Pekkatori in Raase. Studien über einen eckverschlossenen Platz und seine Gebäudetypen*, in "Finska Formminnesforeningens Tidskrift", LXV (Helsinki, 1967), pp. 182 sgg.

Con un utile quadro generale sulla progettazione urbana in Italia.

LOTZ, W. *Italienische Plätze des 16. Jahrhunderts*, in "Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft", (1968), pp. 41-60 [trad. it. *Piazze italiane del Cinquecento*, in W. Lotz, *Studi sull'architettura italiana del Rinascimento*, Milano, 1989].

MARCONI, P. *Una chiave per l'interpretazione dell'urbanistica rinascimentale: la cittadella come microcosmo*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", XV, fasc. 85-90 (1968), pp. 53-94.

MORINI, M. *Atlante di storia dell'architettura*, Milano, 1963.

ROCCHE, E. *Le fonti storiche dell'architettura militare*, Roma, 1908.

Opera di riferimento generale.

Urbanisme et architecture, études écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan, Paris, 1954.

ZOCCA, M. *Le concezioni urbanistiche di Palladio*, in "Palladio", X (1960), pp. 69 sgg.

ZUCKER, P. *Town and Square*, New York, 1959.

E. Disegni

ASHBY, T. *Sixteenth Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner*, in "Papers of the British School at Rome", II (1904) e VI (1913).

BARTOLI, A. *I memoriali antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 voll., Roma e Firenze, 1914-22.

FERRI, P. N. *Indici e cataloghi, III, Disegni di architettura esistenti nella galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma, 1885.

LOTZ, W. *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VII (1956), pp. 193-226 [trad. it. *La rappresentazione degli interni nei disegni architettonici del Rinascimento*, in W. Lotz, *Studi sull'architettura italiana del Rinascimento*, Milano, 1989].

NACHOD, H. *A Recently Discovered Architectural Sketchbook*, in "Rare Books: Notes on the History of Old Books and Manuscripts", VIII (1955), pp. 1-11.

WITTKOWER, R. (a cura di) *Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erano*, Milano, 1963. Recensito da C. Thoenes, in "Kunstchronik", XVIII (1965), pp. 10 sgg.

F. Il problema del manierismo in architettura

L'Architettura del Manierismo e il Veneto (relazioni distribuite durante il IX corso del Centro nel 1966), in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio", IX (1967), pp. 187-416.

BATTISTI, E. *Storia del concetto di Manierismo in architettura*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", IX (1967), pp. 204-210.

— *Proposte per una storia di Manierismo in architettura*, in "Odeo Olimpico", VII (1968-70), pp. 1961.

GOMBRICH, E. *Zum Werke Giulio Romanos*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", NS., VIII (1934), pp. 79 sgg., e IX (1935), pp. 121 sgg.

HÄGER, W. *Zur Raumstruktur des Manierismus in der italienischen Architektur*, in "Festschrift Martin Wackernagel", Köln, 1958, pp. 112 sgg.

HOFFMANN, H. *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock. Die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts*, Zürich-Leipzig, 1938.

LOTZ, W. *Mannerism in Architecture: Changing Aspects*, in *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art (Acts of the 20th International Congress of the History of Art)*, vol. II (1963), p. 239.

MICHALSKI, B. *Das Problem des Manierismus in der italienischen Architektur*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", II (1933), pp. 88-109.

PEVSNER, N. *The Architecture of Mannerism*, in *The Mint. Miscellany of Literature, Art and Criticism*, a cura di C. Grayson, London, 1946, pp. 116 sgg.

TAFURI, M. *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma, 1966.

WITTKOWER, R. *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, in "Art Bulletin", XVI (1934), p. 123.

ZÜRCHER, R. *Silprobleme der italienischen Baukunst des Cinquecento*, Basel, 1947.

V. CITTÀ E PROVINCE

A. Studi generali

KELLER, H. *Die Kunstslandschaften Italiens*, München, 1960.

B. Emilia e Romagna

I. BOLOGNA

- BERNHEIMER, R. *Gothic Survival and Revival in Bologna*, in "Art Bulletin", XLVI (1954), pp. 263-284.
- BESEGGI, U. *Le chiese di Bologna*, Bologna, 1956.
- *Palazzi di Bologna*, Bologna, 1956.
- *Castelli e ville bolognesi*, Bologna, 1957.
- COULSON, J. B. *Bologna. Its History, Antiquities and Art*, London, 1909.
- MALAGUZZI-VALERI, P. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca San Casciano, 1899.
- RAULE, A. *Architettura bolognese*, Bologna, 1952.
- SIGHINOLI, L. *L'architettura bolognese a Bologna*, Bologna, 1909.
- SUPINO, J. B. *L'arte nelle chiese di Bologna*, Bologna, 1938.
- ZUCCHINI, G. *Edifici di Bologna. Repertorio bibliografico*, Roma, 1931.

2. PARMA

- CRISTINELLI, G. e GREGHI, F. *Santa Maria della Steccata a Parma*, in "L'Architettura", XIV (1969), pp. 680 sgg.

C. Liguria

- DE NEGRI, E., FERA, C., GROSSI BIANCHI, L. e POLEGGI, E. *Catalogo delle ville genovesi*, Genova, 1967.
- DE NEGRI, T. O. *Storia di Genova*, Milano, 1968.
- GAUTHIER, M. P. *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs*, Paris, 1818.
- LA BO, M. *Strada Nuova: più che una strada, un quartiere*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, vol. II, Roma, 1956, pp. 402 sgg.
- PARMA ARMANI, E. *Il Palazzo del principe Andrea Doria a Fassolo in Genova*, "L'Arte", X (1970), pp. 12-63.
- POLEGGI, E. *Strada Nuova: una lottizzazione del Cinquecento*, Genova, 1958.

D. Lombardia

1. STUDI GENERALI

- Atti del secondo Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Milano, 1939.
- BARONI, C. *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, vol. I, Firenze, 1940; vol. II, Roma, 1968.
- *L'architettura lombarda dal Bramante al Richini: questioni di metodo*, Milano, 1941.
- GRUNER, L. *Terracotta Architecture of North Italy*, London, 1867.
- RICCI, C. *L'arte nell'Italia settentrionale*, Bergamo, 1910.
- RUNGE, L. *Beiträge zur Backsteinarchitektur Italiens*, Berlin, 1897-8.
- Storia di Milano* (Fondazione Treccani), 16 voll., Milano, 1953 sgg.

2. BERGAMO

- ANGELINI, L. *Il volto di Bergamo nei secoli*, Bergamo, 1951.
- PINETTI, A. *Bergamo e le sue valli*, Brescia, 1921.

3. BRESCIA

- PERONI, A. *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia*, vol. II, Brescia, 1963, pp. 620-887.

4. MANTOVA

- CAMPAGNARI, A. e FERRARI, A. *Corti e dimore del contado del Mantovano*, Firenze, 1969.
- PACCAGNINI, G. *Il palazzo ducale di Mantova*, Torino, 1969.
- Storia di Mantova: Le Arti*, voll. II e III, Mantova, 1963.

5. MILANO

- CALDERINI, A., CHIERICI, G. e CECCHELLI, C. *La Basilica di San Lorenzo Maggiore a Milano*, Milano-Roma, 1952.
- DOSSI, L. *Il San Fedele di Milano*, Milano, 1963.
- Il Duomo di Milano*, atti del convegno internazionale, Milano 8-12 settembre 1968, "Monografie di Arte Lombarda", *Monumenti*, III, Milano, 1969.
- HOFFMANN, H. *Die Entwicklung der Architektur Mailands von 1550-1650*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", IX (1934), pp. 63-100.
- MEZZANOTTE, P. *Raccolta Bianconi: catalogo ragionato*, vol. I, Milano, 1942.
- e BASCAPI, G. *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, 1948.

6. PAVIA

- PERONI, A. *Il Collegio Borromeo. Architettura e decorazione, I quattro secoli del Collegio Borromeo di Pavia*, Pavia, 1961, pp. 111-161.

7. PIACENZA

- FERRARI, G. *Piacenza*, Bergamo, 1931.
- GAZZOLA, P. *Il Rinascimento a Piacenza*, in *Atti del primo Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Firenze, 1936, p. 245.

E. Marche

1. STUDI GENERALI

- TERZAGHI, A. *Indirizzi del classicismo nell'architettura del tardo Quattrocento nelle Marche*, in "Atti del XI Congresso di Storia dell'Architettura" (Roma, 1959), Roma, 1965, p. 329.

2. PESARO

- MARCHINI, G. *Il problema dell'Imperiale*, in "Commentari", NS., XXI (1970), pp. 66 sgg.
- PATZAK, B. *Die Villa Imperiale in Pesaro*, Leipzig, 1908.

F. Piemonte

- CARBONERI, N. *Architettura*, in *Mostra del Barocco piemontese*, catalogo della mostra, Torino, 1963.
- TAMBURINI, L. *Le chiese di Torino dal Rinascimento al Barocco*, Torino, 1969.

G. Roma e Lazio

ROMA

1. STUDI GENERALI

- BRUHNS, L. *Die Kunst der Stadt Rom*, Wien, 1951.
- LEWINE, M. *Roman Architectural Practice during Michelangelo's Maturity*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes (Akten des XXI internationale Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn, 1964)*, Berlin, 1967, pp. 20 sgg.
- MAGNUSON, T. *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm, 1958.

2. PIANTE E DISEGNI

- BARTOLI, A. *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 voll., Roma, 1914-22.
- EGGER, H. *Römische Veduten*, vol. I, Wien-Leipzig, 1911, (2a ed.) Wien, 1932; vol. II, Wien, 1932.
- FRUTAZ, A. P. *Le piante di Roma*, 3 voll., Roma, 1962.
- HUELSEN, C. *Das Speculum Romanae magnificentiae des Antonio Lafreri*, in *Collectanea ... Leoni S. Olschki ... sexagenario ...*, München, 1921, pp. 121 sgg.
- HUELSEN, C. e EGGER, H. *Die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerk*, 2 voll., Berlin, 1913-16.
- MONGERI, G. (a cura di) *Le rovine di Roma al principio del secolo XVI*, 2a ed. Pisa, 1880.
- WITKOWER, R. (a cura di) *Disegni de le rovine di Roma e come anticamente erano*, Milano, 1963.

3. TOPOGRAFIA E OPERE GENERALI

- D'ONOFRIO, C. *Le fontane di Roma*, Roma, 1957.
- *Gli obelischi di Roma*, (2a ed.) Roma, 1967.
- *Il Tevere a Roma*, Roma, 1970.
- GOVANNONI, G. *Il Quattrocento. Il Cinquecento. Topografia e urbanistica di Roma*, in *Storia di Roma*, vol. XXII, Bologna, 1958, pp. 243 sgg.
- GNOLI, D. *La Roma di Leone X*, Milano, 1938.
- HUBBARD, H. *Di alcune licenze rilasciate dai mastri di strade per opere di edificazione a Roma (1586-89, 1602-34)*, in "Bollettino d'Arte", LII (1967), pp. 99 sgg.
- LETAROUILLY, P. *Les Édifices de Rome Moderne*, Liège-Bruxelles, 1849-66 [ed. it. *Les Édifices de Rome Moderne*, Novara, 1992].
- ORBAAN, J. B. *Sixtine Rome*, London, 1910.
- PASCHINI, P. *Da Ripetta a Piazza del Popolo*, Roma, 1925, vol. III, pp. 211 sgg.
- PASTOR, L. VON SISTO V *creatore della nuova Roma*, Roma, 1922.

- PECHIAI, P. *Roma nel Cinquecento*, in *Storia di Roma*, vol. XIII, Bologna, 1948.
- PONNELLE, L. e BORDET, L. *Saint Philip Neri and the Roman Society of His Times*, London, 1932.
- PROIA, A. e ROMANO, P. *Roma nel Cinquecento*, 13 voll., Roma, 1933-41.
- RE, E. *Maestri di Strada*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", XLII (1920), pp. 5 sgg.
- STEVENSON, E. *Topografia e monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V nella Biblioteca Vaticana*, in *Omaggio giubilare a Leone XIII*, Roma, 1887.
- VALENTINI, R. e ZUCCHETTI, G. *Codice topografico della città di Roma*, 4 voll., Roma, 1940-53

4. SAN PIETRO E IL VATICANO

- ACKERMAN, J. s. *The Cortile del Belvedere* (Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano, III), Città del Vaticano, 1954.
- FREY, K. *Zur Baugeschichte des St. Peter*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", XXXI (1910) - XXXIII (1913).
- GEYMÜLLER, H. von *Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter*, 2 voll., Wien-Paris, 1875.
- GIOSEFFI, D. *La cupola vaticana, un'ipotesi michelangiolesca* ("Istituto di storia dell'arte antica e moderna dell'Università di Trieste", 10), Trieste, 1960.
- HOPMANN, T. *Die Entstehungsgeschichte des St Peter in Rom*, Zittau, 1928.
- LETAROUILLY, P. *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*, 2 voll., Paris, 1883.
- ORBAAN, J. A. *Zur Baugeschichte der Peterskuppel*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", XXXVIII (1917), pp. 189-207.
- REDIGDE CAMPOS, D. *I Palazzi Vaticani*, Bologna, 1967.
- SIEBENHÜNER, H. *Umrisse zur Geschichte der Ausstattung von St Peter in Rom von Paul III bis Paul V (1547-1606)*, in *Festschrift für Hans Sedlmayr*, pp. 229 sgg., München, 1962.
- THOENES, C. *Peterskirche*, in *Lexikon für Kirche und Theologie*, vol. VIII, 2a ed. Freiburg im Breisgau, 1957.
- *Studien zur Geschichte des Petersplatzes*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXVI (1963), pp. 97 sgg.
- WITTKOWER, R. *La cupola di San Pietro di Michelangelo*, Firenze, 1964.
- WOLFF METTERNICH, F. *Graf Bramantes Chor der Peterskirche zu Rom*, in "Römische Quartalschrift", LVIII (1963), pp. 271 sgg.
- *Le premier projet pour Saint-Pierre de Rome, Bramante et Michel-Ange*, in *The Renaissance and Mannerism Studies in Western Art (Acts of the 20th International Congress of the History of Art)*, Princeton, N.J., 1963, vol. II, pp. 70 sgg.
- *Eine Vorstufe zu Michelangelos Sankt Peter-Fassade*, in *Festschrift Herbert von Einem*, Berlin, 1965, pp. 162 sgg.
- *Massgrundlagen des Kuppelentwurfes Bramantes für die Peterskirche in Rom*, in *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967, pp. 40 sgg.

5. IL CAMPIDOGLIO

- LAVIN, I. *The Campidoglio and Sixteenth-Century Stage Design*, in *Essays in Honor of Walter Friedlaender*, Locust Valley, N.Y., 1965, pp. 114 sgg.
- PECHIAI, P. *Il Campidoglio nel Cinquecento sulla scorta dei documenti*, Roma, 1950.
- SIEBENHÜNER, H. *Das Kapitol von Rom. Idee und Gestalt*, München, 1954. Recensito da J. S. Ackerman, in "Art Bulletin" XXXVIII (1956), pp. 53 sgg.

6. CHIESE

- PECHIAI, P. *Il Gesù di Roma*, Roma, 1950.
- RAY, S. *La Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo a Roma*, in "L'Architettura", XIV (1969), pp. 750 sgg.
- SCHWAGER, K. *Zur Bautätigkeit Sixtus V an S. Maria Maggiore in Rom*, in "Miscellanea Bibliothecae Hertziana", München, 1961, p. 324.
- SHEARMAN, J. *The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXIV (1961), pp. 129 sgg.
- SIEBENHÜNER, H. *S. Maria degli Angeli in Rom*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", 3a serie, VI (1955), pp. 179 sgg.
- URBAN, G. *Die Cappella Cesi in S. Maria della Pace und die Zeichnungen des Antonio da Sangallo*, in "Miscellanea Bibliothecae Hertziana", München, 1961, pp. 213 sgg.

