

ZVAN DA VDENE  
FVRLANO

# Giovanni da Udine

tra Raffaello e Michelangelo

ZVAN DA VDENE  
FVRLANO

# Giovanni da Udine

tra Raffaello e Michelangelo

## Castello di Udine

### Mostra

a cura di Liliana Cargnelutti  
e Caterina Furlan

#### Comitato scientifico

Donata Battilotti, Università degli Studi di Udine  
Giuseppe Bergamini, Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, Udine  
Chiara Callegari, ricercatrice indipendente  
Liliana Cargnelutti, curatrice  
Caterina Furlan, curatrice  
Vania Gransinigh, Galleria d'Arte Antica, Civici Musei di Udine  
Virginia Lapenta, Villa Farnesina, Roma  
Antonio Sgamellotti, Università degli Studi di Perugia  
Alessandro Zuccari, Sapienza, Università di Roma

#### Coordinamento amministrativo e di segreteria

Federica Coletti  
Roberto Tomada

#### Segreteria

Angelica Ferretti  
Patrizia Goveto  
Gianna Piccolo  
Assunta Serra

#### Coordinamento organizzativo, relazioni estere e ufficio prestiti

Francesca Tesei, *Registrar*  
Verena Maria Manfroi

#### Ricerche bibliografiche e fotografiche

Loris Milocco per la Fototeca dei Civici Musei di Udine  
Barbara Morandini per la Biblioteca d'Arte dei Civici Musei di Udine  
Federica Pellini per la Biblioteca Civica  
Vincenzo Joppi di Udine

#### Comune di Udine

*Sindaco*  
Pietro Fontanini  
*Assessore alla Cultura*  
Fabrizio Cigolot  
*Dirigente del Servizio integrato Musei e Biblioteche*  
Romano Vecchiet

#### Coordinamento sicurezza e allestimento

Maria Serena Bruno  
Mariangela Buligatto  
Veniero De Venz  
Paolo Tosolini  
Marco Visintini

#### Servizio didattico

Cooperativa Arteventi  
per i Civici Musei

#### Trasporti

Interlinea srl, Fine Art Services, Marcon, Venezia

#### Progetto grafico e allestimento

Studio ANTHES, Udine

#### Assicurazioni

AON Jauch & Hübener GmbH, Vienna  
Axa Art XL Versicherung, Milano  
Blackwall Green, Londra  
Deas Deutsche Assekuranzmakler GmbH, Detmold  
Kuhn & Bülow GmbH, Berlino  
Rotas srl Casa di brokeraggio, Milano  
UFB:UMU Assekuranzmakler GmbH, Monaco

#### Ufficio stampa

Studio ESSECI, Sergio Campagnolo, Padova

#### Restauro

Antonella Brogi, Radda in Chianti, Firenze  
Centro Studi e Restauro soc. coop., Gorizia

### Catalogo

a cura di Liliana Cargnelutti  
e Caterina Furlan

#### Saggi e schede

Donata Battilotti  
Maria Beltramini  
Giuseppe Bergamini  
Chiara Callegari  
Liliana Cargnelutti  
Caterina Furlan  
Vania Gransinigh  
Paolo Pastres

#### Editing e coordinamento redazionale

Cecilia Bortolan Pirona, Forum

#### Bibliografia

a cura di Nicoletta Benvenuti

#### Impaginazione

Gam Grafica, Terzo d'Aquileia (Ud)

#### Realizzazione editoriale

Forum Editrice Universitaria Udinese

#### Stampa

Tipografia Menini, Spilimbergo (Ud)  
Dicembre 2020

ISBN 978-88-95752-35-8

con il sostegno di



UDINE  
MUSEI

GALLERIA  
D'ARTE ANTICA



### **Albo dei prestatori**

Albertina, Vienna  
Archivio di Stato, Udine  
Archivio e Biblioteche storiche dell'Arcidiocesi di Udine, Biblioteca Arcivescovile Bartoliniana, Udine  
Biblioteca Aurelio Saffi, Sezione Fondi Antichi, Forlì  
Biblioteca Casanatense, Roma  
Biblioteca Civica Vincenzo Joppi, Udine  
Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma  
Biblioteca Guarneriana, San Daniele del Friuli  
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Firenze  
Casa Buonarroti, Firenze  
Collezione privata, New York  
Collezione privata, Umberto Sello, Udine  
Civici Musei, Biblioteca d'Arte, Udine  
Civici Musei, Gabinetto Disegni e Stampe, Udine  
Civici Musei, Gallerie d'Arte Antica, Udine  
The Courtauld Institute of Art, The Courtauld Gallery, Londra  
Fondazione Accademia Carrara, Bergamo  
Fondazione Querini Stampalia, Venezia  
Galleria Borghese, Roma  
Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze  
Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Coburgo  
Moravská Galerie v Brně, Brno  
National Galleries of Scotland, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo  
Palais des Beaux-Arts de Lille, Lille  
Parrocchia di San Lorenzo Martire di Monte di Buja, Buja  
Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano  
Staatliche Graphische Sammlung, Monaco di Baviera  
Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Berlino  
Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Dresda

### **Ringraziamenti**

Fondazione Ado Furlan, Spilimbergo  
Friedenauer Werkstätte, Berlino  
Mauro Telò Cornici, Milano  
Museo della Medaglia di Buja  
Nationalmuseum, Bildarkivet, Stoccolma  
Parco Archeologico del Colosseo, Roma  
Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

*Un particolare ringraziamento per la disponibilità e la collaborazione a*

Christopher Baker, Maria Assunta Bardaro Grella, Roberta Battaglia, Luca Bellingeri, Silvia Bianco, Julia Blanks, Deborah Bonandrini, Stephanie Buck, Angela Carbonaro, Alessandro Cecchi, Camilla Cecchi, Cristina Celegon, Laura Cerno, Delphine Charpentier, Anna Coliva, Cristiana Collu, Beatrice Cristini, Gabriella Cruciatti, Marina De Carolis, Rosanna Di Pinto, Giulia Domini, Stefanie Drenkard, Elisabeth Dreyse, Elisa Errico, Laura Feliu Lloberas, Sabina Francescato, Edith Gabrielli, Achim Gnann, Ketty Gottardo, Robert Graham, Anna Granzotto, Jasha Greenberg, Alberto Guerra, Romy Halász, Cordelia Hattori, Sven Hauschke, Michael Hering, Katrin Käding, Ingrid Kastel, Stefanie Knöll, Karin Kyburz, Marigusta Lazzari, Freya Levett, Elena Lombardi, Silvia Lucantoni, Michele Lucci, Laura Luzzana, Lucia Marchi, Roberta Masini, Alessandra Menegazzi, Christof Metzger, Larissa Mohr, Giovanna Mori, Elisa Nervi, Dania Nobile, Pavla Obrovská, Magnus Olausson, Martin Olin, Antonio Pagano, Perla Pedretti, Susanna Pelle, Federica Pellini, Simona Perugia, Giuseppina Perusini, Paolo Petiziol, Katia Piazza, Susi Piovanelli, Sandro Piussi, Marco Pradelli, Jan Press, Jack Ridge, Maria Cristina Rodeschini, Claudio A.M. Salsi, Eike Schmidt, Edoardo Scubla, Umberto Sello, Anna Sheppard, Luca Somma, Marina Susa, Francesca Tamburlini, Maurizio Tassani, Patricia Truffin, Vera Laura Verona, Luisa Villotta, Moritz Wullen, Kurt Zeitler, Diana Ziliotto, Meri Ziraldo.

Un sentito ringraziamento anche ai prestatori che hanno desiderato rimanere anonimi.



ZVAN DA VDENE  
FVRLANO

# Giovanni da Udine

tra Raffaello e Michelangelo

a cura di  
Liliana Cargnelutti  
e Caterina Furlan

Comune di Udine



# INDICE

- 9 Sindaco di Udine
- 11 Assessore alla Cultura del Comune di Udine
- 13 Presidente della Fondazione Friuli
- 15 Curatrici

## SAGGI

- Caterina Furlan
- 19 'Zvan da Vdene fvrano'  
tra Raffaello e Michelangelo
  
- Liliana Cargnelutti
- 57 Giovanni da Udine tra il Friuli e Roma:  
un quadro storico-documentario
  
- Donata Battilotti
- 83 Giovanni da Udine «intelligente  
architetto e di bonissimo giudizio»
  
- Chiara Callegari
- 107 Parerga alla fortuna di Giovanni da Udine  
nell'incisione
  
- Maria Beltramini
- 135 Roma, Firenze, Venezia. Architettura e architetture  
nelle città di Giovanni da Udine
  
- Paolo Pastres
- 149 L'arte e la virtù: un percorso nella fortuna critica  
di Giovanni da Udine
  
- Giuseppe Bergamini
- 163 Ritratti di Giovanni da Udine

## SCHEDE DELLE OPERE

- 297 Cronologia di Giovanni da Udine
- 301 Bibliografia
- 319 Referenze fotografiche





MARIA BELTRAMINI

# ROMA, FIRENZE, VENEZIA. ARCHITETTURA E ARCHITETTURE NELLE CITTÀ DI GIOVANNI DA UDINE

Michelangelo  
Buonarroti, progetto  
di decorazione per la  
cupola della Sagrestia  
nuova di San Lorenzo  
a Firenze, particolare.  
Firenze, Casa  
Buonarroti, inv. 127 A.