7. PALAZZI

- DE NAVENNE, F. *Le Palais Farnèse et les Farnèse*, Paris, 1914.
- FROMMEL, C. L. *Die Farnesina und Peruzis architektonisches Frühwerk*, Berlin, 1961. Recensito da J. S. Ackerman, in "Art Bulletin", XLIV (1962), pp. 243 sgg.

- HIBBARD, H. *The Architecture of the Palazzo Borghese*, Roma, 1962. Recensito da C. Thoenes, in "Jahrbuch für Kunstgeschichte", XXVI (1963), pp. 181 sgg.
- THELEN, H. *Der Palazzo della Sapienza in Rom*, in "Miscellanea Bibliothecae Hertziana", München, 1961, pp. 302 sgg.
- WASSERMAN, J. *Giacomo della Porta's Church for the Sapienza in Rome and other Matters relating to the Palace*, in "Art Bulletin", XLVI (1964), pp. 501 sgg.
- WASSERMAN, J. *Palazzo Spada*, in "Art Bulletin", XLIII (1961), pp. 58 sgg.
- WURM, H. *Der Palazzo Massimo alle Colonne*, Berlin, 1965.

8. VILLE

- ANDRES, G. M. *Cardinal Giovanni Ricci: the Builder of the present Villa Medici from Montepulciano*, in *Atti del Quinto Convegno Internazionale del Centro di Studi Unanistici*, Firenze, 1970, pp. 283 sgg.
- COFFIN, D. R. *The Plans of the Villa Madama*, in "Art Bulletin", IL (1967), pp. 111 sgg.
- FALK, T. *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XIII (1971), pp. 101 sgg.
- GIESS, H. *Studien zur Farnese-Villa am Palatin*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XIII (1971), pp. 179 sgg.
- HESS, J. *Die päpstliche Villa bei Araceli*, in "Miscellanea Bibliothecae Hertziana", München, 1961, pp. 239 sgg.
- HUEMER, F. *Raphael and the Villa Madama*, in *Essays in Honor of Walter Friedlaender*, Locust Valley, N.Y., 1968, pp. 239 sgg.
- RAY, S. *Villa Madama a Roma*, in "L'Architettura", XIV (1969), pp. 882 sgg.

LAZIO

1. BAGNAIA

- BRUSCHI, A. *Bagnaia*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma", XVII (1956).
- DE ANGELIS D' OSSAT, F. (a cura di) *La villa Lante di Bagnaia*, Milano, 1961.
- HESS, J. *Entwürfe von Giovanni Guerra für Villa Lante in Bagnaia (1598)*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XII (1969), pp. 195 sgg.
- NEGRI-ARNOLDI, F. *Villa Lante a Bagnaia*, Roma, 1963.

2. CAPRAROLA

- LABROT, G. *Le Palais Farnese de Caprarola. Essai de lecture*, Paris, 1970.

3. FRASCATI

- FRANCK, K. L. *Die Barockvillen in Frascati*, München-Berlin, 1956. Recensito da H. Hibbard, in "Art Bulletin", XL (1958), pp. 354 sgg.
- SCHWAGER, K. *Cardinal Pietro Aldobrandini's Villa di Belvedere in Frascati*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XIX (1961-2), pp. 289 sgg.

4. GENNAZZANO

- FROMMEL, C. L. *Bramantes "Ninfeo" in Gennazzano*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XII (1969), pp. 95 sgg.

H. Italia Meridionale

- CATALANI, L. *Le chiese di Napoli*, 2 voll., Napoli, 1845-53.
- *I palazzi di Napoli*, Napoli, 1845 (ristampa Napoli, 1969).
- PANE, R. *Architettura del Rinascimento a Napoli*, Napoli, 1937.
- THOENES, C. *Neapel und Umgebung*, Stuttgart, 1971.
- WEISE, G. *Chiese napoletane, anteriori al Gesù del Vignola*, in "Palladio" n.s., II (1952), pp. 148 sgg.
- ZANDER, G. *A proposito di alcune chiese napoletane anteriori al Gesù di Roma*, in "Palladio" N.S., III (1953), pp. 41 sgg.

I. Toscana

1. STUDI GENERALI

- SANPAOLESI, P. *Architetti pre-michelangeleschi toscani*, in "Rivista dell'Istituto

- to Nazionale d'Architettura e Storia dell'Arte", N.S., XIII/XIV (Roma, 1964/5), pp. 269 sgg.
 STEGMANN, C. VON, e GEYMÜLLER, H. VON *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, 11 voll., München, 1885-1908.
 THIEM, G. e C. *Toskanische Fassadendekoration in Sgraffito und Fresco*, München, 1964.

2. FIRENZE

- GINORI, L. *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Firenze, 1972.
 GOLDTHWAITE, R. A. *The Florentine Palace as Domestic Architecture*, in "The American Historical Review", LXXVII (1972), pp. 977 sgg.
 GOLDTHWAITE, R. A. *Private Wealth in Renaissance Florence. A Study of Four Families*, Princeton, N. J., 1968.
 MORANDINI, F. *Palazzo Pitti, la sua costruzione e i successivi ingrandimenti*, in "Commentari", XVI (1965), pp. 35 sgg.
 PAATZ, W. e H. *Die Kirchen von Florenz*, 6 voll., Frankfurt, 1952-5.
 SCHIAPARELLI, A. *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze, 1908.

3. SIENA

- SECCHI TARUGI, P. *Aspetti del Manierismo nell'architettura senese*, in "Palladio", XVI (1966), pp. 103 sgg.

I. UMBRIA

- TARCHI, U. *L'Arte nel Rinascimento nell'Umbria e nella Sabina*, Milano, 1954.

K. VENETO

I. VENEZIA

- CICOONARA, L., DIEDO, A. e SELVA, G. *Le fabbriche e i monumenti più cospicui di Venezia*, Venezia, 1857.
 FIOCCO, G. *L'ingresso del Rinascimento nel Veneto*, in *Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (1955), pp. 56 sgg.
 FONTANA, G. *Venezia monumentale*, Venezia, 1865 (ristampa 1934).
 HUBALA, E. *Die Baukunst der venezianischen Renaissance (1460-1550)*, Tesi per il conseguimento della libera docenza (inedita), München, 1958.
 Lavori eccellenti che solleva molte questioni stimolanti.
 LORENZETTI, G. *Venezia e il suo estuario*, Venezia, 1926.
 OKBY, T. *The Old Venetian Palaces and Old Venetian Folk*, London, 1907.
 PALLUCCHINI, R. *Storia della civiltà veneziana*, vol. III, *La civiltà veneziana del Quattrocento*, Firenze, 1957.
 PAOLETTI, P. *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, 3 voll., Venezia, 1893.
 G. SAMONÀ (a cura di) *Piazza S. Marco: l'architettura, la storia, le funzioni*, Padova, 1970.
 RUSKIN, J. *The Stones of Venice*, London, 1851-3 [ed. it, *Le pietre di Venezia*, Firenze, 1974].
 SANSOVINO, F. *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, 1581.
 SELVATICO, P. *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia dal medioevo sino ai nostri giorni*, Venezia, 1847.
 TEMANZA, T. *Vita dei più celebri architetti e scultori veneziani nel secolo XVI*, Venezia, 1778.
 TRINCANATO, E. R. *Venezia minore*, Milano, 1949.

2. VICENZA

- BARBIERI, F., CEVESE, R. e MAGAGNATO, I. *Guida di Vicenza*, Vicenza, 1956.
 CEVESE, R. *Ville della provincia di Vicenza*, 2 voll., Milano, 1971-2.

VI. ARCHITETTI

ALESSI

- ROCCO, G. *Galeazzo Alessi a Milano*, in *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Milano, 1939, pp. 85 sgg.
 V. anche TIBALDI.

AMMANNATI

- BELLI BARSALI, I. *Ammannati Bartolomeo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, 1960, vol. II, pp. 798 sgg.
 FOSSI, M. *Bartolomeo Ammannati architetto*, in "Atti dell'Accademia Pontiniana", Napoli, s.d.

- FOSSI, M. (a cura di) *La città. Appunti per un trattato. Bartolomeo Ammannati*, Roma, 1970.
 PIRRI, C. *L'architetto Bartolomeo Ammannati e i Gesuiti*, "Archivium Hist. Soc. Jesu", XII (1943), pp. 5 sgg.

BRAMANTE

- ARGAN, G. C. *Il Problema del Bramante*, in "Rassegna Marchigiana", XII (1934), pp. 212 sgg.
 BARONI, C. *Bramante*, Bergamo, 1944.
 BELTRAMI, L. *Bramante a Milano*, Milano, 1912.
Bramante tra Umanesimo e Manierismo, Mostra storico-critica, settembre 1970. Con un catalogo dell'opera bramantesca, pp. 213 sgg. e bibliografia, pp. 219 sgg. a cura di A. Bruschi.
 — *Bramante architetto*, Bari, 1969. Con bibliografia completa.
 FIOCCO, G. *Il primo Bramante*, in "Critica d'Arte", I (1935/6), p. 109.
 FÖRSTER, O. H. *Bramante*, Wien, 1956.
 FREY, D. *Bramante-Studien*, vol. I: *Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen*, Wien, 1915.
 MALAGUZZI-VALERI, F. *La Corte di Lodovico il Moro*, vol. II, *Bramante e Leonardo*, Milano, 1915.
 WOLFF METTERNICH, F. *GRAF Bramante. Skizze eines Lebensbildes*, in "Römische Quartalschrift", LXIII (1968), pp. 1 sgg.

BUONTALENTI

- BEMPORAD, N. *Gli Uffizi e la scala buontalentiana*, in "L'Architettura", XIV (1968), pp. 610-19.
 BOTTO, I. M. (a cura di) *Catalogo della mostra dei disegni di Bernardo Buontalenti (1531-1608)*, Firenze, 1968.
 GORI-MONTANELLI, I. *Giudizio sul Buontalenti architetto*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", XXXI-XLVIII (1961), pp. 207 sgg.

CESARIANO

- KRINSKY, C. H. *Introduction to reprint of Cesariano's edition of Vitruvius' De architectura*, München, 1969.

CIGOLI (CARDI)

- FASOLO, V. *Un Pittore architetto: il Cigoli*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte", I (1952), pp. 2 sgg., e II (1953), pp. 11 sgg.

DELLA PORTA

- ACKERMAN, J. S. *Della Porta's Gesù Altar*, in *Essays in Honor of Walter Friedlaender*, Locust Valley, 1965, pp. 1 sgg.
 ARSLAN, E. *Forme architettoniche civili di Giacomo della Porta*, in "Bollettino d'Arte", VI (1926-7), p. 508.

FALCONETTO

- FIOCCO, G. *Alvise Cornaro, il suo tempo e le sue opere*, Venezia, 1965.
 WOLTERS, W. *Tiziano Minio als Stukkator im Odeo Cornaro zu Padua*, in "Pantheon", XXI (1963), pp. 20 sgg. e 222 sgg.

FRA GIOCONDO

- VASARI (ed. Milanesi), *op. cit.*, vol. V, p. 261. V. anche l'edizione Bemporad, Firenze, 1915, con un'introduzione di G. Fiocco.
 FIOCCO, G. *Fra Giocondo*, in "Arti dell'Accademia d'Arte, Industrie e Commercio di Verona", IV serie, vol. XVI, Verona, 1915.
 LESUEUR, P. *Fra Giocondo en France*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art française", 1931, pp. 115 e sgg.
 BRENZONI, R. *La Loggia del Consiglio di Verona e Fra Giocondo nella bibliografia veronese*, in "Atti dell'Accademia d'Arte Scienze e Lettere" (1958).
 — *Fra Giocondo*, Firenze, 1960.
 WOLFF METTERNICH, F. *GRAF Der Entwurf Fra Giocondo's für Sankt Peter*, in "Festschrift Kurt Bauch", München, 1957, pp. 155 sgg.

GIULIO ROMANO
v. note al capitolo 7

MASCHERINO

- GLOTON, J. J. *Tradition michelanguesque dans l'architecture de la Contre-Reforme: le cas Mascarino, in Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes (Akten des XXI internationale Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964)*, Berlin, 1967, vol. II, p. 27.

MICHELANGELO

- ACKERMAN, J. S. *The Architecture of Michelangelo*, 2 voll. London, 1964-6 (ed. it. *L'architettura di Michelangelo*, Torino, 1968).
 ALKER, H. R. *Michelangelo und seine Kuppel von St Peter in Rom*, Karlsruhe, 1968.
 DE TOLNAY, C. *The Medici Chapel*, Princeton, 1948.

- Michelangelo, Firenze, 1951.
 — Michelangelo architetto, in "Il Cinquecento", Firenze, 1955.
 — Newly Discovered Drawings related to Michelangelo: The Scholz Scrapbook, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des XXI internationale Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964), Berlin, 1967, vol. II, pp. 64-68.
 FKEY, D. *Michelangelostudien*, Wien, 1920.
 LOTZ, W. Zu Michelangelos Kopien nach dem Codex Coner, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des XXI internationale Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964), Berlin, 1967, vol. II, pp. 12 sgg.
 Michelangelo artista-pensatore-scrittore, 2 voll., Novara, 1965 (ed. inglese, New York, 1965, con una bibliografia a cura di P. Meller)
 PORTOGHESI, P. *La Biblioteca Laurenziana e la critica michelangiolesca alla tradizione classica*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des XXI internationale Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964), Berlin, 1967, vol. II, p. 3.
 — e ZEVI, A. (a cura di) *Michelangelo architetto*, Torino, 1964.
 SCHIAVI, A. *Michelangelo architetto*, Roma, 1949.
 — *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, Roma, 1953.
 THOENES, C. *Bemerkungen zur Petersfassade Michelangelos*, in *Minuscula Disciplinarum Festschrift Hans Kauffmann*, Berlin, 1968, pp. 331-41.
 G. VASARI *Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura e con commento di P. Barocchi, 5 voll., Milano, 1962.

PALLADIO
v. capitolo 12, nota 1

PELLEGRINI
v. Tibaldi

PERUZZI

- BURNS, H. *A Peruzzi Drawing in Ferrara*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XII (1966), pp. 245-70.
 EGGER, H. *Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V in Rom*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", XXIII (1902), pp. 1 sgg.
 FROMMEL, C. L. *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin, 1961.
 KENT, W. *The Life and Works of Baldassare Peruzzi*, New York, 1925.

RAFFAELLO

- BRIZIO, A. M. *Raffaello*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. XI, pp. 222 sgg.
 GEYMULLER, H. *Von Raffaello Sanzio studiato come architetto*, Milano, 1884.
 GOLZIO, V. *Raffaello nei documenti*, Città del Vaticano, 1936.
 HOFMANN, T. *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt*, 4 voll., Zittau, 1904-14.
 MARCHINI, G. *Le architetture*, in A. M. Brizio (a cura di), *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*, 2 voll., Novara, 1968.
 OBERHUBER, K. *Eine unbekannte Zeichnung Raffaels für St Peter's* in den *Uffizien*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XII (1966), pp. 225 sgg.
 SHEARMAN, J. *Raphael... "fa il Bramante"*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, London and New York, 1967, pp. 12 sgg.
 SHEARMAN, J. *Raphael as Architect*, in "Journal of the Royal Society of Arts", CXVI (1968), pp. 388 sgg.

ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE

- CLAUSSE, G. *Les Sangallo: architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs, XV^e et XVI^e siècles*, 3 voll., Paris, 1900-2.
 FROMMEL, C. L. *Antonio da Sangallo Cappella Paolina. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Vatikanischen Palasts*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXVII (1964), pp. 1 sgg.
 GIOVANNONI, G. *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 voll., Roma, 1959.
 URBAN, G. *Die Cappella Cesi in S. Maria della Pace und die Zeichnungen des Antonio da Sangallo*, in "Miscellanea Bibliothecae Hertzianae", München, 1961, pp. 213 sgg.

SANMICHELI

- GAZZOLA, P. (a cura di) *Michele Sanmicheli*, Catalogo della mostra, Venezia, 1960.
 LANGENSKIÖLD, E. *Michele Sanmicheli. The Architect of Verona*, Uppsala, 1938.
Michele Sanmicheli, Studi raccolti dall'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona per la celebrazione del quarto centenario della morte, Verona, 1960.
 PUPPI, L. *Michele Sanmicheli, architetto di Verona*, Padova, 1971.
 RONZANI, F. e LUCIOLI, G. *Le fabbriche civili, ecclesiastiche e militari di Michele Sanmicheli*, Verona, 1823-30.

JACOPO SANSOVINO

- LOTZ, W. *Sansovinos Bibliothek von S. Marco und die Stadtbaukunst der Renaissance*, in *Kunst des Mittelalters in Sachsen: Festschrift Wolf Schubert*, Weimar, 1967, pp. 336 sgg.
 SAMONÀ, G. (a cura di) *Piazza San Marco: l'architettura, la storia, le funzioni*, Padova, 1970.
 PUPPI, L. *La villa Garzoni ora Carrareto a Pontecasale di Jacopo Sansovino*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XI (1969), pp. 95 sgg.
 TAFURI, M. *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova, 1969 (con bibliografia esaustiva).

SCAMOZZI

- BARBieri, F. *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza-Belluno, 1952.
 — *Vincenzo Scamozzi: taccuino di viaggio da Parigi a Venezia*, Venezia-Roma, 1959.
 — *Le ville dello Scamozzi*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XI (1969), pp. 222 sgg.
 GALLO, R. *Vincenzo Scamozzi e la chiesa di San Nicolò da Tolentino a Venezia*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", CXVII (1958/9), pp. 103 sgg.
 PALLUCCHINI, R. *Vincenzo Scamozzi e l'architettura veneta*, in "L'Arte", XXXIX (1936), pp. 3 sgg.
 PUPPI, L. *Vincenzo Scamozzi trattatista nell'ambito della problematica del Manierismo*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", IX (1967), pp. 310 sgg.
 — *Prospettive dell'Olimpico, documenti dell'Ambrosiana e altre cose: argomenti per una replica*, in "Arte Lombarda", XI (1966), parte I, pp. 26 sgg.
 SEMENZATO, C. *La Rocca pisana*, in "Arte Veneta", XVI (1962), pp. 98 sgg.
 TALAMINI, T. *Le Procuratie Nuove*, in *Piazza San Marco. L'architettura, la storia, le funzioni*, Padova, 1970, pp. 177 sgg.

SERLIO

- ARCANI, G. C. *Sebastiano Serlio*, in "L'Arte", N.S., X (1932), pp. 183 sgg.
 CHASTEL, A. *La demeure royale au XVI siècle et le nouveau Louvre*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, London-New York, 1967, pp. 183 sgg.
 ROSCI, M. *Il Trattato di architettura di Sebastiano Serlio*, Milano, 1966.
 TIMOFIEWITSCH, W. *Ein Gutachten Sebastiano Serlios für die Scuola di S. Rocco*, in "Arte Veneta", XVII (1963), pp. 158 sgg.

TIBALDI

- HERSCHE, W. *Pellegrino de' Pellegrini als Architekt*, Parchim, 1913.
 PERONI, A. *Architetti manieristi nell'Italia settentrionale: Pellegrino Tibaldi e Galeazzo Alessi*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", IX (1967), pp. 272 sgg. (con bibliografia).
 PIGNATTI, T. *L'architettura del Collegio Ghislieri*, in *Il Collegio Ghislieri 1567-1967*, Milano, 1967, pp. 299 sgg.

TRAMELLO

- GANZ, J. *Alessio Tramello*, Frauenfeld, 1968.
 GAZZOLA, P. *Opere di Alessio Tramello*, Roma, 1935.
 VENTURI, A. *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1938-40, vol. XI, tomo 1, pp. 738 sgg.

VALERIANO

- ENRICHETTI, M. *L'architetto Giuseppe Valeriano*, in "Archivio storico per le provincie napoletane", XXXIX (1960), pp. 325 sgg.
 PIRRI, P. *Giuseppe Valeriano S.I. architetto e pittore, 1542-1596*, Roma, 1970.

VASARI

- KALLAB, W. *Vasari-Studien*, in "Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunst-technik", N.S. XIV, Wien, 1908.

VASARI IL GIOVANE

- VASARI, G. *La città ideale. Piante di chiese, palazzi e ville di Toscana e d'Italia*, a cura di V. Stefanelli, Roma 1970.

VIGNOLA

- ACKERMAN, J. S. e LOTZ, W. *'Vignoliana'*, *Essays in Memory of Karl Lehmann*, Locust Valley, N. Y., 1964, pp. 1 sgg.
 PARTLDGE, L. W. *Vignola and the Villa Farnese at Caprarola. Part I*, in "Art Bulletin", LII (1970), pp. 81 sgg.
 WALCHER CASOTTI, M. *Il Vignola*, 2 voll., Trieste, 1960. Recensito da C. Thoenes in "Kunstchronik", XV (1962), pp. 151 sgg.

VITOZZI

- CARBONERI, N. *Ascanio Vitozzi. Un architetto tra Manierismo e Barocco*, Roma, 1966.

VOLTERRA

- v. capitolo 10, note 41-43.

Aggiornamento bibliografico

L'aggiornamento riguarda i volumi pubblicati dal 1973 fino al 1995. I limiti di spazio hanno comportato l'omissione di articoli di riviste, recensioni, e tesi inedite.

STUDI GENERALI

- ACKERMAN, J. S. *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge, Mass. and London, 1992.
BENEVOLO, L. *L'architettura del Rinascimento*, Bari, 1968.
BENEDETTI, S. *Fuori dal Classicismo. Sintesi, tipologia, ragione nell'architettura del Cinquecento*, Roma, 1984.
MILLON, H. A. e MAGNAGO LAMPUGNANI, V. (a cura di) *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Catalogo della mostra, Milano, 1994.
MURRAY, P. *Renaissance Architecture*, London, 1986 [ed. it. *L'architettura del Rinascimento*, Milano, 1978].
TAFURI, M. *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992.
THOMSON, D. *Renaissance Architecture: Critics, Patrons, Luxury*, Manchester and New York, 1993.

STUDI TEMATICI

Antichità

- BOBER, P. P. e RUBINSTEIN, R. *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London, 1986.
BORSI, F. (a cura di) *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi di Giovanni Antonio Dosio*, Roma, 1976.
BORSI, S. *Giuliano da Sangallo: i disegni dell'architettura e dell'antico*, Roma, 1985.
DANESI SQUARZINA, S. (a cura di) *Roma centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1517-1527*, Milano, 1989.
FAGIOLI, M. (a cura di) *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma, 1985.
GÜNTHER, H. *Das Studium der antiken Architektur in der Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, 1989.
SETTIS, S. (a cura di) *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., Torino, 1984-1986.

Teoria dell'architettura

- CATANEO, P. e VIGNOLA, J. BAROZZI *Trattati (con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alyise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari)*, a cura di E. Bassi, Milano, 1985.
FORSSMAN, E. *Dorico, Ionico, Corinzio nell'architettura del Rinascimento*, Roma-Bari, 1988.
GUILLAUME, J. (a cura di) *Les traités d'architecture de la Renaissance* (Actes du colloque tenu à Tours, 1981), Paris, 1988.
— (a cura di) *L'emploi des ordres à la Renaissance* (Actes du colloque tenu à Tours, 1986), Paris, 1992.
HERSEY, G. *The Lost Meaning of Classical Architecture: Speculations on ornament from Vitruvius to Venturi*, Cambridge, Mass. and London, 1987.
JELMINI, A. *Sebastiano Serlio: il trattato d'architettura*, Freiburg, 1986.
KRUFT, H. W. *Geschichte der Architektur Theorie*, München, 1986 [ed. it. *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Roma-Bari, 1988].
ONIANS, J. *Bearers of Meaning: the Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton, 1988.
ROSENFIELD, M. N. *Sebastiano Serlio on Domestic Architecture: the 16th century manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University*, (ed. anastatica con commento), New York, Cambridge Mass. and London, 1978.
SERLIO, S. *Architettura civile: i libri sesto, settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, a cura di F. P. Fiore, Milano, 1994.
THOENES, C. (a cura di) *Sebastiano Serlio* (Atti del sesto seminario internazionale di storia dell'architettura, Vicenza, 1987), Milano, 1989.
TZONIS, A. e LEFAIVRE, L. *Classical Architecture: the Poetics of Order*, Cambridge, Mass. and London, 1986.
VITRUVIO, I *dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro* (1567), con un saggio di M. Tafuri e uno studio di M. Morresi, Milano, 1987.

Storia urbana

- BENEVOLO, L. *La città italiana nel Rinascimento*, (edizione riveduta) Milano, 1990.
BRAUNFELS, W. *Urban Design in Western Europe: Régime and Architecture 900-1900*, Chicago and London, 1988.
DE SETA, C. *Napoli, (Le città nella storia d'Italia)*, Roma-Bari, 1981
— *Palermo, (Le città nella storia d'Italia)*, Roma-Bari, 1981
— ET AL. *Imago Urbis: Dalla città reale alla città ideale*, Roma, 1986.
GUIDONI, E. e MARINO, A. *Storia dell'urbanistica: il Cinquecento*, Bari, 1982.
KOSTOFF, S. *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings through History*, London, 1991.
KOSTOFF, S. *The City Assembled: the Elements of Urban Form through History*, London, 1992.

Edilizia e tecnologia

- GUILLAUME, J. (a cura di) *Les chantiers de la Renaissance* (Actes du colloque tenu à Tours, 1983-1984), Paris, 1991.

Paesaggio e cartografia

- COSGROVE, D. *The Palladian Landscape*, Leicester and London, 1993.
SCHULZ, J. *La cartografia tra scienza e arte: carte e cartografi del Rinascimento italiano*, Ferrara, 1990.

TIPI EDILIZI

- PEVSNER, N. *A History of Building Types*, London, 1976 [ed. it. *Storia e caratteri degli edifici*, Roma, 1986].

Chiese

- BÖSEL, R. *Jesuitenarchitektur in Italien (1540-1770)*, Teil I: *Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz*, 2 voll., Wien, 1985.
BRAUNFELS, W. *Monasteries of Western Europe: the Architecture of the Orders*, London, 1972.
BRUSCHI, A. (a cura di) *Il Tempio della Consolazione a Todi*, Milano, 1991.
COLVIN, H. *Architecture and the After-Life*, New Haven and London, 1991.
HALL, M. B. *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce 1565-1577*, Oxford, 1979.
JAFFÉ, I. B. e WITTKOWER, R. (a cura di) *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, New York, 1972 [ed. it. *Architettura e arte dei Gesuiti*, Milano, 1992].
PATETTA, L. (a cura di) *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia XVI-XVII sec.*, catalogo della mostra, Milano, 1990.
SATZINGER, G. *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen, 1991.

Architettura domestica

- GUILLAUME, J. (a cura di) *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance* (Actes du colloque tenu à Tours, 1979), Paris, 1985.
— (a cura di) *Architecture et vie sociale à la Renaissance* (Actes du colloque tenu à Tours, 1988), Paris, 1994.
THORNTON, P. *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, London, 1991 [ed. it. *Interni del Rinascimento italiano: 1400-1600*, Milano, 1992].
WEIL-GARRIS, K. e D'AMICO, J. R. *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace. A Chapter from Cortesi's "De Cardinalatu"*, Roma, 1980.

Fortificazioni

- GUERRIERI, F. e MAZZONI, P. *La Fortezza da Basso: un monumento per la città*,

Firenze, 1990.

- HALE, J. R. *Renaissance Fortification: Art or Engineering?*, London, 1977.
- LAMBERINI, D. (a cura di) *L'architettura militare veneta del Cinquecento* (Atti del seminario internazionale di storia dell'architettura, Vicenza, 1982), Milano, 1988.
- PEPPER, S. e ADAMS, N. *Firearms and Fortifications: Military Architecture and Siege Warfare in Sixteenth Century Siena*, Chicago, 1986.

Ville e giardini

- ACKERMAN, J. S. *The Villa: Form and ideology of Country Houses* (A. W. Mellon lectures in the Fine Arts, 1985) Princeton, 1990 [ed. it. *La villa: forma e ideologia*, Torino, 1992].
- AZZI VISENTINI, M. *L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Milano, 1984.
- BENTMANN, R. e MÜLLER, M. *Die Villa als Herrschafts-architektur: Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt, 1970 [ed. it. *Un proprio paradiso: la villa, architettura del dominio*, Roma, 1986].
- COFFIN, D. R. *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979.
- *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton, 1991.
- FORSSMAN, E. *Visible Harmony: Palladio's Villa Foscari at Malcontenta*, Stockholm, 1973
- HOLBERTON, R. *Palladio's Villas: Life in the Renaissance Countryside*, London, 1990.
- LAZZARO, C. *The Italian Renaissance Garden: from the Conventions of Planting, Design and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven and London, 1990.
- KOLB LEWIS, C. *The Villa Giustinian at Roncade* (Harvard Ph.D. dissertation, 1973), New York and London, 1977.
- MURARO, M. *Civiltà delle ville venete*, Udine, 1986.
- PRINZ, W. *Schloss Chambord und die Villa Rotonda in Vicenza: Studien zur Ikonologie*, Berlin, 1980.

CENTRI REGIONALI

BOLOGNA

- MILLER, N. *Renaissance Bologna*, New York, 1989.
- RICCI, G. *Bologna (Le città nella storia d'Italia)*, Roma-Bari, 1980.

FIRENZE

- BORSI, F. ET AL. *Il potere e lo spazio: la scena del principe*, catalogo della mostra, Firenze, 1980.
- FANELLI, G. *Firenze architettura e città*, 2 voll., Firenze, 1973.
- *Firenze (Le città nella storia d'Italia)*, Roma-Bari, 1981.
- GIUSTI, M. A. *Edilizia in Toscana dal XV al XVII secolo*, Firenze 1990.
- GOLDTHWAITE, R. A. *The Building of Renaissance Florence: an Economic and Social History*, Baltimore e London, 1980 [ed. it. *La costruzione della Firenze rinascimentale: una storia economica e sociale*, Bologna, 1984]

GENOVA

- POLEGGI, E. e CEVINI, P. *Genova (Le città nella storia d'Italia)*, Roma-Bari, 1981.

MANTOVA

- CHAMBERS, D. e MARTINEAU, J. *Splendours of the Gonzaga* (catalogo della mostra tenuta al Victoria and Albert Museum), London-Milano, 1981.

NAPOLI

- DIVENUTO, F. *Napoli sacra del XVI secolo: Repertorio delle fabbriche religiose nella cronaca del gesuita Giovan Francesco Araldo*, Napoli-Roma, 1990.
- DE SETA, C. *Storia della Città di Napoli dalle origini al Settecento*, Roma-Bari, 1973.
- *Napoli (Le città nella storia d'Italia)*, Roma-Bari, 1981.
- *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli, 1991.
- PANE, R. *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. 1. Milano, 1975; vol. 2. Milano, 1977
- ROSCI, M. *Architettura meridionale del Rinascimento*, Napoli, 1983.

PADOVA

- BELLINATI, C. e PUPPI, L. *Padova: basiliche e chiese*, 2 voll., Vicenza, 1975.

- PUPPI, L. e UNIVERSO, M. *Padova (Le città nella storia d'Italia)*, Roma-Bari, 1982.

- PUPPI, L. e ZULIANI, F. (a cura di) *Padova: case e palazzi*, Vicenza, 1977.

PARMA

- ADORNI, B. *L'architettura farnesiana a Parma 1545-1630*, 2 voll., Parma, 1982.
- BANZOLA, V. (a cura di) *Parma: la città storica*, Parma, 1978.
- DA MARETO, F. *Chiese e conventi di Parma*, Parma, 1978.

PIACENZA

- FIORENTINI, E. F. *Le chiese di Piacenza*, Piacenza, 1985.

ROMA

- Académie de France à Rome and Ecole française de Rome, *La Villa Médicis*, 3 voll., Roma, 1991.
- CHASTEL, A. *The Sack of Rome 1527* (A. W. Mellon lectures in the Fine Art, 1977), Princeton, 1983 [ed. it. *Il Sacco di Roma*, Torino, 1983].
- (a cura di) *Le Palais Farnèse: Ecole Française de Rome*, 2 voll., Roma, 1980-1982.
- CEEN, A. *The Quartiere de' Banchi: Urban Planning in Rome in the first half of the Cinquecento*, New York and London, 1986.
- FROMMEL, C. L. *Der römische Palasbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen, 1973.
- GRAMRATH, H. *Roma sancta renovata: studi sull'urbanistica di Roma nella seconda metà del secolo XVI, con particolare riferimento al pontificato di Sisto V*, Roma, 1987.
- GUIDONI, E. *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Roma-Bari, 1990.
- INSOLERA, J. *Roma: immagini e realtà dal X al XX secolo*, Roma-Bari, 1980.
- RAMSEY, P. A. (a cura di) *Rome in the Renaissance: the City and the Myth*, Binghamton, N.Y., 1982.
- ROBERTSON, C. *Il Gran Cardinale: Alessandro Farnese Patron of the Arts*, New Haven and London, 1992.
- RUGGIERI, G. ET AL. *Impronte sistine: fabbriche civili minori, interventi nel territorio, restauri di monumenti nell'età di Sisto V*, Roma, 1991.
- SALERNO, L. SPEZZAFERRO, L. e TAFURI, M. *Via Giulia: un'utopia urbanistica del Cinquecento*, Roma, 1973.
- SPEZZAFERRO, L. e ETITTONI, M. E. *Il Campidoglio e Sisto V*, Roma 1991.

SABBIONETA

- CONFURUS, G. *Sabbioneta oder die schöne Kunst der Stadtgründung*, München-Wien, 1984.
- MICARA, L. e SCALESSE, T. *Sabbioneta*, Roma, 1979.

TORINO

- COMOLI MANDRACCI, V. *Torino (Le città nella storia d'Italia)*, Roma-Bari, 1983.
- PASSANTI, M. *Architettura in Piemonte da Emanuele Filiberto all'Unità d'Italia 1563-1870: Genesi e comprensione dell'opera architettonica*, Torino, 1990.
- POLLAK, M. D. *Turin 1564-1680: Urban Design, Military Culture, and the Creation of the Absolutist Capital*, Chicago, 1991.

VENEZIA

- BELLAVITIS, G. e ROMANELLI, G. *Venezia (Le città nella storia d'Italia)*, Roma-Bari 1985.
- CALABI, D. e MORACIELLO, P. *Rialto: le fabbriche e il ponte 1514-1591*, Torino, 1987.
- CONCINA, E. *Venezia nell'età moderna: struttura e funzioni*, Venezia, 1989.
- FOSCARI, A. e TAFURI, M. *L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino, 1983.
- GIANIGHIANI, G. *Dietro i palazzi: tre secoli di architettura minore a Venezia 1492-1803* (catalogo della mostra), Venezia, 1984.
- GOY, R. J. *Venetian Vernacular Architecture: Traditional Housing in the Venetian Lagoon*, Cambridge, 1989.
- HOWARD, D. *The Architectural History of Venice*, London, 1980; edizione riveduta, 1987.
- HUBALA, E. *Venedig: Baudenkmäler und Museen* (Reclams Kunstdenker Italien), Stuttgart, 1974.
- HUSE, N. e WOLTERS, W. *Venedig: die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590*, München, 1986 [Ed. it. *Venezia, l'arte del Rinascimento: architettura, scultura, pittura 1460-1590*, Venezia, 1989].
- LIEBERMAN, R. *Renaissance Architecture in Venice 1400-1540*, London, 1982 [ed. it. *L'architettura del Rinascimento a Venezia*, Firenze, 1982].
- MC ANDREW, J. *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Cambridge, Mass. and London, 1980 [2a ed. it. riveduta *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, a cura di M. Bulgarelli, Venezia, 1995].

- PUPPI, L. ET AL. *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento* (catalogo della mostra tenuta a Palazzo Ducale, Venezia), Milano, 1980.
- SOHM, P. L. *The Scuola Grande di San Marco 1437-1550. The Architecture of a Venetian Lay Confraternity* (Ph.D. dissertation, Johns Hopkins University, 1978), New York and London, 1982.
- TAFURI, M. (a cura di) 'Renovatio urbis'. *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, Roma, 1984.
- TAFURI, M. *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza, architettura*, Torino, 1985.

ARCHITETTI

ALESSI

- HOUGHTON BROWN, N. A. *The Milanese Architecture of Galeazzo Alessi* (Ph. D. dissertation Columbia University, 1978), 2 voll., New York and London, 1982.
- DE NEGRI, E. ET AL. *Galeazzo Alessi* (catalogo della mostra), Genova, 1974.
- LOTZ, W. ET AL. *Introduzione ai lavori del Convegno*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento* (atti del convegno internazionale, Genova, 1974), Genova, 1975, pp. 9-12.

BRAMANTE

- Studi Bramanteschi* (atti del convegno internazionale, Milano-Urbino-Roma, 1970), Roma, 1974.
- BRUSCHI, A. *Bramante*, Roma-Bari, 1973.
- *Bramante architetto*, Roma-Bari, 1969.
- WOLFF METTERNICH, F. e THOENES, C. *Die frühen St. Peter-Ensembles, 1505-1514*, Tübingen, 1987.

BUONTALENTI

- FARA, A. *Buontalenti: architettura e teatro*, Firenze, 1979.
- *Bernardo Buontalenti. L'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*, Genova, 1988.

FALCONETTO

- PUPPI, L. ET AL. *Alvise Cornaro e il suo tempo* (catalogo della mostra), Padova, 1980.

GENGA

- PINELLI, A. e ROSSI, O. *Genga architetto: aspetti della cultura urbinate del primo '500*, Roma, 1971.

FRA GIOCONDO

- FONTANA, V. *Fra Giovanni Giocondo architetto 1433-c.1515*, Vicenza, 1988.

GIULIO ROMANO

- FERRARI, D. e BELLIZZI, A. *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, 2 voll., Roma, 1992.
- GOMBRICH, E. H. ET AL. *Giulio Romano* (catalogo della mostra tenuta a Palazzo Te, Mantova), Milano, 1989.
- VERHEYEN, B. *The Palazzo del Te in Mantua: Images of Love and Politics*, Baltimore and London, 1977.
- Giulio Romano* (atti del Convegno dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova, 1989), Mantova, 1991.

PIRRO LIGORIO

- GASTON, R. (a cura di) *Pirro Ligorio: Artist and Antiquarian* (atti del seminario tenuto alla Villa I Tatti, 1983), Milano, 1988.
- SMITH, G. *The Casino of Pius IV*, Princeton, 1977.

MICHELANGELO

- ARGAN, G. C. e CONTARDI, B. *Michelangelo architetto*, Milano, 1990.
- MILLON, H. A. e SMYTH, C. H. *Michelangelo architetto: la facciata di San Lorenzo a Firenze e la cupola di San Pietro*, (catalogo della mostra tenuta a Firenze e Washington), Milano, 1988.
- NOVA, A. *Michelangelo architetto*, Milano, 1984.
- THIES, H. *Michelangelo: Das Kapitol*, München, 1982.
- WALLACE, W. E. *Michelangelo at San Lorenzo: the Genius as Entrepreneur*, Cambridge, 1994.

PALLADIO

- ASSUNTO, R. ET AL. *La Rotonda (Novum Corpus Palladianum)*, Milano, 1988.

- BARBIERI, F. *Architetture palladiane: dalla pratica del cantiere alle immagini del Trattato*, Vicenza, 1992.

- BOUCHER, B. *Andrea Palladio: the architect in his time*, New York, 1994 (ed. it. *Palladio*, Torino, 1994).

- BURNS, H., BOUCHER, B. e FAIRBAIRN, L. *Andrea Palladio 1508-1580: the portico and the farmyard* (catalogo della mostra tenuta all'Arts Council), London, 1975.

- CEVESE, R. (a cura di) *Palladio* (catalogo della mostra tenuta alla Basilica Palladiana, Vicenza), Milano, 1973.

- CHASTEL, A. e CEVESE, R. (a cura di) *Andrea Palladio: nuovi contributi* (Atti del seminario internazionale di storia dell'architettura, Vicenza, 1988), Milano, 1990.

- FORSSMAN, B. *The Palazzo da Porto Festa in Vicenza (Corpus Palladianum, VIII)*, University Park and London, 1973.

- FORSTER, K. e KUBELIK, M. *Palladio: Ein Symposium*, Roma, 1980.

- LEWIS, D. *The Drawings of Andrea Palladio* (catalogo della mostra), Washington, 1981.

- PUPPI, L. *Andrea Palladio*, Milano, 1973.

- (a cura di) *Andrea Palladio: Il testo, l'immagine, la città* (catalogo della mostra), Vicenza, 1980.

- *Palladio. Corpus dei disegni al Museo Civico di Vicenza*, Milano, 1989.

- TAVERNOR, R. *Palladio and Palladianism*, London, 1991 (ed. it. *Palladio e il palladianesimo*, Milano, 1992).

- ZAUP, G. *Andrea Palladio e la sua committenza: denaro e architettura nella Vicenza del Cinquecento*, Roma e Reggio Calabria, 1990.

PELLEGRINI

- PELLEGRINI, P. *L'architettura*, a cura di G. Panizza, introduzione di A. Buratti Mazzotta, Milano, 1990.

PERUZZI

- FAGIOLO, M. e MADONNA, M. L. (a cura di) *Baldassare Peruzzi: pittura, scena, e architettura nel Cinquecento*, Roma, 1987.

- WURM, H. *Baldassare Peruzzi: Architekturezeichnungen*, Tübingen, 1984.

RAFFAELLO

- CALVANI, A. ET AL. *Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima metà del Cinquecento*, (catalogo della mostra), Firenze, 1984.

- CHASTEL, A. ET AL. *Raffaello a Roma* (Atti del Convegno tenuto nel 1983), Roma, 1986.

- FROMMEL, C. L. RAY, S. e TAFURI, M. *Raffaello architetto*, Milano 1984.

- JONES, R. e PENNY, N. *Raphael*, New Haven and London, 1983.

ANTONIO DA SANGALLO IL VECCHIO

- COZZI, M. *Antonio da Sangallo il Vecchio e l'architettura del Cinquecento in Valdichiana*, Genova, 1992.

ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE

- FROMMEL, C. L. e ADAMS, N. *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, vol. I *Fortifications, Machines and Festival Architecture*, Cambridge, Mass. and London, 1994.

- SPAGNESI, G. (a cura di) *Antonio da Sangallo il Giovane: la vita e l'opera* (Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura), Roma, 1986.

SANMICHELI

- PUPPI, L. *Michele Sanmicheli, architetto di Verona*, Padova, 1971.

JACOPO SANSOVINO

- BOUCHER, B. *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 voll., New Haven and London, 1991.

- HOWARD, D. *Jacopo Sansovino: Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven and London, 1975; ed. riveduta 1987.

- ROMANELLI, G. *Ca' Corner della Ca' Granda: architettura e committenza nella Venezia del Cinquecento*, Venezia, 1993.

VASARI

- CONFORTI, C. *Giorgio Vasari architetto*, Milano, 1994.

- SATKOWSKI, L. *Giorgio Vasari: Architect and Courtier*, Princeton, 1993.

VIGNOLA

- FANTINI BONVICINI, O. *Caprarola: Il Palazzo e la Villa Farnese*, Roma 1973.

- ORAZI, A. M. *Jacopo Barozzi da Vignola 1528-1550. Apprendistato di un architetto bolognese*, Roma, 1982.

Indice dei nomi e dei luoghi

Le note sono precedute dal numero di pagina preceduto a sua volta dal numero del capitolo. 181 (8)5 indica perciò che la nota 5 si trova a pagina 181 del capitolo 8.