Giovanni da Udine, di quattro anni più giovane di Raffaello, arrivò a Roma attorno alla metà del secondo decennio del XVI secolo: il fatto di essere un artefice almeno in parte già formato gli consentì, nella ribollente bottega del maestro urbinato, di padroneggiare rapidamente, e con distintivo tratto pratico, i meccanismi della produzione artistica e di ritagliarsi per tempo una predilezione tematica (il genere pittorico della grottesca e del «contrafare [...] tutte le cose naturali»<sup>1</sup>) e poi una specializzazione tecnica (la modellazione dello stucco bianco all'antica, da lui stesso riscoperto), che lo trasformarono nel breve giro d'anni in un professionista indipendente sempre all'altezza dei suoi esordi, riconosciuto come tale e conteso da committenti e in contesti del più alto prestigio.

Seguire il filo rosso dei cantieri cui prese parte lungo le tappe principali degli itinerari – percorsi apparentemente con disinvolta frequenza – che dall'Urbe lo riportarono verso le terre d'origine, e viceversa, permette di rendersi conto di quanto intimamente la sua vicenda individuale abbia accompagnato gli sviluppi dell'architettura del suo tempo – i suoi complessi e intrecciati moventi, aspirazioni, significati, frutti – e quanto e perché egli ne sia stato davvero assai più che un privilegiato osservatore<sup>2</sup>.

## **ROMA E FIRENZE, CITTÀ MEDICEE, 1513-1534**

«Madama mia Ill.ma: Quanto più vado per Roma, più resto stupefatto vedendo li mirabili edifici novati fatti da' fondamenti et altri renovati dipoi me partite da Roma, che sonno sei anni. Ché in vero non conosco esser quella Roma ch'io la lassai, in modo chi ha veduto Roma habitata sei anni sonno non la conoscerebe

al presente per quella, se non a qualche edificii che erano in quel tempo»<sup>3</sup>.

Così scriveva l'ambasciatore mantovano Pandolfo Pico a Isabella d'Este nel tardo autunno del 1519, e le sue parole riescono ancora a trasmettere il senso autentico di meraviglia per la città papale che era andata rapidamente mutando durante il tempo della sua assenza, coincidente quasi per intero con l'aureo pontificato di Leone X – al secolo Giovanni de' Medici – apertosi nella primavera del 1513 (fig. 1). È appunto il tempo cruciale in cui il rinnovamento delle arti ispirato dalla tradizione antica che chiamiamo Rinascimento – lungamente preparato dall'Umanesimo quattrocentesco a Firenze e nelle corti padane, e prepotentemente instaurato a Roma da papa Giulio II Della Rovere (1503-1513) nel corso del primo decennio del Cinquecento con la regia architettonica di Donato Bramante e grazie alla presenza di Michelangelo e poi di Raffaello – accelera con forza, anche in virtù del ricambio generazionale in atto. Un prezioso testimone accidentale, l'umbro Giovan Battista Caporali, molto più tardi ricorderà di aver partecipato, ancora trentenne, a una cena – che si ritiene avvenuta entro il 1509 – proprio nella casa romana di Bramante nel Borgo vaticano, in compagnia di Pietro Perugino, di Luca Signorelli e di Bernardo Pinturicchio<sup>4</sup>: è l'istantanea di un terzetto di pittori appagati dal successo e ormai maturi – nati tutti, come d'altronde il loro ospite, attorno alla metà del secolo precedente –, ignari di essere in procinto, malgrado il sopraffino mestiere, di venir scalzati dal giro delle commissioni papali di cui erano stati i padroni fino a quel momento. L'avanguardia dei nuovi protagonisti sta infatti prendendo il largo alla ricerca di un contatto con l'Antico più filologico e profondo, e insieme libero e sperimentale, che sortirà esiti cui Giorgio Vasari darà il nome di «maniera moderna».



**1. Roma, il Borgo vaticano dopo gli sventramenti del XX secolo, con la basilica e i Sacri Palazzi.**

Anche per ciò che riguarda la *res aedificatoria* questa manciata di anni della Roma leonina rappresenta uno spartiacque decisivo<sup>5</sup>, dopo l'innescò della rinascita quasi cent'anni prima, ma a Firenze, a opera di Filippo Brunelleschi, lucidamente teorizzata e praticata da Leon Battista Alberti e poi per lo più risoltasi, prima della poderosa sintesi bramantesca, nella diffusione di un gusto antiquario spesso solo genericamente ornamentale, o di un classicismo ora greve, ora intellettualistico e irresolutamente superficiale.

Grazie alla *magnificentia* di un sovrano pontefice ancora giovane, ma che aveva assimilato sin da bambino nell'orbita del padre Lorenzo l'importanza di fondare l'esercizio del buon governo non sulla forza, ma sulla persuasione diplomatica e la supremazia culturale, si va stabilendo in architettura – arte eminentemente pubblica – una vera e propria lingua che affianchi, e sia anzi attrezzata a spostare su un piano concettuale, le consumate armi del gigantismo e dell'impiego di strutture a forte carica simbolica. Il discorso che essa rende

possibile è fondato sulla ritrovata logica inventiva delle forme antiche non più solo puntualmente citate come *spolia*, ma comprese nelle loro intime ragioni morfologiche e costruttive, organizzate in nuove disposizioni sintattiche e in particolare rappresentate da un moderno codice semantico – gli «ordini», dal semplice tuscanico all'elaborato composito – che governerà l'architettura occidentale per i successivi tre secoli<sup>6</sup>. Alla base di questa invenzione epocale vi è la definitiva comprensione, a prezzo di uno studio delle rovine sempre più penetrante, sostenuto dal rapporto dialettico con il trattato di Vitruvio, del significato per così dire metaforico che colonne e paraste avevano talora già svolto nell'architettura romana antica, in particolare da quando le ragioni costruttive delle inusitate fabbriche imperiali, con i loro complessi meccanismi spazio-strutturali, avevano imposto di disciplinare il rapporto tra sostegno puntiforme e muro articolato distinguendone i rispettivi ruoli statici, e di mettere a punto le tecniche edilizie per consentire la razionale integrazione di

struttura e rivestimento. Il poderoso sforzo di analisi e astrazione compiuto a inizio Cinquecento predispose la retorica degli ordini così riorganizzata a esprimere contenuti inediti e stratificati (allusivi di altri ordini: sociali, religiosi, economici...), mentre la sottraeva alle inflessioni locali e le conferiva un prestigio universalmente riconosciuto come espressione della cultura condivisa tra tutti gli umanisti, nella dimensione sovranazionale della cosmopolita Curia pontificia. E proprio i contemporanei più avvezzi al colloquio quotidiano con «li antiqui huomini»<sup>7</sup> – intellettuali e letterati del calibro di Baldassarre Castiglione e Pietro Bembo giunti a Roma appunto a seguito dell'elezione a papa del figlio del Magnifico – riconobbero assai presto soprattutto in Raffaello l'artista meglio posizionato (per educazione, indole, versatile qualità dell'ingegno) a coordinare nelle arti quel fiducioso sforzo di ricostruzione concreta del vivere all'antica cui affidavano la rinascita spirituale della loro generazione. Le maniere degli altri protagonisti che condivisero la scena artistica con lui – i Sangallo, Baldassarre Peruzzi, Jacopo Sansovino, lo stesso Michelangelo che iniziò a vestire i panni d'architetto giusto in quegli anni e proprio in virtù delle sollecitazioni della corte leonina – si precisarono, e vennero in buona parte valutate (e in fondo sono giudicate ancora oggi), sulla base dei parametri stabiliti durante quella irripetibile stagione creativa.

In effetti, il recupero dell'eredità classica non come opzione di gusto bensì come scelta militante di politica culturale impose una svolta alla carriera e all'economia del lavoro di Raffaello, che dal 1514, con la morte di Bramante, veniva nominato da papa Leone X architetto della Fabbrica di San Pietro e, l'anno successivo, *praefectus* delle antichità di Roma: la pratica del disegno di progetto (sia creativo che di ricostruzione archeologica), chiarita nei metodi per migliorarne l'efficienza comunicativa e per tramandare l'invenzione oltre le contingenze del cantiere, affinò le sue capacità di penetrazione analitica e le orientò definitivamente verso la creazione di organismi architettonici tanto squisitamente all'antica quanto razionalmente aderenti alle nuove funzioni e soprattutto inscindibili da un appropriato corredo ornamentale, con la conseguente riscoperta di tecnologie costruttive e tecniche di decorazione e finitura a lungo dimenticate. Si trattò dunque di un *tour de force* inventivo a più livelli, che per la concreta realizzazione si appoggiò alle competenze di una coorte di artefici di varia età, formazione e provenienza, presto riunitasi attorno al maestro con la dedizione

di un'autentica Scuola, che il fervore dei tanti cantieri avrebbe fatto ulteriormente crescere.