- Abbondio, Antonio, *v. Scarpagnino*
 Agnolo, Baccio d', *v. Baccio*
 Agrate, Giovanfrancesco d', 179 (5)¹²
 Alberti, Leone Battista, 12, 13, 17, 20, 31, 39,
 45, 49, 71, 73, 80, 83, 96, 110, 119,
 138, 140, 146, 147, 148, 150, 156, 173
 (*Intr.*)², 174 (*Intr.*)¹⁶, 181 (8)⁵
 Aldobrandini, Pietro, 184 (10)³⁹
 Alessi, Galeazzo, 130-35 (ill. 204-12), 137-40
 (ill. 220, 222-3), 142, 147, 164, 184
 (10)²¹, 185 (11)^{1 sgg.}, 186, 11 (1)^{33 sgg.}
 Alessandro VI, papa, 14, 35
 Amatrice, Cola dall', *v. Cola*
 Ammannati, Bartolomeo, 91, 93, 112, 164-66
 (ill. 262-6), 189 (14)^{1 sgg.}, 189 (14)¹²
 Ancona, 53
 Antonio da Sangallo, *v. Sangallo*
 Aquila, *v. L'Aquila*
 Aretino, Pietro, 83, 181 (8)¹³
 Arezzo,
 logge Vasariane, 167
 Santa Flora e Lucilla 167, 189 (14)¹⁴
 Augsburg, Sant'Anna, cappella Fugger, 175 (1)²⁸
 Baciccia, 183 (10)²³
 Baccio d'Agnolo, 42, 89, 177 (3)²¹
 Baccio, Giuliano di, *v. Giuliano*
 Baldassini, Melchiorre, 35
 Barbaro, Daniele, 147
 Barocci, Federico, 108
 Barozzi da Vignola, Giacomo e Giacinto, *v.*
 Vignola
 Bassi, Martino, 137-38, 142 (ill. 229-31), 186
 (11)²²
 Battagio, Giovanni, 135
 Beatrixet, Nicolas, (ill. 83)
 Beltrami, Luca, 185 (11)¹⁴
 Benavides, Marco, 164, 189 (14)³
 Bergamasco, Bon, *v. Bon*
 Bernini, Gianlorenzo, 27, 120, 175 (2)³
 Bertani, Giovanni Battista, 82, 181 (7)^{18, 21}
 Bigi, *v. Nanni di Baccio Bigi*
 Blois, castello, fronte nord-ovest, 175 (1)²⁸
 Bologna, 126
 palazzo Bocchi (progetto), 111 (ill. 165),
 183 (10)¹⁵
 portico dei Banchi, 116 (ill. 177), 183 (10)²¹
 San Petronio, 49 (ill. 63), 111, 135;
 architetti: (Lombardino), 135, 186
 (11)^{19, 20}; (Peruzzi), 49, (ill. 63); 111;
 (G. Romano), 135, 186 (11)¹⁹;
 (Vignola), 111, 183 (10)¹⁴
 Bologna, Giovanni da, *v. Giovanni*
 Bomarzo, Sacro Bosco, 170-72 (ill. 275, 276),
 190 (14)^{30, 31}
 Bon Bartolomeo, 83, (ill. 255), 188 (13)⁴
 Borromeo, Carlo, 139-40, 141, 142, 148, 167,
 187 (11)^{44, 48, 53}
 Borromini, Francesco, 120
 Bosch, Hieronymus, 79
 Bosco Marengo, Santa Croce, 128, 184 (10)⁵⁰
 Bramante, Donato, 11-25, (ill. 1-3, 5-24), 27-
 9, 30, 31, 33-4, 35, 36, 37, 39-40, 43,
 44, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55,
- 56, 59, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 70, 73,
 75, 76, 78, 79, 81, 83, 86, 89, 94, 99,
 100, 101, 107, 120, 122, 126-27, 142,
 148, 150, 167, 170, 173 (*Intr.*)³⁴, 174
 (1)^{1 sgg.}, 175 (1)³¹, 175 (2)², 176 (2)⁸,
 176 (2)¹³, 176 (3)⁶, 177 (3)¹⁵, 178 (5)⁶,
 182 (9)¹⁶, 183 (10)⁶, 184 (10)⁴⁷
 Branconio dall'Aquila, Giovanbattista, 28-9
 Brescia, 137
 Brueghel, Pieter, 172
 Brunelleschi, Filippo 13, 20, 42, 52, 89, 90,
 (ill. 129, 130), 100, 107, 177 (3)¹⁷, 174
 (*Intr.*)³²
 Buon, Bartolomeo, 83
 Buonarroti, Michelangelo, *v. Michelangelo*
 Buontalenti, Bernardo, 166, 168-70 (ill. 270,
 271, 272, 273-74), 189 (14)^{17 sgg.}, 190
 (14)^{25, 32}
 Burckhardt, Jacob, 85, 140
 Burlington, Lord, 188 (12)⁴
 Caetani, Enrico, 126
 Calcagni, Tiberio, 182 (9)²⁵
 Canaletto, 88
 Cantone, Bernardino da, 130, 185 (11)^{6, 9, 13}
 Caporali, Bernardo, 174 (1)⁴
 Capranica, Santa Maria del Piano, progetto di
 Vignola, 183 (10)²⁶
 Caprarola, palazzo Farnese, 107, 112-14 (ill.
 171-75), 120, 127, 159, 183 (10)¹⁸
 Caprarola, Cola da, *v. Cola*
 Capriani da Volterra, Francesco, *v. Volterra*
 Caradosso, (ill. 17)
 Carafa, Oliviero, cardinale, 174 (1)¹⁰
 Cardi, Lodovico, *v. Cigoli*
 Carlo Emanuele I, duca di Savoia, 142
 Caro, Annibale, 183 (10)¹⁹
 Caroto, Giovanni, 179 (5)²⁰, 179 (6)¹²
 Carracci, 60, 178(4)²⁸
 Carrara, 89
 Cartaro, Mario (ill. 181)
 Castello, Giovanni Battista (il Bergamasco),
 133, 185 (11)¹⁰
 Castiglione, Baldassare, 76, 176 (2)⁷
 Castro, zecca, progetto di A. da Sangallo il
 Giovane, 54 (ill. 70)
 Cattaneo, Danese, 85
 Cavalieri, Tommaso dei, 95
 Cellini, Benvenuto, 20, 51, 60
 Certosa di Pavia, *v. Pavia*
 Cesariano, Cesare, 4, 11, 61 (ill. 84), 174 (1)⁴,
 178 (5)^{1 sgg.}
 Cesena, biblioteca Malatestiana, 181 (9)⁴
 Chenevières, Jean de, 176 (3)⁹, 178 (4)³²
 Chiarelli, Domenico de, 176 (2)¹³
 Chierici, Alessandro, 178 (5)¹²
 Chigi, Agostino, 45, 175 (2)³, 177 (4)³
 Chigi, Sigismondo, 175 (2)³, 177 (4)³
 Cigoli Ludovico Cardi, detto il, 169, 189 (14)²⁴
 Cipro, fortificazioni, 67
 Civita Castellana, fortezza, 42
 Civitavecchia, fortezza papale, 53
 Clemente VII, papa, 29, 42, 52, 53, 57, 89, 91,
 94, 177 (3)²⁰
 Cola dall'Amatrice, 44 (ill. 56), 177 (3)²³
 Cola da Caprarola, 37 (ill. 48), 38 (ill. 49), 39
 (ill. 50), 40
 Colonna, Pompeo, 176 (2)⁷
 Como, cattedrale, 61
 Condivi, 17
 Corfù, fortificazioni, 67
 Cornaro, Alvise, 64, 65, 66, 179 (5)^{17, 18}
 Correggio, 62
 Cortona, Santa Maria del Calcinaio, 40, 42
 Crema, Santa Maria della Croce, 180 (6)²⁴
 Creta, fortificazioni, 67
 Cricoli, villa Trissino, 188 (12)⁵
 Dante, 20, 147
 Danti, Egnatio, 111, 183 (10)²¹, 184 (10)^{44, 47, 50}
 Della Porta, Giacomo, 60, 96, 99-101 (ill.
 148), (ill. 178), 118 (ill. 180), 119 (ill.
 182), 121-24 (ill. 188-90), 126, 129, 182
 (9)^{11, 13, 17, 25}, 184 (10)^{35 sgg.}
 De l'Orme, Philibert, 177 (4)³²
 Deza, cardinale, 185 (10)²²
 Dosio, Giovanni Antonio, 169, 189 (14)²⁴
 Duca, Giacomo del, 176 (3)¹⁰
 Dupérac, Étienne, 95 (ill. 138), 96, 97, 99 (ill.
 143, 144), 101, 109, 122
 Dürer, Albrecht, 67
 Enrico VIII, re d'Inghilterra, 17
 Escorial, 116, 166
 Este, Ippolito d', 109
 Este, Isabella d', 76
 Falconetto, Giovanni Maria, 64-6 (ill. 91-4),
 67, 148, 179 (5)^{15 sgg.}, 188 (12)⁴
 Falda, G. B., (ill. 44, 158)
 Farnese, Alessandro I, *v. Paolo III, papa*
 Farnese, Alessandro II, cardinale, 60, 110,
 112, 114, 118-19, 121, 178 (4)⁴⁰
 Farnese, Ottavio, 116
 Farnese, Pier Luigi, 57, 112, 178 (4)³⁵
 Farnese, Ranuccio, cardinale, 58, 178 (4)²⁰
 Farnese, Vittoria, 178 (4)³³
 Ferdinando, re di Spagna, 174 (1)⁵
 Ferrara, 107
 Ferrerio, (ill. 166)
 Figiovanni, G. B., 181 (9)³
 Filippo II, re di Spagna, 116, 185 (11)¹⁰
 Firenze, 23, 34, 35, 37, 42, 68, 83, 90 sgg.,
 110, 116, 119, 164 sgg.
 Chiese
 Duomo, 19, 56, 100, 142, 178 (4)²⁷;
 facciata (lignea, di Sansovino), 83, 86;
 architetti, 100; (Buontalenti), 169;
 (Sansovino), 83, 86
 Santissima Annunziata, cappella del Soc-
 corso, 169, 178 (5)¹; *architetti*: (Gio-
 vanni da Bologna), 169
 Santa Croce, interno, 168, 189 (14)^{15, 16};
 cappella Niccolini, 169, 189 (14)²⁴;
 cappella Pazzi, 175 (2)⁴; *architetti*:
 (Dosio), 169, 189 (14)²⁴, (Vasari), 167,
 189 (14)^{15, 16}
 San Lorenzo, 89-90; cappella dei Principi,

- 168; progetti per la facciata, 23, 31, 44 (ill. 55), 83, 86, 89-90 (ill. 128), 135, 138, 177 (3)²², 181 (9)³; Biblioteca, 91-2 (ill. 133, 134), 181 (9)⁴; ricetto, 93-4 (ill. 135, 136), 159, 189 (14)⁷; Sagrestia nuova, 90-1 (ill. 129, 130, 131, 132), 93, 101, 105, 181 (9)³, 182 (9)²⁶; Sagrestia vecchia, 90-1 (ill. 129, 130); *architetti*: (Ammannati), 91, 93, 189 (14)⁷; (Baccio d'Agno), 89; (Brunelleschi), 89, 90 (ill. 129, 130); (Buontalenti), 169; (Michelangelo), 83, 89-94 (ill. 128-136), 101, 138, 181 (9)²; 189 (14)⁷; (Raffaello), 83, 89, 177 (3)²²; (G. da Sangallo), 23, 44 (ill. 55), 83, 86, 89, 135, 138, 177 (3)²²; (J. Sansovino), 89; (A. Sansovino), 83; (Tribolo), 91, 93; (Vasari), 91
- San Marco, Cappella Salviati, 189 (14)²⁴; libreria, 181 (9)⁴
- San Maria degli Angeli, 52
- San Maria Novella, cappella Gaddi, 190 (14)²⁴; facciata, 89, 168; interno, 167, 189 (14)¹⁵; *architetti*: (Alberti), 168; (Diosio), 190 (14)²⁴; (Vasari), 167, 189 (14)¹⁵
- San Miniato, cappella del Cardinale del Portogallo, facciata, 89
- Santo Spirito, 19; facciata, 177 (3)¹⁷; sagrestia, 37; *architetti*: (Brunelleschi), 177 (3)¹⁷; (Buontalenti), 169; 177 (3)¹⁷
- Santo Stefano al Ponte, (ill. 272), 189 (14)²¹
- Santa Trinita, 168 (ill. 272), 189 (14)²¹
- Palazzi
- Bartolini Salimbeni, 177 (3)²¹
- Guadagni, 189 (14)¹⁰
- Medici, 43, 59
- Pandolfini, 43 (ill. 54), 58, 177 (3)^{20, 21}, 180 (7)⁶
- Pitti, 180 (6)¹⁸; cortile, 164-66 (ill. 264, 265), 189 (14)⁴; fontane, 169, 189 (14)⁴; grotta, 169-70, 172, 190 (14)^{25, 26}; *architetti*: (Ammannati), 164-66 (ill. 264, 265); (Buontalenti), 169-70, 190 (14)²⁵; (Vasari), 169, 190 (14)²⁵
- Rucellai, 27, 49, 59
- Strozzi, 43
- Vecchio, 166, 168
- Altri edifici secolari
- Giardini di Boboli, grotta, 169-70 (ill. 273, 274), 190 (14)^{25, 26}
- Fortezza da Basso, 53
- fortificazioni, 42, 53, 67
- Ospedale degli Innocenti, 42, 177 (3)¹⁷
- piazza Santissima Annunziata, logge, 42
- piazza della Signoria, 166-67
- ponte di Santa Trinita, 166 (ill. 266), 189 (14)⁵
- Uffizi, 166-67 (ill. 267, 268, 269), 168, 169, 189 (14)⁸; 17, 19, porta delle Suppliche, 168 (ill. 271)
- Zuccari, studio, 170, 172, 190 (14)²⁸
- Fumane, cappella Della Torre, 73
- villa Della Torre, 73, 170
- Fontainebleau, scuola di, 82, 111
- Fontana, Domenico, 15, 128-29 (ill. 202, 203), 140, 166, 185 (10)³⁴
- Fontana, Giovanni, 128
- Forlì, Santa Maria delle Grazie di Fornò, 174 (1)⁵
- Francesco di Giorgio Martini, 20, 45
- Francesco I, re di Francia, 37
- Frascati, Villa Aldobrandini, 184 (10)⁴⁰
- Gaddi, Giovanni, 183 (10)¹⁰
- Gallo, Francesco, 187 (11)⁶⁵
- Gallus, Aegidius, 177 (4)³
- Genazzano, ninfeo, 176 (2)⁷
- Genova, 128, 130 sgg., 137
- Banco di Napoli, *v. palazzo Cambiasio*
- Duomo, 130
- molo, 130
- palazzo Cambiasio, 185 (11)⁶
- palazzo Doria Tursi, 133, 185 (11)¹²
- Porta del Molo, 185 (11)⁶
- Santa Maria di Carignano, 130 (ill. 206, 207, 208), 133, 138, 185 (11)³; 187 (11)⁶⁶
- Strada Nuova (via Garibaldi), 130 (ill. 209), 166, 185 (11)⁷
- università, 133
- via Garibaldi, *v. Strada Nuova*
- villa Cambiasio, 130 (ill. 204, 205), 133-34, 185 (11)²
- villa Pallavicini delle Peschiere, 185 (11)⁶
- villa Scassi, 185 (11)⁶
- Giamberti, Giuliano di Francesco, *v. Sangallo, Giuliano da*
- Giglio, Tommaso del, 184 (10)³²
- Giocondo, Fra, 4, 23, 52, 78, 175 (1)³⁰
- Giotto, 45, 67, 89
- Giovanni da Bologna, detto Giambologna, 169, 170, 189 (14)¹⁸, 189 (14)^{24, 25}
- Giovanni Thoma da Como, 177 (3)²⁴
- Giovanni da Udine, 176 (2)⁵
- Giovio, Paolo, 135, 186 (11)²⁶, 186 (11)²⁹
- Giuliano di Baccio, 42
- Giuliano da Sangallo, *v. Sangallo*
- Giulio II, papa, 5, 11, 13, 14-20, 23, 31, 34, 35, 54, 175 (1)^{22, 31}, 175 (2)³, 176 (3)^{10, 13, 14}; tomba, *v. Roma, San Pietro*
- Giulio III, papa, 107, 111, 164, 183 (10)¹⁶
- Giulio Romano, *v. Romano*
- Giunti (Giuntalocchio, Giuntalodi), Domenico, 136, 137 (ill. 215, 216, 217, 218), 186 (11)²⁷
- Giustiniani, Luca, 185 (11)²
- Goethe, 157
- Gonzaga, Ercole, 81, 181 (7)¹⁷
- Gonzaga, Federigo, 66, 77-8, 80, 181 (7)¹⁷
- Gonzaga, Ferrante, 135, 136
- Gonzaga, Vespasiano, 162, 189 (13)⁸
- Granada, palazzo di Carlo V, 175 (1)²⁸
- Gregorio XIII, papa, 120, 123, 126, 127, 128
- Grigi, Giangiacomo de', 159 (ill. 255), 179 (6)¹⁷, 188 (13)⁴
- Grimaldi, Fabrizio, 123
- Grimaldi, Niccolò, 185 (11)¹²
- Grimaldi, Girolamo, 83, 179 (6)¹⁷
- Guardi, Francesco, 88
- Guidetti, Guidetto, 95
- Heemskerck, Marten van, 17 (ill. 15), 29 (ill. 36), 54, 55 (ill. 71)
- Honorij, Bonaventura degli, 68
- Innocente VIII, papa, 14
- Isabella, re di Spagna, 174 (1)⁵
- Jones, Iñigo, 162
- Labacco, Antonio, 52 (ill. 68), 54, 187 (11)⁶⁴
- Lafreri, Antonio, 22 (ill. 23), 36 (ill. 46), 76 (ill. 110), 98 (ill. 142), 175 (1)²⁴, 176 (3)⁶
- Landshut, palazzo, 82
- L'Aquila, San Bernardino, facciata, 44 (ill. 56), 177 (3)²³
- Laurentina, villa di Plinio, 108, 176 (2)⁷
- Lauro, G., (ill. 163)
- Leonardo da Vinci, 20, 33, 67, 120
- Leone X, papa, 5, 23, 27, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 46, 52, 53, 54, 57, 83, 89-90, 101, 175 (1)²⁶, 175 (2)³
- Leopardi, Alessandro, 188 (13)⁵
- Ligorio, Pirro, 107-10 (ill. 159-64), 134, 136, 183 (10)²
- Lombardo, o Lombardino, Cristoforo, 135 (ill. 213, 214), 136, 137, 150, 186 (11)²⁰
- Longhena, Baldassare, 75
- Lorenzetto, 176 (2)⁶
- Loreto
- Basilica, 19, 34; Santa Casa, 22 (ill. 24), 23, 34, 44, 83, 175 (1)^{26, 27}
- fortezza, 54
- Lucca, palazzi dell'Ammannati, 189 (14)⁷
- Luchino, Vincenzo, 182 (9)¹⁵
- Longhi, Martino, il Vecchio, 96, 127 (ill. 201), 128, 184 (10)³⁰
- Lurago, Giovanni, 133
- Lurago, Rocco, 133, 184 (10)⁵⁰
- Luvigliano, villa dei Vescovi, 66 (ill. 94)
- Maderno, Carlo, 129, 184 (10)⁴²
- Madonna di Campagna, *v. Verona*
- Malvito, Giovanni Tommaso, 177 (3)²⁴
- Mangone, Fabio, 187 (11)⁵⁶
- Mantova, 3, 61, 67, 76, 88, 134, 148
- caso di Giulio Romano, 4, 81-2 (ill. 121), 181 (7)¹⁹
- Duomo, 80 (ill. 118), 81 (ill. 119), 180 (7)¹⁸
- palazzo Ducale, 76, 80 (ill. 117); *La Rustica*, 80 (ill. 117), 82, 180 (7)¹⁵
- architetti*: (Bertani), 82; (G. Romano) 76, 80 (ill. 117), 82
- palazzo Te, 70, 76-82 (ill. 111-16), 88, 94, 111, 170, 180 (6)¹⁸, 180 (7)⁹, 181 (7)²¹
- Sant'Andrea, 20, 34, 71, 117-18, 137
- Margherita di Parma, 29, 116
- Marino, Tommaso, 133, 185 (11)¹⁴
- Martini, Francesco di Giorgio, *v. Francesco*
- Mascherino, Ginaldo, 184 (10)⁴⁴
- Mascherino, Ottavio, 125, 126 (ill. 198, 199), 127, 184 (10)⁴⁴
- Maser, Villa Barbaro, 155 (ill. 250)
- Medici, Alessandro de', 53
- Medici, Cosimo de', 101, 164, 166, 167, 168
- Medici, Giuliano de', 46, 177 (4)⁷
- Medici, Lorenzo de', 46
- Michelangelo Buonarroti, 17 (ill. 16), 19 (ill. 21), 36, 56, 59 (ill. 81, 82, 83), 59-60, 71, 83, 88, 89-106 (ill. 128-57), 107, 110, 118, 121, 122, 127, 130, 134, 138, 162, 166, 170, 174 (Int.); 175 (1)²², 176 (2)¹¹, 177 (3)¹⁶, 181 (9)¹, 183 (10)⁴, 189 (13)⁵, 189 (14)^{7, 11}, 189 (14)²⁵
- Michiel, Marc'Antonio, 177 (3)²⁴, 179 (5)¹⁷
- Milano, 3, 61, 119, 130, 135 sgg., 166
- Chiese
- Duomo, 135, 137, 140, 142; cripta, 142; facciata, 142; cantoria per organo, 139; torre, 185 (11)²⁰; *architetti*: (Alessi), 139; (Bassi), 142; (Lombardo), 135, 185 (11)²⁰; (Pellegrini), 140, 142; (Seregno), 137, 140
- Sant'Ambrogio, 140; chiostri, 13, 61
- Sant'Angelo, 136 (ill. 217), 138, 139, 140, 186 (11)²⁰
- Santa Barnaba, *v. Santi Paolo e Barnaba*
- Santa Caterina alla Chiusa (distrutta), 135, 186 (11)²¹
- San Fedele, 140-41 (ill. 226, 227), 152, 187 (11)⁵⁰
- San Lorenzo, 142 (ill. 229-32), 187 (11)⁵⁹
- Santa Maria della Passione, 61; cupola, 135 (ill. 213), 186 (11)^{22, 23}
- Santa Maria presso San Celso, 61, 135, 142, 186 (11)^{24, 25, 36}; atrio, 61 (ill. 84), 135, 140, 178 (5)¹²; facciata, 135 (ill.