Il risultato fu appunto quello che si parlò a Roma davanti agli occhi di Pandolfo Pico all'altezza del tardo 1519. E dobbiamo allora credere che i «mirabili edifici» della città leonina gli sembrassero «novi» non solo in quanto appena costruiti, ma perché sostanzialmente diversi da quelli che li avevano preceduti anche solo di pochi anni e tali da creare quel senso di straniamento che ancora filtra dalle sue parole. Proviamo a raccontarli nei loro diversi contesti partendo dalla vitalissima capitale pontificia che li improntò, a tratteggiarne i caratteri distintivi e comprenderne le ragioni, seguendo infine la fortuna.

Com'è noto, i mutamenti avvenuti nell'Urbe dal primo Quattrocento e fino al pontificato roversco all'inizio del secolo successivo – soprattutto gli interventi sulla rete viaria interna che avevano modificato profondamente il tessuto cittadino medievale, ricentrando sull'area vaticana – erano stati intrapresi dai pontefici, in crescente competizione col potere municipale, come segno tangibile della loro recuperata autorità politica, giudiziaria ed economica, nonché per rispondere a due connesse priorità: quella di rendere più efficienti i collegamenti all'interno della cittadella petrina mettendo in comunicazione diretta i Sacri Palazzi con Castel Sant'Angelo (e con il Canale di Ponte antistante), così come quella di facilitare a forestieri e pellegrini l'accesso alla basilica di San Pietro dalla porta del Popolo a settentrione, riorganizzando la viabilità nell'antico Campo Marzio e promuovendo una generale valorizzazione commerciale e produttiva di entrambe le zone<sup>8</sup>. Non stupisce dunque che anche durante il regno di Leone X molti tra i progetti più significativi e sperimentali siano stati concepiti in queste aree, per altro incernierate l'una all'altra, e già per tempo attrezzate al cambiamento dai pontefici precedenti con la realizzazione, o il potenziamento, di *viae rectae* puntate su traguardi visivi esistenti o di nuova concezione, con soluzioni di riqualificazione simbolica destinate a divenire rapidamente esemplari. Lungo i loro tracciati una nuova leva di *curiam sequentes* per lo più forestieri (alti prelati, banchieri e una classe media di funzionari e cancellieri, protonotari, avvocati, medici, infine addirittura artisti), oltre che istituzioni religiose e confraternite di mestiere, vi aveva cominciato ad animare un vivace mercato immobiliare: ed è in effetti l'edilizia civile a vocazione residenziale un precoce banco di prova delle potenzialità retoriche del nuovo linguaggio, allettante

in particolare per committenti spesso concretamente beneficiati dalla diretta generosità del pontefice e per i quali la dimensione privata dell'abitare non era disgiunta da quella pubblica dell'omaggio e del rispetto del cerimoniale. Come infatti Bramante aveva già mostrato col palazzetto di Adriano de Caprinis da Viterbo (*ante* 1510), un alto funzionario della burocrazia curiale, la sofisticata impaginazione all'antica d'impianti e facciate si poteva realizzare, senza perdita di rappresentanza, anche con l'uso innovativo di tecniche e soprattutto di materiali da costruzione economici, e dunque in tempi brevi e a costi relativamente contenuti, allargando lo spettro dei potenziali mecenati oltre il cerchio magico delle ricche *élites* ecclesiastiche e principesche<sup>9</sup>. Nel Borgo, presso la basilica di San Pietro e la sede apostolica da cui aveva preso avvio la *instauratio* di Giulio II subito dopo la sua elezione, Raffaello sembra sia stato il primo a raccogliere l'eredità bramantesca nello sviluppo di questa tipologia, per declinarla gradualmente in modo via via sempre più spettacolare. Se il palazzetto concepito nel 1514 per il medico personale di Leone X Jacopo da Brescia, alla confluenza della via Sistina sull'animata via Alessandrina, rivelò subito la sua capacità di forzare creativamente il prototipo, ottenendo il massimo di efficienza funzionale e di visibilità da un sito fortemente irregolare, è soprattutto per l'amico Giovan Battista Branconio, originario dell'Aquila, cubiculario del papa, collezionista e figura di primo piano della sua corte, che l'abilità compositiva di Raffaello si dispiegò in maniera compiuta: anche se la fabbrica, progettata nel primo autunno del 1518 e rapidamente costruita, venne demolita già a metà Seicento, la sua esemplarietà è testimoniata dalla ricchezza delle fonti che la descrivono, facendone una delle architetture meglio documentate del catalogo raffaellesco e sulla quale vale la pena di soffermarsi con particolare attenzione<sup>10</sup>. Il lotto – un quadrangolo di medie dimensioni con il lato principale orientato a settentrione – occupava una posizione decisamente privilegiata, là dove la via Alessandrina si allargava sfociando nella piazza antistante la basilica di San Pietro. Raffaello articolò l'impianto attorno a un cortile relativamente piccolo ma ambizioso, idealmente circondato da colonne, a tutto tondo solo nel lato d'ingresso e per il resto ridotte a metà applicate alle pareti; il loro ritmo non era costante, in conseguenza della pianta rettangolare, e nel muro di fondo si allargava al centro in una nicchia – per l'allestimento di un piccolo ninfeo o di un pezzo antico di particolare pregio – inquadrata dall'andito d'accesso (una soluzio-

ne che, potenziata, si ritrova nel più tardo progetto elaborato per la propria casa in via Giulia, che non ebbe tempo di realizzare). Lo svantaggio della scarsa profondità del terreno disponibile venne superato prospetticamente, ricavando un «giardino»<sup>11</sup> (in effetti una terrazza) non oltre, bensì sopra la bassa manica terminale rivolta a sud: un sacrificio in termini di cubatura abitabile, che favoriva tuttavia, con l'accoglienza della luce fin nel cuore della fabbrica, l'inclusione del dato naturale, come in una villa in versione miniaturizzata. La sequenza vitruviana degli spazi della casa degli Antichi si integrava con naturalezza alle esigenze del percorso cerimoniale che conduceva ai piani della residenza e agli altri ambienti di rappresentanza. Unico fronte libero e visibile, la facciata dietro cui si celava questo perfetto dispositivo si articolava in tre livelli principali, quello terreno destinato a botteghe, sui quali si disponevano gli elementi architettonici e decorativi realizzati in tecniche e materiali diversi. L'impiego di un ordine completo era limitato al piano inferiore, al di sopra del quale l'articolazione plastica delle superfici attorno alle edicole delle finestre progressivamente si smaterializzava nell'ornamento a stucco e in pittura, che le fonti indicano realizzato da Giovanni da Udine, con l'effetto festivo di un apparato effimero e dominato da un grande stemma pontificio affiancato da due aquile, omaggio emblematico al committente e nel contempo allusione imperiale indirizzata al suo Principe (fig. 2). Forse solo nella residenza suburbana del ricchissimo banchiere senese Agostino Chigi alla Lungara, con i suoi prospetti letteralmente brulicanti di riquadri e rilievi immaginati da Baldassarre Peruzzi (e purtroppo anch'essi pressoché totalmente scomparsi)<sup>12</sup>, la decorazione sortiva un simile effetto sontuario, qui tuttavia superato, come in una ideale competizione, da un'integrazione assai più complessa ed evoluta di architettura e ornato, con l'Udinese nel ruolo di assoluto rilievo sui ponteggi. Questa lussuosa esuberanza rifletteva e celebrava una precisa scelta di gusto, di collaudato *pedigree* medico, che Raffaello a poche centinaia di metri di distanza da palazzo Branconio stava contemporaneamente applicando alla decorazione dell'edificio di collegamento, alto e poco profondo, progettato da Bramante sin dal 1507 per garantire una connessione razionale e continua tra i corpi di fabbrica antistanti la basilica di San Pietro e la manica orientale del cortile del Belvedere, e soprattutto per fornire i 'sacri palazzi' di una facciata monumentale e unitaria<sup>13</sup>. Difficile immaginare soluzione più creativa – e distante dall'arcigna e disordinata accozzaglia dei

volumi degli edifici, per lo più medievali, che erano andati moltiplicandosi per accomodare i passati pontefici – che questo vasto fronte aperto trapassato dalla luce, a tre ordini sovrapposti di arcate e colonne come un antico portico di teatro. Assunta la responsabilità del cantiere e portatolo a conclusione per gli aspetti strutturali tra il 1515 e il 1516 con l’aggiunta dell’ultimo livello, dopo vari interventi puntuali negli appartamenti papali retrostanti (in particolare nelle stanze del cardinale Bibbiena, amicissimo di Leone X che gliele aveva fatte espressamente accomodare e dotare di quanto di meglio in termini di aggiornamento antiquario con la celeberrima Stufetta)<sup>14</sup>, Raffaello architettò l’allestimento dei tre piani loggiati di tredici campate ciascuno, affidandolo agli allievi per l’esecuzione, sapientemente dosando i diversi sistemi decorativi in base alla specifica funzione e ai modi e tempi della fruizione di ciascun *corridore*: l’obiettivo, perseguito con particolare finezza nel secondo, di ordine ionico, posto al livello delle Stanze e riservato all’uso privato di Leone X, era di creare un effetto spaziale totalizzante in cui tutte le arti coinvolte svolgessero un ruolo attivo e paritario. Qui le opere, che videro nuovamente Giovanni operoso, si conclusero entro il giugno del 1519: il trattamento plastico delle superfici e dei dettagli architettonici interni (cornici di porte, finestre e nicchie) e i colori squillanti delle parti dipinte illuminati dal sole nelle diverse ore del giorno, a contrasto col bianco dello stucco proprio dall’Udinese appena riprodotto secondo l’antica ricetta, dovettero garantire, pur a distanza, visibilità a questo estroverso complesso decorativo che rifondava il tipo della galleria antiquaria, porgendolo all’ammirazione della città.

Nella triangolazione dei cantieri raffaelleschi direttamente irradiati dal favore e dall’iniziativa papale, nonché segnati dalla partecipazione dell’artista friulano, un posto decisivo va naturalmente assegnato alla villa fatta costruire come luogo di ritiro e rappresentanza sulla costa orientale di Monte Mario, poco più a nord, cui Raffaello si dedicò già verso il 1516 e il cui cantiere si avviò nel 1518 quando il committente ufficiale divenne il cugino del papa, il cardinale Giulio de’ Medici da poco nominato vicecancellario<sup>15</sup>. Qui, nella libertà della dimensione suburbana, per effetto della scala territoriale del progetto, l’antico riviveva nel metodo globale d’approccio alla tipologia della villa imperiale – intesa come un insieme di funzioni anziché oggetto isolato –, prima che nelle singole soluzioni ai problemi di disposizione e di arredo ar-



**2. Giovanni Battista Naldini, Veduta di palazzo Branconio, particolare dello stemma papale al centro della facciata. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 230 Ar.**

chitettonico e ornamentale, comunque densissime di allusioni a modelli classici e moderni, villa Adriana e Belvedere bramantesco *in primis*. L’impianto era organizzato lungo un asse longitudinale prevalente, che salendo da sud (dunque dall’area vaticana) accedeva a una bassa corte d’ingresso attorno a cui si disponevano gli ambienti dell’appartamento invernale, per poi condurre, attraverso un secondo cortile di forma circolare, a un ampio giardino rivolto a settentrione, che con la sua loggia, le fontane e le peschiere costituiva il fulcro dell’appartamento estivo. Un secondo asse orientato verso Occidente centrava un lungo fronte loggiato rivolto al ponte Molle, luogo eminentemente simbolico per la storia cristiana, trapassava il cortile circolare e si arrestava nella conca gradonata di un teatro all’antica, abilmente inserita nel pendio del colle. Raffaello stesso

raccontò il suo progetto, a uno stadio prossimo alla definizione finale, in una lunga lettera, dimostrando come il processo di assimilazione dei modi antichi si espandesse ormai a comprendere anche la capacità di scrivere d'arte e d'architettura, e di osservarne e intenderne le ragioni, quest'ultime valide prima e al di là degli accidenti della realizzazione. Sicché le parti effettivamente costruite e decorate – per quanto solo una frazione del grande impianto – racchiudono in sé l'*auctoritas* dell'intero, proprio come le rovine antiche. Che a scrivere dell'edificio fosse l'architetto e non il suo committente (come nel caso delle lettere di Plinio il Giovane a cui Raffaello chiaramente s'ispirò) è naturalmente sintomatico di un riconoscimento dell'alto ruolo dell'artista, depositario dei diritti di proprietà intellettuale, non meno saldi di quelli garantiti dal possesso materiale. Giovanni da Udine vi lavorò a lungo nella loggia e nel giardino, traendone spunti per la sua successiva attività progettuale.

Mentre il Borgo vaticano si affollava – Raffaello stesso acquistò nel 1517 palazzo Caprini in piazza Scossacavalli, poi chiamato appunto la «casa di Raffaello» –, si andava sempre più popolando anche l'area dell'antico Campo Marzio, la cui propaggine occidentale, all'imbocco del Ponte Sant'Angelo, era il luogo in cui si concentrava l'attività finanziaria della ricchissima comunità toscana, che lungo il Canale di Ponte aveva celebrato l'elezione del papa fiorentino con un dispiegamento impressionante di apparati effimeri e di archi trionfali e dove lo stesso Raffaello nel 1515 aveva iniziato a realizzare per Giulio Alberini un palazzo da reddito, per sfruttare l'alto valore commerciale del suolo. Nel cuore dell'area, tra piazza Navona e il Pantheon, in significativa prossimità dello *Studium Urbis*, da lui stesso rilanciato con la chiamata di docenti di fama, e delle proprietà della nazione francese, sua tradizionale alleata, Leone X intendeva intraprendere la costruzione di un imponente palazzo familiare, i cui progetti vennero affidati prima al leale, ancorché anziano Giuliano da Sangallo e poi al nipote di lui Antonio il Giovane, quest'ultimo ancora impegnato ad affinare, con l'indubbia abilità tecnica testata nei cantieri bramanteschi, strumenti culturali all'altezza della tradizione familiare e delle sue notevoli ambizioni<sup>16</sup>. Ma su questa cittadella medicea che si veniva così configurando (e che resterà in larga parte senza effetto) si innestava il settore urbano a settentrione, ancora scarsamente popolato e occupato da vigne e orti, stretto tra l'antica via Lata e il Tevere, che venne innervato per volontà papale da

una nuova arteria a scendere dalla piazza del Popolo: a partire dal 1515 essa trainò l'urbanizzazione dell'area, definitivamente frazionando gli antichi blocchi patrimoniali di istituzioni religiose o di famiglie patrizie, e rendendoli disponibili all'acquisto per la costruzione o la rendita (anche da parte di gruppi professionali particolarmente intraprendenti, e tra gli altri, di molti artisti, come Baldassarre Peruzzi, Giulio Romano e lo stesso Antonio da Sangallo)<sup>17</sup>. Proprio su una diretta trasversale della nuova via Leonina, l'architetto fiorentino, tra il 1514 e il 1515, progettò la casa dell'avvocato Melchiorre Baldassini<sup>18</sup>: la posizione del lotto, all'altezza della chiesa di Sant'Agostino, era assai conveniente (come giurista Baldassini beneficiò della riforma leonina della vicina Sapienza e il papa ne favorì la carriera), sebbene la via delle Coppelle, relativamente stretta, non offrì le opportunità scenografiche del Borgo nuovo, del Canale di Ponte o di via Giulia. La facciata – in cortina laterizia e con l'uso della pietra circoscritto ai cantonali, alle fasce marcapiano e alle cornici delle aperture – risultò di conseguenza, salvo l'episodio del portale dorico, poco parlante ma anche poco dispendiosa e stabili infatti uno standard più volte replicato anche per la sua adattabilità (tra l'altro dallo stesso Antonio, e in versione colossale, nel palazzo che il potente cardinale Farnese gli commissionò in quel giro d'anni all'estremità meridionale di via Giulia). L'adesione del committente agli ideali di rinnovamento promossi dal pontificato mediceo è rivelata perciò in maniera più eloquente dalla elegante coerenza con cui, per tramite della nascente cultura vitruviana dell'architetto, l'apparato ornamentale all'antica accompagnava la sequenza degli spazi imperniata sul cortile e si prolungava fino alla decorazione degli interni, in una calcolata gerarchia di registri e di soggetti (fig. 3). Antonio, che nel dicembre del 1516 venne nominato coadiutore di Raffaello nel cantiere di San Pietro, ebbe certamente il ruolo di coordinare, e di indirizzare creativamente, le squadre dei pittori che intervennero nella sala e in altri ambienti, tra i quali anche Giovanni, verosimile autore – o comunque ispiratore – delle grottesche nella loggetta sul giardino.