- 214), 137 (ill. 219, 220), 137-38, 186 (11)^{35,36}
 Santa Maria presso San Satiro, 12, 45; sagrestia, 13
 San Paolo alle Monache, 137 (ill. 718), 186 (11)³¹
 Santi Paolo e Barnaba, 138 (ill. 222), 139 (ill. 223), 186 (11)⁴⁰
 San Raffaele, facciata, 139
 San Satiro, 174 (4)⁵
 San Sebastiano, 5, 141, 142 (ill. 228), 148, 152, 187 (11)^{56,57}
 Santa Tecla (distrutta), 136
 San Vittore al Corpo, 138 (ill. 221), 139, 140, 184 (10)⁵¹, 186 (11)³⁷
 Edifici secolari
 Archivio civico, 185 (11)¹⁴
 palazzo Arcivescovile, 140 (ill. 224)
 palazzo del Collegio dei Giureconsulti, 186 (11)³⁴
 palazzo Marino, 133-34 (ill. 210-12), 140, 164, 185 (11)^{14,15}
 palazzo Medici in via Brera, 186 (11)³⁴
 palazzo Stampi da Soncino, 135, 186 (11)²⁰
 villa Simonetta, 135-36 (ill. 215-16), 186 (11)²⁶
 Minio, Tiziano, 179 (5)¹⁷
 Mocchi, Prospero de', 176 (3)⁶, 178 (4)³⁶
 Mondovì, v. Vicoforo di Mondovì
 Moneta, Ludovico, 187 (11)⁴⁵
 Montaigne, 112, 168
 Montecassino, schizzi di A. da Sangallo il Giovane, 60
 Montepulciano
 Madonna di San Biagio, frontespizio, 40 (ill. 51), 41-2 (ill. 52-3), 44, 52, 58, 63, 73, 74, 84, 120, 130
 Moroni, Andrea, 162 (ill. 258-59), 188 (13)⁵
 Nanni di Baccio Bigio, 118, 183 (10)²⁴
 Napoli, 107, 129
 palazzo Reale, 129, 174 (1)¹⁴
 Poggio reale, 45
 San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo, 44 (ill. 57), 177 (3)²⁴
 Santa Maria delle Grazie, 177 (3)²⁴
 Orsini, Vicinio, 172
 Orvieto, 142
 Duomo, 67; altari, 52, 67; campanile, progetto di Sanmicheli, 67; facciata, 67
 fontana di A. da Sangallo, 60
 San Domenico, cappella Petrucci, 70, 73 (ill. 105), 75, 179 (6)¹⁹
 Orzinuovi, 180 (6)²⁴
 Paciotto, Francesco, 116, 183 (10)^{18,19}
 Padova, 23, 64, 147, 148, 159, 162
 arco Benavides, 164 (ill. 262)
 Cappella degli Scrovegni, 45
 Duomo, 159, 162, 188 (13)⁵
 Loggia Comaro, 64 (ill. 91), 65 (ill. 92), 179 (5)^{16,17}
 Odeo Comaro, 64 (ill. 91), 179 (5)^{16,17}
 palazzo Giustiniani, 64
 porta San Giovanni, 64-5 (ill. 93), 67
 porta Savonarola, 64-5, 67
 Santa Giustina, 159, 162 (ill. 258-9), 188 (13)⁵, 189 (14)¹⁴
 Pagliarino, Francesco, (ill. 157)
 Palestrina, Tempio della Fortuna, 15
 Palladio, Andrea, 3, 5, 6, 11, 20, 64, 71, 75, 82, 85, 130, 135, 147-57 (ill. 236-7, 239-53), 159, 162 (ill. 260), 170, 172, 173 (Intr.)¹⁹, 174 (Intr.)⁴¹, 174 (1)⁷, 175 (1)²⁴, 179 (5)²⁶, 179 (6)¹², 180 (7)¹², 181 (8)¹⁰, 184 (10)⁵¹, 187 (12)^{19,22}, 188 (13)¹
 Pandolfini, Giannozzo, 177 (3)²⁸
 Parigi, Alfonso, 166
 Parigi, ponte di Fra Giocondo, 23
 Parma, 61, 116
 Duomo, 61, 62
 fortificazioni, 183 (10)¹⁸
 Madonna della Steccata, 61-3 (ill. 85-7), 63, 64, 178 (5)^{19,22}
 San Giovanni Evangelista, 61, 62, 178 (5)⁷
 Parmigianino, 62, 178 (5)¹⁰
 Paolo III, papa, 34, 52, 54, 57, 94, 98, 111, 112, 177 (4)⁹, 178 (4)^{32,40}
 Paolo IV, papa, 107, 139
 Pavia,
 Duomo, 19, 61
 Certosa, facciata, 135, 138
 Collegio Borromeo, 4, 140 (ill. 225)
 Pellegrini, Pellegrino, 3, 140-42 (ill. 224-28), 145 (ill. 232), 147, 152, 164, 166, 187 (11)²⁷
 Penni, Giovan Francesco, 76
 Perin del Vaga, 59, 185 (11)¹¹
 Perugia, 130, 137, 139
 fortezza di Paolo III (demolita), 54, 185 (11)¹
 Santa Maria del Popolo, 185 (11)¹
 Perugino, 174 (1)⁴
 Peruzzi, Baldassare, 4, 11, 17 (ill. 16), 23 (ill. 25), 24 (ill. 26), 25, 33, 34, 35, 45-51 (ill. 58-67), 52, 53, 54, 56, 60, 69, 76, 79, 83, 106, 107, 109, 111, 119, 130, 167, 175 (1)³⁰, 175 (1)³⁻⁵, 176 (2)¹⁴, 176 (3)¹⁴, 177 (4)^{19,22}, 182 (9)²³, 183 (10)²⁵, 187 (11)⁶⁴
 Peruzzi, Sallustio, 13 (ill. 5), 14 (ill. 7), 183 (10)⁸
 Pesaro
 villa Imperiale, 5, 77, 164, 189 (14)³
 Piacenza, 61
 fortificazioni, 54, 183 (10)¹⁸
 Madonna di Campagna, 63 (ill. 88-9), 64 (ill. 90)
 palazzo Farnese, 115 (ill. 176), 183 (10)¹⁹
 San Sepolcro, 64, 162
 Pienza
 piazza ed edifici circostanti, 174 (1)¹⁴, 181 (9)⁹
 Pinturicchio, 174 (1)⁴, 177 (4)²
 Pio II, papa, 174 (1)¹⁴
 Pio IV, papa, 95, 103, 105, 107, 126, 139, 180 (6)²¹
 Pio V, papa, 128, 184 (10)⁵⁰
 Pisa,
 palazzo Comunale, 167, 189 (14)¹³
 Pisano, Giovanni, 89
 Pistoia
 chiesa dell'Umiltà, 189 (14)¹¹
 Plauto, 30, 46
 Plinio il Giovane, 30, 108, 176 (2)⁷, 183 (10)⁸
 Poccetti, 170
 Poggio a Caiano, 45
 Poggio reale, v. Napoli
 Pojana Maggiore, villa, 155 (ill. 251)
 Polirone, v. San Benedetto Po
 Ponsello, Giovanni e Domenico, 133, 185 (11)¹²
 Ponte, Antonio Da, 158 (ill. 254), 159
 Ponzio, Flaminio, 184 (10)⁵²
 Pordenone, 63, 179 (5)¹³
 Poussin, Nicolas, 48
 Prato
 Madonna delle Carceri, 39, 42
 Pratolino, Villa Medici, 168 (ill. 270), 169, 189 (14)¹⁶
 Pratico, 82
 Rabelais, 182 (9)¹²
 Raimondi, Margarita, 179 (6)²⁰
 Raffaello, 7, 11, 14, 15, 17, 22, 23, 24-5 (ill. 27-30), 27-34 (ill. 32-6, 38-42), 37, 42-3 (ill. 54), 44, 45, 46, 48, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 68, 70, 76, 79, 82, 83, 84, 89, 90, 94, 107, 109, 130, 134, 150, 174 (1)¹⁶, 175 (1)^{20,30,33-5}, 175 (2)^{19,22}, 177 (3)¹⁴, 177 (3)^{19,20,22}, 177 (4)³, 179 (5)¹⁷, 180 (7)¹⁷, 181 (8)⁹, 188 (12)⁴
 Ravenna,
 Mausoleo di Teodorico, 60
 San Vitale, 142
 Regensburg, 175 (1)²⁸
 Regnart, Valérian, 102 (ill. 150)
 Ricci, cardinale, 107
 Ridolfi, Bartolomeo, 170
 Romano, Giulio, 11, 37, 61, 66, 67, 76-82 (ill. 110-21), 86, 88, 94, 112, 134, 148, 154, 164, 170, 176 (2)⁷, 180 (7)^{19,22}
 Roma, 3, 4, 5, 6, 11 sgg., 27 sgg., 35 sgg., 45 sgg., 64, 67, 68, 76, 94 sgg., 107 sgg., 134, 137, 139, 140, 148, 164, 166; v. anche Roma: Vaticano
 Chiese
 del Gesù, 117-19 (ill. 178-82), 120, 121, 122, 123, 137, 140, 141, 167, 183 (10)¹², 23, 24, 189 (14)⁹
 Sant'Andrea della Valle, 123 (ill. 190)
 Sant'Andrea in via Flaminia, 119 (ill. 183), 120 (ill. 184-85), 184 (10)⁵¹, 187 (11)¹⁷
 Sant'Anna dei Palafrenieri, 119, 120 (ill. 185), 121 (ill. 186-87), 184 (10)²⁷
 Sant'Atanasio dei Greci, facciata, 123-24, 184 (10)⁴⁰
 San Biagio della Pagnotta (demolita), 22, 37
 Santi Celso e Giuliano (demolita), 22, 37
 Sant'Eligio degli Orefici, 37, 119, 176 (3)¹⁴
 San Giacomo al Corso, 187 (11)⁶⁶
 San Giacomo degli Incurabili, 49, 123 (ill. 191-92), 124 (ill. 193-95), 125-26, 184 (10)⁴²
 San Giovanni dei Fiorentini, 31, 37, 52-3 (ill. 68), 53-4, 55, 83, 101-2 (ill. 149-51), 106, 119, 182 (9)²¹
 sgg., 189 (14)¹¹; architetti: (Michelangelo), 101-2 (ill. 149-51), 119, 182 (9)²¹
 sgg., 189 (14)¹¹; (Peruzzi), 52, 83, 182 (9)²³; (Della Porta), 101; (Raffaello), 52, 83; (A. da Sangallo il Giovane), 52-3 (ill. 68), 54, 55, 83; (Sansovino), 52, 53, 83
 San Giovanni in Laterano, 35 (ill. 43)
 San Girolamo degli Schiavoni, facciata, 128, 184 (10)³³
 Sant'Ivo (chiesa dell'Università), progetto di Della Porta, 123, 184 (10)³⁸
 San Luigi dei Francesi, 37, 176 (3)⁹
 San Marcello, Oratorio del Santissimo Crocifisso, 184 (10)³⁵
 Santa Maria degli Angeli, 105-6 (ill. 156), 106, 141, 182 (9)^{31,32}
 Santa Maria dell'Anima, facciata, 37, 177 (3)¹³
 Santa Maria in Aracoeli, 35 (ill. 43), 95
 Santa Maria di Loreto, 37-8 (ill. 47), 60, 61, 176 (3)¹⁰
 Santa Maria Maggiore, 35 (ill. 43); cappella Borghese, 182 (9)²⁸; cappella Sforza, 102 (ill. 152), 103 (ill. 153, 154), 106 (ill. 157), 120, 182 (9)²⁵
 sgg.; cappella Sistina, 129, 184 (10)⁴⁹; obelisco, 120, 129
 Santa Maria ai Monti, 122 (ill. 188-89), 123
 Santa Maria della Pace, 37, chiostro, 12-3 (ill. 3), 61, 174 (1)⁹
 Santa Maria del Popolo, cappella Chigi, 26