La collaborazione dell'Udinese con Antonio da Sangallo, avviata all'epoca della decorazione del palazzo, ha almeno un altro sviluppo meno noto, e di poco posteriore in termini di tempo, nei lavori intrapresi per portare a conclusione la cupola di Santa Maria della Pace, un cantiere circoscritto, ma significativo per il prestigio dell'edificio<sup>19</sup> (fig. 4): si trattava infatti di una



**3. Roma, palazzo Baldassini,  
dettaglio della trabeazione dorica.**

chiesa d’iniziativa papale che nei primi anni Ottanta del Quattrocento era sorta (presso la via dei Coronari, di cui via delle Coppelle è il naturale prolungamento verso est) per onorare un’immagine della Vergine ritenuta miracolosa<sup>20</sup>; nel 1483 Sisto IV l’aveva affidata alle cure dei canonici lateranensi, poi responsabili della commissione a Bramante, verso l’anno 1500, del progetto del celeberrimo chiostro. Proprio durante il pontificato leonino, come confermano in maniera definitiva recentissime scoperte, venne presa la decisione di sostituire la copertura provvisoria che aveva a lungo protetto la tribuna ottagonale con una cupola in muratura, affidandone appunto il progetto ad Antonio il Giovane: la data del suo coinvolgimento può essere fissata con buona approssimazione alla prima metà del 1519, se dal novembre di quell’anno risultano i primi pagamenti alle maestranze. Un documento in particolare, reso noto nel 1981 ma non ancora riemerso e pertanto di cronologia solo presumibile (1520?), cita tra i collaboratori di Antonio «Joanni da Udene», che avrebbe partecipato

all’impresa «per lo stucho»<sup>21</sup>: poiché le opere di costruzione non poterono dirsi concluse fino al febbraio del 1527, quando si provvide allo smontaggio definitivo dei ponti, la singola menzione dell’artista a fianco del Cordini andrebbe forse connessa all’elaborazione di un piano decorativo, più che alla sua esecuzione effettiva, in considerazione delle sue varie assenze da Roma in quell’intervallo di anni e del fatto che un disegno d’ambito sangallescò solo da poco riconnesso al cantiere della Pace mostra l’interno della calotta totalmente privo di ornati<sup>22</sup>; in ogni caso le trasformazioni secentesche della tribuna non avrebbero lasciato tracce dei precedenti interventi decorativi. Non abbiamo quindi modo di ricostruire le intenzioni dell’artista di fronte a un tipo di cupola che, dal punto di vista della struttura e delle dimensioni, nonché del contesto sacro, era assai diversa da quelle che aveva avuto modo fino a quel momento di decorare, e possiamo solo immaginare che l’intervento sull’intradosso liscio dell’alto padiglione a base ottagonale stimolasse la ricerca di soluzioni adatte



**4. Veduta di Roma con la cupola di Santa Maria della Pace.**

a comporsi con decoro al contesto tardo quattrocentesco dell'articolazione sottostante (costituendo il banco di prova per la successiva e più nota impresa della cupola della Sagrestia nuova a Firenze).

La prossimità ad Antonio da Sangallo verosimilmente attutì per Giovanni il contraccolpo dell'improvvisa morte di Raffaello nell'aprile del 1520: fu infatti l'architetto fiorentino, affiancato da Baldassarre Peruzzi, a ereditare i cantieri papali lasciati interrotti dall'Urbinate e la prosecuzione di quello della vigna a Monte Mario – dove nell'estate di quello stesso 1520 si avviava la decorazione della loggia e si procedeva nella costruzione dei mezzanini e delle facciate – dovette fornire occasioni per approfondire ulteriormente il rapporto di collaborazione, forse anche in chiave di contenimento del protagonismo di Giulio Romano sia nell'ambito della progettazione architettonica che della messa a punto del corredo ornamentale. È per altro assai verosimile che l'Udinese incontrasse Sangallo a San Pietro, nelle settimane in cui, dopo il Sacco, fu

richiamato a Roma per intervenire a salvaguardia del mosaico dell'abside costantiniana all'interno del *teguarium* bramantesco<sup>23</sup>.

Ma il fattore di continuità determinante nella carriera di Giovanni a seguito della scomparsa del maestro fu in effetti rappresentato, oltre che dalla protezione di Leone X (che proseguì a impegnare Giovanni, pur sopravvivendogli solo venti mesi, nella sala dei Pontefici in Vaticano assieme al giovane Perino), dall'intraprendenza di Giulio de' Medici, che nelle sue vesti prima di cardinale e poi di pontefice non smise mai, malgrado le vicende drammatiche che ne funestarono il regno, di animare un mecenatismo energico, consapevole ed esigente. Risalirebbe a lui, governatore dal 1519, l'arrivo dell'Udinese a Firenze, luogo di orgogliose e radicate consuetudini artistiche e architettoniche, i cui cittadini erano assai sensibili alle ragioni ideologiche implicite in ogni loro distorsione o proposta di superamento, specie se proveniente dall'esterno: l'impatto degli apparati allestiti per l'ingresso trionfale



di Leone X in patria nell'autunno del 1515, quando la città si era proposta come nuova Roma aprendosi a un linguaggio architettonico schiettamente classicista e 'universale', si risolse in grandiose proposte di rinnovamento urbano tuttavia, in buona parte, solo ipotetiche<sup>24</sup>. Il vasto disegno per una residenza papale entro la cerchia delle mura cittadine, o gli spettacolari progetti per il rinnovamento della chiesa di San Marco, polo religioso da sempre premiato dalla munificenza medicea, rimasero infatti sulla carta e non solo per motivi d'ordine economico. Sicché – certo a una scala decisamente più ridotta – anche il giudizio circospetto che si meritò la prima commissione fiorentina di Giovanni, e che Giorgio Vasari addebita *in toto* a questioni di stile, va forse meglio inteso se posto contro un più ampio orizzonte di valutazione politica. Si trattò in quel caso della decorazione con grottesche e stucchi di almeno due ambienti del quattrocentesco palazzo Medici in via Larga, e in particolare della volta della loggia all'angolo di via de' Gori: le modifiche intervenute a seguito del cambio di proprietà nel XVII secolo hanno purtroppo cancellato ogni traccia di quell'intervento, di cui rimane però la dettagliata descrizione vasariana<sup>25</sup>, che ci mette appunto nelle condizioni di riflettere sulla storia e sul significato dell'operazione, e della parte che spettò ai diversi attori coinvolti. La potente mole edificata da Michelozzo per Cosimo il Vecchio a partire dalla metà degli anni Quaranta del Quattrocento aveva in origine un fronte articolato al piano terreno da tre ampie arcate, quella più meridionale raddoppiata rivoltando il cantone verso San Lorenzo a formare un portico angolare di un'unica campata «per comodo e ragunanza de' cittadini, secondo che allora costumavano le famiglie più nobili»<sup>26</sup>: il suo aspetto esterno, ancor oggi facilmente ricostruibile con l'immaginazione, è stato da tempo riconosciuto in varie fonti<sup>27</sup>. L'ipotesi cronologica più accreditata e verosimile, che situa la decorazione della volta di tale loggia (e di un altro camerino adiacente, anch'esso perduto) tra l'autunno del 1521 (ancora vivo Leone X) e la primavera successiva, quando Giovanni è documentato a Venezia<sup>28</sup>, deve oggi tener conto del progredire degli studi michelangioleschi, che di recente hanno dimostrato in maniera difficilmente contestabile, sia per via stilistica che documentaria, come il Buonarroti attendesse alla tamponatura delle due arcate sullo spigolo del palazzo (e dunque alla realizzazione delle famose 'finestre inginocchiate') entro l'aprile del 1524, e probabilmente proprio a ridosso di questo *terminus ante*<sup>29</sup>. La nuova scansione temporale



**5. Firenze, basilica di San Lorenzo, Sagrestia nuova, particolare delle nicchie.**

proposta imporrebbe di riflettere sull'ipotesi che le colorate grottesche e gli stucchi della volta della loggia siano stati all'origine concepiti non per l'ornamento di una «camera» ma di uno spazio aperto verso l'esterno, riproducendo intenzionalmente le condizioni in cui



6

**6. Venezia, facciata della Libreria Marciana, particolare dell'ordine del cantonale.**

quella stessa tipologia di decorazione, d'inconfondibile connotazione medica e pontificia, era fruibile a Roma, in Vaticano o a Monte Mario. È anche possibile, com'è stato suggerito<sup>30</sup>, che Michelangelo stesso avesse modificato la volta quattrocentesca per predisporla alla campagna decorativa dell'Udinese del 1521 e, anche in questo caso, l'incontro tra i due artisti sul «canto de' Medici» – stante l'assenza del Buonarroti da Roma sin dal 1516 – si sarebbe configurato come una prima, vera collaborazione: parla d'altronde a favore di un rapporto amichevole l'affettuosa lettera che Giovanni inviò al suo «Charisimo [...] maggior» appunto da Venezia il 27 aprile del 1522. A ogni modo mentre già ferveva, dopo il naufragio dei progetti per la facciata di San Lorenzo, il cantiere introverso di quella che diventerà la Sagrestia nuova (e poco dopo quello della Biblioteca Laurenziana) (fig. 5), la loggia del palazzo di famiglia – «politicamente e architettonicamente l'angolo di strada più esposto di tutta Firenze»<sup>31</sup> – sarebbe

stato il segno eloquente e insieme assai sorvegliato col quale il cardinale Giulio rivendicava la propria naturale candidatura alla successione del cugino sulla cattedra di Pietro, nonché la legittimità del proprio ruolo di *dominus* sulla consorteria familiare<sup>32</sup>. Se davvero andò così, la chiusura della loggia e l'avvio, documentato almeno dal gennaio di quello stesso 1524, delle riflessioni di Michelangelo in merito alla decorazione della cupola del nuovo mausoleo dei Cosmiadi in San Lorenzo, le cui strutture murarie erano ormai completate fino alla lanterna<sup>33</sup>, risultano episodi più logicamente coordinati; inoltre, mentre tra il 1521 e il 1522 il contatto tra Giovanni e Michelangelo era stato frutto dell'iniziativa del cardinale Giulio, il coinvolgimento dell'Udinese – inizialmente fissato per l'estate del 1526, effettivo solo dall'autunno del 1532 – nell'ornamento della volta della cappella medicea dovrebbe risalire allora, in egual misura, alla disponibilità del Buonarroti a confrontarsi direttamente con il suo vivido immaginario di matri-



**7. Venezia, Loggetta del Campanile di San Marco, particolare dell'ordine.**

ce archeologica, e a comporlo in maniera inedita con l'intelaiatura architettonica neoquattrocentesca e con la sperimentale modernità dei corredi scultoreo e pittorico (quest'ultimo mai eseguito) che essa doveva racchiudere. Alcune lettere ci restituiscono la preoccupazione, quasi l'affanno di Giovanni nel tentativo d'intendere correttamente la volontà del maestro toscano e di corrispondere alle sue richieste<sup>34</sup>. Gli esiti di queste, comunque rimasti interrotti, sono purtroppo oggi solo intuibili, essendosi assai presto smarriti, in particolare dopo che la «fantasia nuova» di una calotta cassettonata all'antica, ma «tramezzata di colori» e vibrante di fogliami dipinti e di superfici a rilievo in stucco dorato, ancora tanto fedele alle predilezioni di gusto clementine, venne progressivamente azzerata: dopo la scomparsa del papa mediceo, e in particolare a partire dagli anni Cinquanta del Cinquecento, quando il bianco di un nuovo intonaco in dialogo con la pietra serena iniziò da quel cantiere a connotare lo stile architettonico

del nuovo ordine ducale, fondato sull'espressività michelangiotesca, opportunamente normata, e sulla continuità identitaria con la tradizione brunelleschiana<sup>35</sup>.

### **VENEZIA E L'ARCHITETTURA**

La morte di Clemente VII nel settembre del 1534, la definitiva partenza di Michelangelo per Roma e la percezione – dall'osservatorio fiorentino – dell'avvio di una nuova fase di turbolenza politica, riportò il baricentro dell'attività artistica di Giovanni verso nord e la patria friulana, là dove avrebbe per lo più (ma non esclusivamente) trascorso quanto ancora gli restava da vivere: la vicina Venezia, dove si era forse, almeno in parte, formato come pittore e che aveva certamente ripreso saltuariamente a frequentare dall'inizio degli anni Venti, non poteva che continuare a esercitare una fortissima attrazione, tanto più che, al tempo del suo ritorno, la città

si apprestava a divenire la nuova «capitale dell'architettura d'avanguardia»<sup>36</sup>: in quel periodo di relativa pace, il governo della Serenissima aveva intrapreso una intensa fase di riforme per superare il trauma delle guerre che l'avevano umiliata all'inizio del XVI secolo e per proporsi come potenza territoriale moderna e competitiva sullo scacchiere europeo. L'ambizioso piano di riordino a tutti i livelli – istituzionale, legislativo, militare – si era intensificato subito dopo la faticosa riconquista dei Domini *da Terra e da Mar*, vincendo temporaneamente il radicato tradizionalismo della classe politica e nobiliare con l'accesso al dogado di Andrea Gritti (1523-1538): il punto essenziale, sul piano simbolico, del suo programma di *renovatio* fu la riqualificazione funzionale e formale della principale sede del potere nella Dominante – la platea marciana –, in particolare nello snodo scenografico tra la piazzetta e il bacino di San Marco. L'impresa venne affidata al fiorentino Jacopo Sansovino, transfuga della Roma clementina devastata dal Sacco nell'agosto del 1527, che nel giro di due anni, e poi per tutta la vita, divenne l'architetto della Procuratia di San Marco *de supra*, la magistratura che aveva appunto in capo la manutenzione dei principali edifici pubblici nel cuore della città. L'operazione, che scardinava con la razionalità vitruviana dei nuovi impianti, la paratassi del tessuto urbano medievale, incontrò forti resistenze presso una parte del patriziato veneziano, fedele alle consuetudini consolidate con le quali la Serenissima si era nei secoli autorappresentata, ma poté contare, sin dalle prime fasi, sull'appoggio di un ceto di 'romanisti', cioè di famiglie tradizionalmente legate, per cariche e benefici, alle corti pontificie e dunque vere teste di ponte dell'aggiornamento culturale in senso antiquario che si andava imponendo<sup>37</sup>. È certamente possibile che Sansovino e l'Udinese avessero incrociato i propri passi a Roma negli ultimi tempi del pontificato leonino, e in ogni caso a Venezia ritrovarono e condivisero molti amici giuntivi anch'essi in quegli anni: Pietro Aretino e Sebastiano Serlio tra questi, così come mecenati che la passione collezionistica, in aggiunta ai doveri ecclesiastici, aveva a lungo allontanato dalla città e trattenuto nell'Urbe, come alcuni membri del popoloso *clan* Grimani<sup>38</sup>. Nella spettacolare sequenza delle architetture sansovinesche della piazza progettate e inaugurate tra il 1535 e il 1537 (sebbene portate a compimento in tempi assai più lunghi), la nuova «lingua degli ordini» si modulò con duttile eleganza sulle funzioni: nella Zecca, adottando la forza espressiva del bugnato rustico; nella Libreria, scegliendo la sontuosa trasparenza del doppio ordine log-

giato delle basiliche romane antiche affacciate sul foro; nella Loggetta, affidandosi all'esuberante ripetizione dei riferimenti trionfali (figg. 6-7). La ricchezza delle forme, la complessità delle sfide create dalle nuove soluzioni stilistiche e lo spessore delle citazioni erudite non oscuravano il messaggio di ritrovata potenza e primazia culturale che la classe dirigente intellettualmente più avanzata della Serenissima affidava loro: laddove il principe chiede soprattutto sorprendenti fantasie, lo Stato, per quanto oligarchico, ha bisogno di chiarezza per costruire il consenso. Si capisce allora quanto organicamente si intrecci a questo scenario l'impresa editoriale e pedagogica di Serlio avviata proprio nel 1537 con il primo volume del suo trattato, *Le Regole Generali sopra le cinque maniere de gli edifici...*, dedicato appunto all'esposizione degli ordini: l'ampio e costoso formato, l'eleganza della *mise en page* e la ricchezza e quantità delle illustrazioni lo rendeva seducente per una classe patrizia, veneziana e veneta, di possibili futuri committenti; ma il libro era anche rivolto a un pubblico allargato di artefici e artisti, interessato a un manuale che, con la forza delle immagini e con una prosa chiara e scorrevole, trasformasse in procedure e repertori le ricerche sul costruire all'antica approfondite sul campo durante la fase eroica della rinascita ormai trent'anni prima<sup>39</sup>. Lontano da Roma e dal fascino delle sue rovine, questa normalizzazione offerta ai veneziani e alla variegata popolazione internazionale di uno stato mercantile, ancorché in inesorabile crisi, si avviò al successo europeo: al centro non più solo le singole architetture antiche o moderne, ma l'architettura come disciplina, veicolata dai libri, compresa nelle sue intime motivazioni, un'attività da *gentilhuomini*.

Nell'anno di pubblicazione delle *Regole Generali*, che è lo stesso in cui, con l'approvazione del Senato, inizia la costruzione della Libreria sulla base del progetto sansoviniano, Giovanni da Udine è impegnato nella decorazione di alcune stanze nell'appartamento di Giovanni Grimani, all'interno del palazzo di famiglia a Santa Maria Formosa che il patriarca d'Aquileia condivide col fratello Vettore, procuratore di San Marco<sup>40</sup>. Già da dieci anni maneggiava gli strumenti del disegno architettonico avendo colto assai presto, di commissione in commissione, anche questo aspetto della lezione romana che gli era stata impartita: ovvero il primato dell'architettura, e il prestigio che ne derivava a coloro che la praticavano, rivelato dal suo *self-fashioning* d'artista al rientro nella propria terra friulana, forse più che da quel che possiamo ricostruire oggi dei suoi effettivi progetti.