- (ill. 32), 27, 28 (ill. 33-5), 30, 33, 39, 42, 44, 45, 54, 90-1, 175 (2)¹⁻⁴, 182 (9)²⁶; coro e abside, 20, 21 (ill. 22), 33, 167
- Santa Maria in Porta Paradisi, 37, 176 (3)¹¹
- Santa Maria Scala Coeli, 123, 184 (10)³⁹
- Santa Maria in Traspontina, 184 (10)⁵¹
- San Paolo alle Tre Fontane, 123; cappella, 184 (10)³⁹
- San Pietro, 3, 11, 13, 14, 17-20 (ill. 16-21), 22, 23-5 (ill. 25-31), 27, 31-4, 35 (ill. 43), 39, 42, 46, 48-9, 52, 53, 54-7 (ill. 71-5), 58, 60, 64, 73, 75, 81, 95, 98-101 (ill. 143-48), 106, 107, 110, 111, 116, 120, 122, 123, 126, 128, 130, 141, 142, 150, 174 (1)¹⁷ sgg., 175 (1)²⁷ sgg., 176 (2)⁷ sgg., 177 (3)^{16, 19}, 177 (4)²¹ sgg., 182 (9)¹² sgg., 184 (10)³³; cappella di Clemente VIII, 121; cappella di Gregorio XIII, 121; cappella di Santa Petronilla, 180 (6)²⁴; coro del Rossellino, 17, 18, 24, 54, 56, 99, 122, 174 (1)¹⁸, 176 (2)^{13, 15}; cupola, 19-20 (ill. 21), 24, 33, 34, 39, 52, 53, 54-5, 56, 73, 95, 99, 100-1 (ill. 146-48), 122, 126, 135, 174 (1)¹⁴, 182 (9)^{13, 17} sgg., 24, 185 (11)⁵; Grotte Vaticane, 54; loggia delle Benedizioni, 33, 181 (8)⁹; Tomba di Giulio II (progetto), 13, 17, 20, 89, 90, 175 (1)²²; architetti: (Bramante), 11, 17-20 (ill. 16-21), 20, 23, 24, 27, 31-4, 39, 48, 52, 54, 55, 56, 64, 73, 75, 99, 100, 101, 111, 120, 122, 126, 141, 142, 150, 174 (1)¹⁷ sgg., 175 (1)^{25, 29}, 176 (2)¹³, 182 (9)¹⁶; (Chiarelli), 176 (2)¹³; (Fra Giocondo), 23, 175 (1)³⁰; (Labacco), 54; (Ligorio), 107, 110; (Michelangelo), 17 (ill. 16), 19 (ill. 21), 56, 89, 95, 98-101 (ill. 143-48), 106, 107, 122, 126, 130, 175 (1)²², 177 (3)¹⁵, 182 (9)¹² sgg., 24; (Peruzzi), 11, 17 (ill. 16), 23 (ill. 25), 24 (ill. 26), 25, 33, 34, 46, 48, 52, 54, 56, 76, 175 (1)^{20, 33, 5}, 175 (2)¹⁴, 177 (4)⁹; (Della Porta), 99-100, 101, 121, 123-24, 182 (9)^{13, 17}; (Raffaello), 11, 23, 24 (ill. 27), 25 (ill. 28-30), 29, 31-4, 42, 52, 54, 56, 150, 175 (1)^{18, 28, 31, 33}, 176 (2)^{7, 9} sgg., 177 (3)¹⁹; (B. Rossellino), 17, 18, 24, 99, 122, 174 (1)¹⁶, 176 (2)^{13, 15}; (A. da Sangallo il Giovane), 17 (ill. 16), 23, 25 (ill. 29, 31), 29, 31, 33, 34, 42-3, 48, 52, 54, 55-7 (ill. 72-3), 60, 76, 98, 100, 128, 130, 135, 175 (1)^{33, 35}, 176 (2)^{11, 14, 17, 18}, 177 (4)²¹ sgg., 185 (11)⁵; (G. da Sangallo), 23, 25, 175 (1)^{28, 33, 5}; (Vignola), 101, 107, 110, 128
- San Pietro in Montorio, Tempietto, 10 (ill. 1), 11-2 (ill. 2), 13, 14, 19, 20, 23, 27, 37, 39, 44, 45, 49, 73, 75, 79, 142, 148, 174 (1)⁵ sgg., 175 (1)²⁶, 183 (10)¹²
- San Salvatore in Lauro, navata, 127, 184 (10)⁴⁹
- San Salvatore (presso San Luigi dei Francesi), 37, 176 (3)⁹
- Santo Spirito in Sassia, 116
- Santo Stefano Rotondo, 174 (1)⁵
- Santa Susanna, facciata, 168
- Santissima Trinità dei Monti, facciata, 123, 184 (10)⁴⁰
- Monumenti antichi, 11, 24, 148
- arco di Costantino, 65
- basilica di Massenzio, 20, 25, 78
- basilica Porzia, 148
- Colosseo, 35 (ill. 43), 184 (10)^{35, 56}
- Domus Aurea, 15, 17, 30, 64
- ippodromo, 15
- Pantheon, 11, 19, 20, 52, 56, 74, 78, 90, 100, 103, 135, 142, 187 (11)⁵⁷, 188 (12)⁷
- teatro di Marcello, 35
- terme di Diocleziano, 105, 127, 141, 177 (3)¹²
- terme di Tito, 30
- palazzi
- Alberini-Cicciaporti, 36 (ill. 46), 37, 44, 176 (3)⁵ sgg.
- Baldassini, v. Palma-Baldassini
- Borghese, 126, 127 (ill. 200-1), 128, 184 (10)⁵²
- Branconio dell'Aquila (demolito), 28, 28-9 (ill. 36), 30, 34, 35, 51, 68, 109, 135, 176 (2)², 177 (3)²¹
- Brazza, v. Maccarani
- Caetani, 123, (ill. 196-97), 126, 184 (10)⁴³
- Caffarelli, v. Vidoni-Caffarelli
- Cancelleria, 13, 27, 36, 43, 45, 56 (ill. 75), 64, 178 (4)⁴⁰, 182 (9)¹¹; affresco del Vasari, 56 (ill. 75), 178 (4)^{29, 30}
- Caprini, 4, 22-3 (ill. 23), 23, 27, 35, 37, 68, 70, 75, 76, 80, 86, 94, 170, 175 (1)^{22, 23}, 177 (3)²¹, 180 (7)¹¹, 182 (10)⁶
- Chigi in Piazza Colonna, 184 (10)⁴⁰
- Cicciaporti, v. Alberini-Cicciaporti
- Conservatori, v. vie e piazze: Campidoglio
- Corneto, v. Giraud-Torlonia
- Crescenzi-Serlupi, 184 (10)⁴⁰
- Farnese, 35 (ill. 43), 36, 57-60 (ill. 76-83), 84, 95, 97-8 (ill. 141-48), 116, 122, 126, 166, 178 (4)²⁹ sgg., 179 (6)¹⁸, 180 (7)¹², 182 (9)^{10, 11}; architetti: (Michelangelo), 36, 59-60 (ill. 81-3), 95, 97-8 (ill. 141-42), 166, 182 (9)^{10, 11}; (Perino del Vaga), 59; (Della Porta), 60, 122, 182 (9)¹¹; (A. da Sangallo il Giovane), 57-60 (ill. 76-83), 95, 97-8, 178 (4)²⁹ sgg., 182 (9)^{10, 11}; (Sebastiano del Piombo), 59; (Vasari), 59; (Vignola), 60, 121, 178 (4)^{39, 41}
- Fieschi-Sora, 35
- Firenze, di, 164 (ill. 263)
- Giraud-Torlonia, 35, 176 (3)¹
- dei Tribunali (Bramante), 36, 176 (3)⁴
- Lante, 35, 183 (10)¹²
- Laterano, 35 (ill. 43), 120, 128 (ill. 202), 129
- Maffei-Marescotti, 184 (10)⁴⁰
- Massimo alle Colonne, 35, 49-51 (ill. 64-7), 60, 109, 167
- Medici, Giovanni de', v. Lante
- Palma-Baldassini, 35, 36, (ill. 44-5), 37, 176 (3)² sgg.
- Quirinale, 35 (ill. 43), 126 (ill. 198-99), 127, 184 (10)³⁷
- Sapienza, 184 (10)³⁸
- Savelli, 35
- Senatore, v. Vic e piazze: Campidoglio
- Spada, 186 (11)¹⁶
- Valle, della, 35
- Vaticano, v. Roma; Vaticano
- Venezia, 13, 35
- Vidoni-Caffarelli, 28, 29 (ill. 37), 35, 37, 43, 70, 176 (2)⁶
- Zuccari, 172 (ill. 277), 190 (14)³²
- pianificazione urbana 35 (ill. 43), 120 sgg., 176 (3)¹ sgg., 184 (10)^{55, 56}
- Vie e piazze
- Campidoglio, 35 (ill. 43), 71, 83, 95, 95-7 (ill. 140), 98, 99, 106, 110, 121, 122, 123, 126, 128, 182 (9)³ sgg., 182 (9)²⁵; teatro di legno del Peruzzi, 46, 177 (4)⁶
- Campo Marzio, 35, 36
- piazza del Popolo, 120
- piazza San Pietro, 128
- via de' Banchi, 37
- via Giulia, 22, 35 (ill. 43)
- via Leonina, 35
- via Lungara, 35 (ill. 43)
- via Papale, 49
- via Sistina, 35 (ill. 43)
- Ville
- Este, d', 107
- Farnesina, 45, 46 (ill. 58-61), 51, 54, 79, 84, 98, 127, 177 (4)³ sgg.
- Giulia, 111-13 (ill. 166-70), 116, 119, 164, 180 (6)¹⁸, 183 (10)^{16, 17}, 189 (14)³
- Lante, 76, 180 (7)⁴
- Madama, 29-30 (ill. 38-42), 34, 41, 45, 52, 60, 64, 76, 78, 107, 109, 112, 116, 136, 176, (2)⁷, 180 (7)¹², 183 (10)⁸
- Medici, 107, 108 (ill. 158)
- Montalto-Peretti, 129, 185 (10)⁵⁷
- Altri edifici secolari
- Accademia finlandese, v. Villa Lante
- Acqua Felice, 129, 185 (10)⁵⁶
- Casa de' Mocchi, 176 (3)⁶
- Castel Sant'Angelo, 35 (ill. 43)
- Loggia dei suonatori papali (progetto), 13 (ill. 4)
- obelisco di Sisto V, 120, 129, 185 (10)⁵⁴
- ospedale di San Giacomo degli Incurabili, 37, 49, 184 (10)⁴²; v. anche Chiese
- porta Maggiore, 67
- porta Pia, 3, 103-5 (ill. 155), 105, 106, 182 (9)^{29, 30}
- porta Santo Spirito, 60
- Zecca, 53-4 (ill. 69)
- Roma: Vaticano, 13, 35 (ill. 43), 107, 111, 116, 120, 126, 128, 129
- ampliamenti di Gregorio XIII, 126-27
- appartamenti Borgia, 14
- biblioteca, 15, 120, 129 (ill. 203)
- Cappella Paolina, 54
- Cappella Sistina, affreschi, 13, 89, 90
- Casino di Pio IV, 107-10 (ill. 159-62), 112, 182 (10)⁷ sgg.
- cortile del Belvedere, 11, 14-6, (ill. 6-14), 20, 23, 29, 30, 36, 54, 66, 78, 81, 94, 107, 110, 116, 119, 126, 174 (1)¹⁰ sgg., 182 (10)⁴ sgg., 184 (10)⁴⁷
- cortile di San Damaso, 17, 126
- logge, 4, 17 (ill. 15), 76, 126, 174 (1)¹⁴, 175 (1)²⁸
- Nicchione, 107
- porta Giulia, 65
- San Pietro v. Roma: chiese
- Sala Regia, 54
- Stanze, 14, 27, 45, 76, 107, 181 (8)⁹
- villa di Innocenzo VIII, 14
- Architetti:
- Bramante, 11, 14-7, (ill. 5-14), 23, 36, 54, 66, 78, 81, 94, 107, 126, 174 (1)¹⁰ sgg., 184 (10)⁴⁷; Fontana, 129, (ill. 203); Ligorio, 107-10 (ill. 159-62), 110, 182 (10)⁴ sgg.; Lunghi, 128; Maserino, 126, 128, 184 (10)⁴⁷; Michelangelo, 89, 107, 182 (10)⁴; Penni, 76; Peruzzi, 11; Raffaello, 14, 17, 27, 45, 76, 134, 174 (1)¹⁴; G. Romano, 76; A. da Sangallo il Giovane, 54; Vignola, 111, 128
- Rosselli, Pietro di Giacomo, 176 (3)⁶, 177 (4)⁶
- Rossellino, Bernardo, 17, 18, 24, 56, 176 (2)¹³
- Rovere, Giuliano della, v. Giulio II, papa
- Rovigo, palazzo Roncalli, 71
- Rubens, Peter Paul, 130, 185 (11)⁷
- Rucellai, Buonaccorso, 37
- Sabbioneta, 189 (13)⁸
- teatro, 162, 163 (ill. 261), 189 (13)⁸
- Salisburgo, Cattedrale, progetto di Scamozzi, 189 (13)⁶
- San Benedetto Po (Polirone), chiesa dell'abbazia, 81 (ill. 120), 181 (7)¹⁸
- Sangallo, Antonio da, il Giovane, 7, 11, 17 (ill. 16), 23, 25 (ill. 28-31), 29, 33, 35-6 (ill.

- 44-5), 42, 48, 52-60 (ill. 68-82), 63, 67, 76, 83, 84, 95, 97, 98, 100, 107, 116, 128, 130, 135, 174 (Intr.)¹⁰, 175 (1)^{33,35}, 176 (2)^{14,17,18}, 176 (3)¹⁰, 178 (4)^{14,26}, 178 (5)¹, 180 (7)¹², 182 (9)^{10,11}, 185 (11)^{1,5}
- Sangallo, Antonio da, il Vecchio, 11, 13, 40 (ill. 51), 41 (ill. 52), 42 (ill. 53), 44, 52, 58, 177 (3)¹⁷ Sangallo, Aristotile da, 177 (3)²⁰
- Sangallo, Giovanfrancesco da, 43, 177 (3)²⁰
- Sangallo, Giuliano da, 11, 13 (ill. 4), 19, 23, 25, 44 (ill. 55), 52, 83, 86, 89, 135, 138, 174 (1)^{7,14}, 175 (1)^{30,33,5}, 176 (3)^{14,13}, 177 (3)^{17,22}
- Sanmicheli, Michele, 3, 4, 11, 52, 61, 67-75 (ill. 95-109), 76, 82, 88, 130, 148, 154, 159, 170, 179 (6)^{1,26}, 180 (7)¹²
- Sanmicheli, Paolo, 179 (6)²⁰
- Sansovino Andrea, 83, 89, 175 (1)²⁴, 176 (3)^{11,13}
- Sansovino, Jacopo Tatti, detto, 3, 4, 6, 11, 52, 53, 61, 83-88 (ill. 123-27), 89, 116, 148, 153, 159, 162, 164, 173 (Intr.)^{20,25}, 174 (Intr.)¹⁹, 181 (8)^{1,26}, 188 (13)¹
- Santi di Tito, 108
- Sarayna, Torello, 179 (5)²⁰, 179 (6)¹²
- Sauli famiglia, 130
- Savona, 13
- Scamozzi, Vincenzo, 3, 84, 162, 163 (ill. 261), 181 (8)¹², 185 (11)⁶, 189 (13)^{6,26}.
- Scarpagnino, 159 (ill. 255-56), 160 (ill. 256-57), 188 (13)⁴
- Schickhardt, Heinrich, 185 (11)⁷, 189 (14)^{18,29}
- Sebastiano del Piombo, 59
- Sellaio, Leonardo, 176 (2)¹¹
- Seregni, Vincenzo, 137-38 (ill. 221), 140, 186 (11)^{34,37}
- Serlio, Sebastiano, 4, 7, 11, 12, 14, 18, 19, 20, 23, 27, 33, 34, 45, 48, 67, 86, 111, 126, 147, 148, 153, 164, 174 (1)⁶, 175 (1)^{18,21}, 176 (2)^{13,14}, 179 (5)¹⁷, 179 (6)^{12,17}, 183 (10)²³, 187 (11)⁶⁴
- Sforza, Guido Ascanio, 182 (9)²⁵
- Sforza, Ludovico, il Moro, 11
- Siena, 45, 49, 52
- Duomo, 19, 49; cappella San Giovanni, 177 (4)²
- fortificazioni, 49, 54
- palazzo Petrucci, 180 (6)¹⁹
- palazzo Pollini, 49
- San Domenico, 49
- villa Belcaro, 49
- villa Le Volte (Mieli), 177 (4)³
- Signa, villa Medici, 168
- Signorelli, Luca, 174 (1)¹
- Silvani, Gherardo, 189 (14)^{18,25}
- Sisto V, papa, 15, 120-21, 129, 140, 166, 182 (9)³¹, 184 (10)^{54,26}
- Solari, Cristoforo, 178 (5)¹, 186 (11)²²
- Specchi, Alessandro, 176 (2)⁶
- Spoleto
- Tempio di Clitunno, 179 (6)¹²
- Stampa, Massimiliano, 186 (11)²⁰
- Stazi, Paolo, 180 (7)⁵
- Summonte, Pietro, 177 (3)²⁴
- Svetonio, 15
- Tacito, 14
- Tatti, Jacopo, v. Sansovino, Jacopo
- Terenzio, 30
- Terni, Velino-Tevere, taglio, 60
- Thorna da Cino, Giovanni, v. Giovanni
- Thoronières, Jean de, 176 (3)⁹
- Tibaldi, Pellegrino, v. Pellegrini
- Tiepolo, Giambattista, 179 (6)¹⁵
- Tintoretto, 159
- Tito, Santi di, v. Santi
- Tivoli
- tempio, 11
- villa di Adriano, 15, 108
- villa d'Este, 107, 109-10 (ill. 163-64) 125, 168, 170
- Tiziano, 85, 88
- Todi, Santa Maria della Consolazione, 39-41 (ill. 48-50), 41, 42, 52, 61, 73, 74, 130, 177 (3)^{15,16}
- Tolomei, Claudio, 189 (14)²⁶
- Tommaso dei Cavalieri, v. Cavalieri
- Torino, 145
- Castello, 187 (11)⁶³
- Santa Maria dei Cappuccini, 187 (11)⁶³
- Santissima Trinità, 187 (11)⁶³
- Strada Nuova, 187 (11)⁶³
- Tramello, Alessio, 62, 63-4 (ill. 88-90), 179 (5)¹³
- Trento, Concilio di, 119, 139, 167
- Tribolo, 91, 93
- Trissino, Gian Giorgio, 148, 188 (12)^{5,6}
- Tristano, Giovanni, 118, 140, 187 (11)⁵⁰
- Turini, Baldassarre, 180 (7)⁴
- Udine, palazzo Antonini, 188 (12)¹⁵
- Udine, Giovanni da, v. Giovanni
- Urbino, 11, 164
- Vaga, Perino del, v. Perino
- Valle, Andrea da, 162 (ill. 258-59), 188 (13)⁵
- Valle, Matteo della, 188 (13)⁵
- Varallo, Sacro Monte, 139
- Varese, Beltramo da, v. Beltramo
- Vasari, Giorgio, 3, 13, 17, 18, 23, 27, 29, 35, 48, 56 (ill. 75), 58, 76, 77, 78, 81, 83, 85, 89, 90, 91, 93, 98, 103, 106, 107, 112, 130, 133, 164, 166-68 (ill. 267), 169, 176 (2)⁵, 177 (3)²⁰, 178 (4)²⁸, 180 (6)²⁰, 185 (11)⁷, 189 (14)^{8,26}
- Vaticano, v. Roma: Vaticano
- Venezia, 3, 5, 23, 61, 68, 71 sgg., 83 sgg., 119, 130, 133, 148 sgg., 159-62
- Chiese
- Frari, v. Santa Maria Gloriosa dei Frari
- Redentore, 5, 150-52 (ill. 241-43)
- San Francesco della Vigna, 5, 150 (ill. 240), 184 (10)³¹
- San Geminiano (demolita), 88
- San Giorgio Maggiore, 5, 85, 149-50 (ill. 238-39), 152
- Santa Maria della Carità, 147 (ill. 236)
- Santa Maria Gloriosa dei Frari, coro dei monaci, 186 (11)²⁸
- Santa Maria della Salute, 75, 152
- San Marco, 83; campanile, 85, 181 (8)¹³; cupole, 83
- San Rocco, 159
- San Salvador, 162, 189 (14)¹⁴
- Palazzi
- Cornaro, 71, 179 (6)^{16,17}
- Corner della Ca' Granda, 87 (ill. 126), 88 (ill. 127)
- Ducale, 83, 159, 188 (13)¹; prigioni, 159; Scala d'Oro, 188 (13)¹
- Grimani, 4, 71 (ill. 103-4), 75, 88, 179 (6)^{16,26}
- Porto Breganze (Ca' del Diavolo), 188 (12)¹⁶
- Altri edifici secolari
- corte d'Appello, v. palazzo Grimani
- fortificazioni, 67
- Libreria di San Marco, 4, 83-4 (ill. 123), 85 (ill. 124), 88, 116, 153, 162, 164, 181 (8)¹²
- Loggetta, 85, 88
- Ospizio Orseolo (demolito), 181 (8)¹²
- piazza di San Marco, 83 sgg., 162
- piazzetta, 83 sgg., 97, 116
- ponte di Rialto, 148 (ill. 237), 158 (ill. 254), 159
- Procuratie Nuove, 162, 181 (8)¹²
- Procuratie Vecchie, 83
- Scuola Grande della Misericordia, 88
- Scuola Grande di San Rocco, 4, 159 (ill. 255-56), 160 (ill. 256-57), 188 (13)⁴
- villa Garzoni, 88, 181 (8)¹⁹
- Zecca, 86 (ill. 125), 164, 181 (8)^{14,26}
- Venturini G., 108 (ill. 159)
- Verona, 61, 64, 68 sgg., 73 sgg., 76, 130, 148, 154
- Lazzaretto, altare nel cortile, 180 (6)²⁵
- Madonna di Campagna, 73, 73-5 (ill. 107-9), 148-49, 179 (5)^{13,14}, 180 (6)^{21,26}
- palazzo Bevilacqua, 68-70 (ill. 99), 71, 73, 75, 179 (6)^{10,26}
- palazzo Canossa, 68, 70 (ill. 100-1), 71, 88, 179 (6)^{9,14,15}
- palazzo Guastaverza, 68, 71
- palazzo Pornei (Lavezola), 68, 70-1 (ill. 102), 75, 179 (6)⁸, 180 (6)²⁶
- porta Borsari 179 (6)¹²
- porta Leoni, 179 (6)¹²
- porta Nuova, 67 (ill. 95-6), 70, 179 (6)⁵
- porta Palio, 67 (ill. 97-8), 70-1, 71, 179 (6)⁶, 180 (6)²⁶
- San Bernardino, cappella Pellegrini, 73 (ill. 100), 75, 180 (6)²⁰
- San Giorgio in Braida, cupola, 180 (6)²⁵
- Santa Maria di Campagna, v. Madonna di Campagna
- teatro romano, 66
- Veronese, Paolo, 85
- Versailles, 107
- Vicenza, 147, 148, 152 sgg., 162
- Basilica, 148, 152-53 (ill. 244-45), 181 (8)⁹
- loggia del Capitanato, 153 (ill. 246), 155
- palazzo Barbaran da Porto, 154
- palazzo Chiericati, 154
- palazzo Civena, 188 (12)¹⁵
- palazzo Iseppo da Porto, 154
- palazzo Thiene, 154 (ill. 248), 170
- palazzo Valmarana, 154 (ill. 247, 249), 155
- Teatro Olimpico, 148, 162 (ill. 260)
- villa La Rotonda, 156 (ill. 252), 157 (ill. 253), 188 (12)²¹
- Vicoforte di Mondovì, Santa Maria, 145-46 (ill. 233-35), 187 (11)^{4,26}
- Vignola, Giacinto Barozzi da, 120-21 (ill. 185-87), 183 (10)⁹, 183 (10)²⁷
- Vignola, Jacopo Barozzi da, 4, 60, 101, 107, 110-20 (ill. 165-79), 181-87), 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 134, 141, 147, 150, 164, 166, 172, 178 (4)^{39,41}, 180 (6)¹⁸, 183 (10)^{13,26}, 184 (10)^{44,51,52}, 187 (4)⁴⁷
- Villamena, 118 (ill. 180), 119 (ill. 182)
- Vinci, Leonardo da, v. Leonardo
- Vischer, Hermann, 175 (1)²⁶
- Vitozzi, Ascanio, 142-6 (ill. 233-35), 187 (11)^{6,26}
- Vitruvio, 13, 49, 51, 61, 64, 78, 110, 147-48, 154, 156, 174 (1)⁴, 180 (7)¹², 188 (12)³
- Vittoria, Alessandro, 85
- Volterra, Francesco Capriani da, 124-26 (ill. 191-97), 184 (10)^{11,26}, 187 (11)⁶⁰
- Wood, John, 190 (14)²⁸
- Wotton, Sir Henry, 157
- Zaccagni, Bernardino, 61-2 (ill. 85-7)
- Zaccagni, Giovanfrancesco, 61-2 (ill. 85-7)
- Zuccari, Federico, 170, 172 (ill. 277), 190 (14)^{28,32}
- Zuccari, Taddeo, 108
- Zucchi, Marcantonio, 178 (5)¹²

Referenze fotografiche

Paul Davies: frontispizio, 14, 32, 41, 42, 49, 50, 51, 52, 61, 93, 98, 107, 114, 115, 121, 123, 155, 164, 167, 169, 170, 173, 175, 177, 231, 243, 251, 275, 276, 277; GFN: 1, 47, 61, 69, 82, 141, 156, 192, 196, 197, 199, 203, 217, 218, 221, 222, 227, 263; Soane Museum: 2; Brogi, Firenze: 3, 4, 5, 55, 65A, 70, 149, 201, 212, 220, 224, 268, 271; Brügner, Roma: 6; Istituto di Storia dell'Arte, Pisa: 7; Vasari, Roma: 8, 22, 186; TCI: 9; J.S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*: 10, 74; Biblioteca Herzogiana, Roma: 12, 13, 23, 35, 44, 80, 110, 138, 158, 180, 181, 182, 183, 184, 202, 209, 211; Albertina, Vienna: 15, 31, 195; Uffizi, Firenze: 18, 25, 29, 163, 166; Cooper, Londra: 19; Kleinheimpel, Amburgo: 21; Anderson, Roma: 24, 56, 64, 67, 72, 75, 81, 154, 200, 238, 257, 264; Soprintendenza, Firenze: 26, 270; Paul Mellon Collection, Washington: 27, 28; Scala: 33, 86, 104, 134, 135, 146, 153; Sansoni, Roma: 37; da Gutensohn-Thuermer: 39; Fototeca Unione, Roma: 40; Gerhard Krämer: 43; P. Letarouilly, *Edifices de Rome Moderne*: 45, 65B, 76, 179; Dr. J. Zänker: 48; da A. Schiavo: 53; Alinari, Firenze: 54, 57, 58, 66, 79, 88, 112, 125, 145, 147, 178, 207, 213, 216, 240, 249, 256A, 268, 274; C.L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzis architektonisches Frühwerk*: 59; Nationalmuseum, Stoccolma: 62, 194; Metropolitan Museum of Art, New York: 73; The Metropolitan Museum of Art, New York, Dick Fund, 1941: 83, 142, 143, 144; Mella, Milano: 84, 230; Eugene Marseglia: 85; Vaghi, Parma: 87; Dr. J. Ganz, Frauenfeld, Svizzera: 89, 160; da Gazzola: 90; da Fabriczy: 91; Fiorentini, Venezia: 92, 94, 95, 99, 100; da Ronzani-Lucioli: 96, 97, 101, 102, 103, 105, 106, 108; W. Lotz: 109, 157; da un disegno di Giacomo della Strada a Düsseldorf: 111; Calzolari, Mantova: 113, 120, 261; Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf: 116; Soprintendenza,

Mantova: 117; *Storia di Mantova*: 118; Osvaldo Böhm, Venezia: 124, 259; G. Paolo Marton: 126, 246, 252; da Cicognara-Diedo-Sélva: 127; Stegmann-Geymüller: 129, 130, 267; Bencini, Firenze: 131; GEKS: 132; da Apolloni: 133; Dr. Hilde Lotz: 136, 265, 266, 272, 273; Leonard von Matt, Bucobs: 139; Arch. Fot. Gall. Vat.: 148, 159, 198; Dr. Ohr: 150; da un'incisione di Calcagni: 151; da Pagliarino: 152; W. Friedlaender, *Das Kasino Pius des Vierter*: 161; Dr. Ernest Nash, Roma: 162; Collezione privata: 165; Dr. Carl Lamb: 172; Höning, Francoforte: 174; da Lewine: 185; Fotostudio Lotz, Grünwald: 187; da Soprintendenza ai Monumenti, Roma: 189; R. Moscioli, Roma: 190; da un'incisione di de' Rossi: 191; Foto Marburg: 193; Massimo Murchelli: 204; Publifoto, Genova: 205, 208; da Cassini: 210; The Trustees of the Victoria and Albert Museum, Londra: 214; Musei Civici, Milano: 215; Biblioteca Ambrosiana, Milano: 219; da Houghton Brown: 222; Rotalfoto, Milano: 225; W. Hiersche, *Pellegrino di Pellegrini als Architekt*: 226; da disegni nella Collezione Bianconi: 228; I. Kothe, *Die Kirche S. Lorenzo in Mailand*: 229; Pellegrino, Mondovi: 233; Museo Civico, Vicenza: 237; O. Bertotti-Scamozzi, *Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio*: 239. © Archivio Veneziano fotografo: Sarah Quill: 241, 254, 256B; da *Corpus Palladianum*: 242, 245, 253; Cinecolorfoto, Vicenza: 244; Vajenti, Vicenza: 248; P. Paolletti, *La Scuola Grande di San Marco*: 255; C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien*: 258; Museo Civico, Padova: 262; su concessione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali: retrocopertina.

Tutti i disegni sono stati eseguiti o adattati per la prima edizione di questo volume da Sheila Gibson, eccetto i seguenti: 16; Paul White: 74; J. S. Ackerman e Frank Krüger: 140; Gerhard Krämer: 185B.