## NOTE

\* Gli argomenti sintetizzati in questo saggio sono oggetto di una letteratura a dir poco imponente per ampiezza e profondità di analisi, sicché è parso utile in apertura limitarsi a indicare le fonti delle citazioni e i riferimenti 'generalisti' giudicati imprescindibili, senza ambizioni di completezza, quando necessario rimandando ai contributi dedicati a temi e oggetti specifici per il resoconto dettagliato della bibliografia progressa. Il volume della *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento* curato da Arnaldo Bruschi e pubblicato da Electa nel 2002 continua a essere – sia per il quadro d'insieme garantito dalla polifonia dei saggi, che per gli abbondanti apparati – un conveniente punto di riferimento degli studi; chi scrive si è formata nel tempo su questi temi attraverso la lettura (e rilettura) di alcuni classici della storiografia, tra i quali pare qui opportuno ricordare: Ackerman 1954; Bruschi 1969; Shearman 1972; Frommel 1973; Salerno, Spezzaferro, Tafuri 1973; *Andrea Palladio 1508-1580. The Portico and the Farmyard* 1975; Frommel, Ray, Tafuri 1984; Tafuri 1985; Pagliara 1986; *Giulio Romano* 1989; Tafuri 1992; Hirst 1993, a cui andranno ora aggiunti almeno *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, I, 1994 e II, 2000; Thoenes 1998; *Roma e lo stile classico di Raffaello* 1999; *Valerio Belli Vicentino, 1468c. - 1546* 2000; Frommel 2003; Davies, Hemsoll 2004; Elam 2005; *Michelangelo e il disegno d'architettura* 2006; *Palladio 500 anni* 2008, *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento* 2013; Burns 2017.

<sup>1</sup> Così Vasari 1550 e 1568, ed. 1984, V, p. 447.

<sup>2</sup> Per la puntuale ricostruzione della biografia artistica di Giovanni, si veda il saggio di Caterina Furlan in questo volume. Il confronto diretto dell'Udinese con la pratica della progettazione architettonica è invece l'oggetto del contributo di Donata Battilotti.

<sup>3</sup> Shearman 2003, I, p. 485.

<sup>4</sup> «[...] Et con questo [Bramante] insieme con Pietro Perogino, Luca da Cortona e Bernardino Perogino cognominato Pintorichio pittori ne siamo in Roma ritrovati, in casa sua da esso convitati ad una cena et per più cose ragionate questo intendere» (Caporali 1536, f. 102).

<sup>5</sup> Per una recente e articolata sintesi della committenza leonina in campo architettonico cfr. Mussolin 2013.

<sup>6</sup> Sull'architettura come linguaggio, dopo Thoenes 1985, cfr. Beltramini 2013.

<sup>7</sup> La citazione è dalla celebre lettera di Niccolò Machiavelli a Pier Vettori (10 dicembre 1513).

<sup>8</sup> Tafuri 1984; Esposito 1998; Cafà 2010.

<sup>9</sup> Bruschi 2002, pp. 65-67.

<sup>10</sup> Una di queste fonti, un disegno oggi conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, è rappresentata in catalogo: cfr. scheda V.2. Per palazzo Branconio, già a suo tempo magistralmente analizzato da Pier Nicola Pagliara che ne ha ricostruito storia e modelli (Frommel, Ray, Tafuri 1984, pp. 197-216), cfr. ora *Raffaello 1520-1483* 2020, pp. 354-356, catt.VIII.14-16.

<sup>11</sup> Così sul foglio fiorentino.

<sup>12</sup> Sulla decorazione esterna della villa chigiana alla Lungara, cfr. Ziefer 2010.

<sup>13</sup> Denker Nesselrath 1993. Cfr. qui in catalogo la scheda V.1 dedicata al prezioso disegno di Maerten van Heemskerck che ritrae il fronte degli edifici vaticani da sud, forse proprio dall'area (dall'altana?) di palazzo Branconio.

<sup>14</sup> Nesselrath 2013.

<sup>15</sup> Frommel 1984<sup>b</sup>; Elet 2017. Cfr. scheda V.3.

<sup>16</sup> Frommel 2003<sup>c</sup>; Burns 2017.

<sup>17</sup> Per le strategie di urbanizzazione dell'area, cfr. Zanchettin 2003-2004, e per la composizione sociale di quel settore urbano cfr. Vaquero Piñero 2007, soprattutto le pp. 354-355 per le quote della vigna Chigi acquistate dai tre artisti.

<sup>18</sup> Benelli 2018; Ginzburg 2018.

<sup>19</sup> Beltramini c.s.

<sup>20</sup> Davies c.s.

<sup>21</sup> Riccardi 1981, p. 37, n. 3.

<sup>22</sup> Il disegno U 4310 A, attribuito ad Aristotele da Sangallo, è discusso come pertinente alla tribuna della Pace in Beltramini c.s.

<sup>23</sup> Tronzo 1995-1997; il *tegurium*, demolito con l'abside costantiniana dopo la costruzione della cupola, ci è restituito da varie fonti grafiche, una delle quali (anche in questo caso un disegno di van Heemskerck) è rappresentata in questo catalogo alla scheda V.4.

<sup>24</sup> Mussolin 2013.

<sup>25</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1984, V, pp. 451-452. Molto prima, in una lettera del 1534 cioè al tempo del suo stesso intervento sulle pareti di quell'ambiente, Vasari ricordava gli stucchi e le pitture di Giovanni sulla volta come «una delle più belle e notabili cose che siano in Firenze»:

Frey 1923, p. 31. Meno frequentemente segnalata è la menzione di Sebastiano Serlio, che cita la decorazione nella «bellissima casa de Medici in Fiorenza, ornata da lui [sc. Giovan da Udene] in diversi luoghi» (Serlio 1537, f. 70r). Per le vicende costruttive del palazzo, cfr. scheda V.5. Ringrazio Silvia Ginzburg per lo scambio di idee su questo punto.

<sup>26</sup> Vasari 1550 e 1568, ed. 1984, pp. 451-452.

<sup>27</sup> In particolare sullo sfondo di una *Visitazione* miniata nel libro d'ore di Leodamia de' Medici conservato alla British Library di Londra (Yates Thompson, ms 30, f. 20v) e in un dipinto di Francesco Granacci, oggi agli Uffizi, che rappresenta l'*Ingresso di Carlo VIII a Firenze*.

<sup>28</sup> Per il testo della lettera si vedano Cecchi 1983, pp. 20-25 e il saggio di Caterina Furlan in questo volume.

<sup>29</sup> Zanchettin 2011, con discussione delle ipotesi di datazione precedenti.

<sup>30</sup> «But he [sc. Michelangelo] may also have been responsible for vaulting the room, for it is difficult to imagine that Michelozzo, the original architect for the palace, would have been so audacious as to make the vault spring from the keystones of the arches» (ivi, p. 157).

<sup>31</sup> Cfr. la scheda di Howard Burns in *Michelangelo e il disegno di architettura* 2006, n. 9, p. 179.

<sup>32</sup> Raggiunto l'obiettivo con l'elezione a papa nell'autunno del 1523, si può solo cautamente supporre che il messaggio assertivo diffuso dalla loggia divenisse meno urgente: di qui probabilmente la trasformazione della stessa in ambiente chiuso per mano di Michelangelo che, con le sue celebrate finestre, seppe trasformare l'atto di privatizzazione in una nuova, pubblica cifra medicea (così riuscita che la sua citazione nei palazzi cittadini divenne in seguito un segno di ossequio).

<sup>33</sup> Per la cronologia dei lavori, cfr. Elam 2005 e Ruschi 2007, soprattutto pp. 35-45.

<sup>34</sup> Cecchi 1983, pp. 20-25.

<sup>35</sup> Carrara, Ferretti 2016. Gli stucchi di Giovanni vennero definitivamente eliminati nel Settecento (cfr. scheda V.6).

<sup>36</sup> Morresi 2002, p. 331.

<sup>37</sup> Tafuri 1985. Per il dettaglio delle fabbriche sansoviniane, cfr. Morresi 2000.

<sup>38</sup> *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento* 2019.

<sup>39</sup> Thoenes 1989.

<sup>40</sup> Sulla storia del palazzo, cfr. scheda V.7.



# SCHEDE DELLE OPERE

## **I. DISEGNI**

Caterina Furlan (*c.f.*)

## **II. STUCCHI**

Vania Gransinigh (*v.g.*)

## **III. DIPINTI**

Caterina Furlan (*c.f.*)

Giuseppe Bergamini (*g.b.*)

## **IV. STAMPE**

Chiara Callegari (*c.c.*)

## **V. LUOGHI**

Maria Beltramini (*m.b.*)

## **VI. ICONOGRAFIA**

Liliana Cargnelutti (*l.c.*)

## **VII. DOCUMENTI**

Liliana Cargnelutti (*l.c.*)

## **VIII. LETTERE**

Liliana Cargnelutti (*l.c.*)

Caterina Furlan (*c.f.*)

## V.1 MAERTEN VAN HEEMSKERCK

(Heemskerck 1498 - Haarlem 1574)

*Veduta della piazza San Pietro con l'antica basilica e i palazzi vaticani*

Penna, inchiostro bruno e inchiostro diluito su carta,  
275x621 mm

Vienna, Albertina, inv. 31681

Provenienza: forse Collezione P. von Stosch (1691-1757),  
Amburgo; dal 1769 nelle collezioni della Kaiserliche  
Hofbibliothek, poi Albertina.

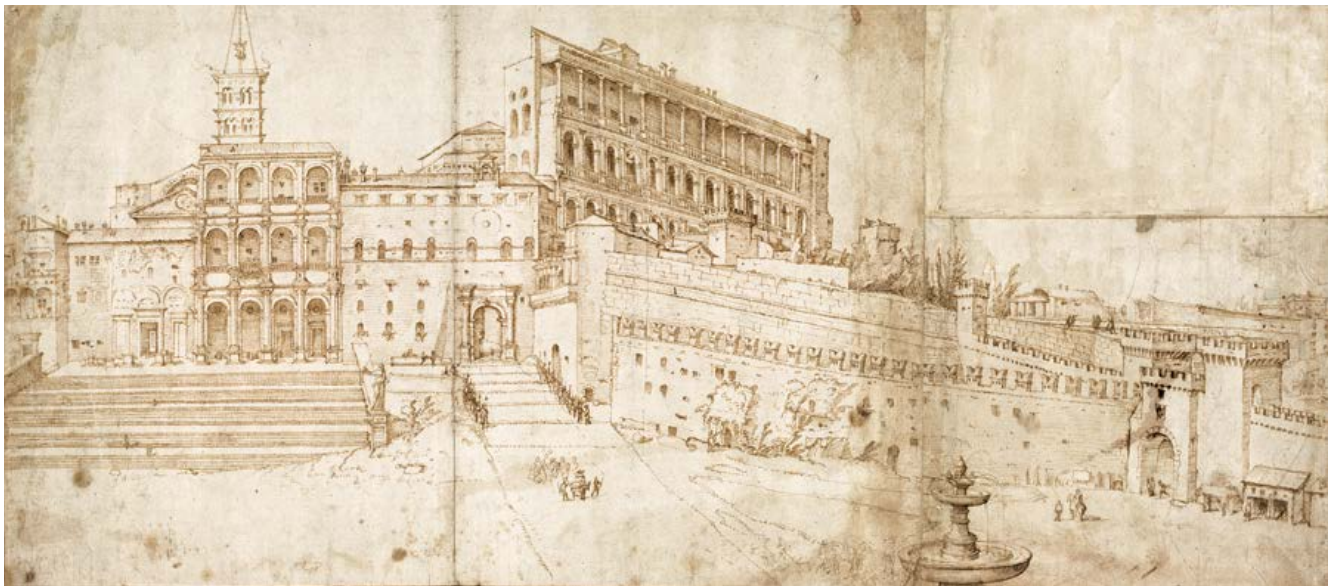
Christof Thoenes iniziava il suo geniale saggio sulle 'rovine' della Roma moderna esprimendo la gratitudine degli storici dell'architettura nei confronti di Maerten van Heemskerck, l'artista fiammingo che visitò l'Urbe tra il 1532 e il 1536 e che con i suoi disegni ha consentito di ricomporre il complicato palinsesto del cantiere di San Pietro, avviatosi nel 1506 su progetto di Donato Bramante, e degli edifici che gli si accalcavano attorno (Thoenes 1990). La spettacolare veduta panoramica, oggi all'Albertina di Vienna, ripresa da oriente e da posizione elevata, mostra con straordinaria precisione quanto si offriva alla vista del visitatore che, in arrivo dal Borgo nuovo, si fosse affacciato sulla spianata antistante la basilica e i Sacri Palazzi: da sinistra, lo sguardo si posa prima sulla scalinata che all'epoca conduceva all'atrio e la cui facciata era solo parzialmente coperta dalle campate della loggia delle benedizioni di papa Pio II (1459-1464), dietro le quali s'intravede il colmo del tetto dell'antica navata costantiniana con il suo campanile e, più in profondità, il pilone e l'arcata orientale della tribuna bramantesca.

A destra svetta il lungo fronte delle Logge, un edificio cominciato durante il pontificato di Giulio II su progetto di Bramante, alto e poco profondo, con il quale si era inteso mascherare i differenti corpi di fabbrica medievali che erano andati aggregandosi disordinatamente nel tempo: esso non avrebbe solo costituito un nuovo fronte unitario e regolare rivolto alla città, ma avrebbe anche consentito di collegare in maniera efficiente e ininterrotta gli appartamenti papali con la basilica da un lato e il cortile del Belvedere dall'altro (Denker Nesselrath 1993). Il disegno di van Heemskerck non ne mostra (poiché nascosto dalla cinta fortificata antistante) il piano terreno chiuso, bensì solo i tre piani di logge aperte che si innalzano su di esso: alla morte di Giulio II ne erano stati costruiti due – il secondo solo parzialmente – e fu Raffaello, su incarico di papa Leone X, a concludere il cantiere dopo Bramante occupandosi, oltre che delle opere strutturali, anche dei complessi apparati decorativi. Il primo ordine di logge, con arcate inquadrature da paraste doriche, corrispondeva a un lungo corridoio pubblico di tredici campate voltate a vela, percorribi-

le anche a cavallo in virtù del collegamento con lo scalone di rappresentanza di grandi dimensioni che ancora una volta Bramante aveva progettato e cominciato a costruire dietro all'estremità meridionale del corpo di fabbrica; la seconda loggia, di ordine ionico, con campate voltate a schifo per offrire maggiori superfici alle decorazioni, era invece uno spazio strettamente privato, connesso all'appartamento di Leone X che vi si recava con i propri ospiti. Concludeva la sequenza una terza loggia, architravata, con colonne di ordine composito e ricco soffitto a cassettoni lignei. Giovanni da Udine fu coinvolto a più riprese nella realizzazione degli apparati ornamentali: nella seconda loggia, dove tra il 1518 e il 1519 eseguì le grottesche, gli stucchi e festoni di frutta e fiori di raffinato naturalismo; nella prima, per la quale escogitò nel 1519 una decorazione a finti pergolati; mentre a livello della terza loggia, ma in ambienti retrostanti affacciati sul cortile del Maresciallo, già nel 1516 aveva realizzato la decorazione di alcuni spazi dell'appartamento del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena.

*m.b.*





## V.2 DISEGNATORE ANONIMO DEL XVI SECOLO

Palazzo Branconio dell'Aquila a Roma, cortile: rilievo in prospettiva e sezione del fianco orientale, recto; rilievo in prospettiva della loggia del fronte settentrionale, verso

Penna, con riga, compasso e a mano libera; inchiostro diluito su preparazione con stilo e riga, 284 x 212 mm.

Annotazioni: *recto*, in alto: «G», in basso a destra: scala metrica, accanto: «profilo della faccia del cortile segnato .g. e una faccia per fianco la quale è di stucco e sappi che le prime finestre cioè dove sono e frontoni danno lume alla scala che saglie nella prima loggia», al centro a sinistra: «giardino», in basso a destra e a sinistra sui muri sezionati: «muro»; *verso*, in alto: «G», in basso: «Questa si è una faccia del cortile de laquila in borgo nuovo di roma segnato .g. e adreto a questa faccia ci è el suo profilo e la faccia per fianco e sappi che el terzo ordine ~~ordine~~ sono pilastri e l'ultimo ordine son colonne ma l'anno rimurate per farci le finestre come sono per fianco».

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms II-I-429, f. 4rv

Provenienza: lascito Luigi de' Poirot alla Biblioteca Magliabechiana, 1894; dal 1825 nel Fondo Manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Il prezioso foglio documenta il fianco orientale e il prospetto settentrionale del cortile del palazzo fatto costruire su progetto di Raffaello, a partire dall'autunno del 1518, da Giovan Battista Branconio dell'Aquila, consigliere di Leone X in materia artistica e appassionato antiquario (sul palazzo ora cfr. la scheda di Alessio Caporali ed Emanuela Ferretti in *Raffaello 1520-1483* 2020, n. VIII.15., con bibliografia). La posizione dell'edificio, lungo il tratto finale del Borgo nuovo e dunque assai vantaggiosa per la prossimità con la basilica vaticana e i Sacri Palazzi, si rivelò fatale quando, a partire dagli anni Sessanta del Seicento, venne realizzata la nuova piazza San Pietro berniniana, che ne rese necessaria la demolizione. Molti disegni permettono tuttavia di ricostruire l'invenzione raffaellesca perduta: non solo l'episodio più vistoso e noto della facciata, su cui intervenne per gli stucchi e le pitture – stante la testimonianza vasariana – lo stesso Giovanni da Udine, ma anche la concatenazione dei principali ambienti cerimoniali – andito, loggia, scalone, seconda loggia e sala – attorno all'elegantissimo peri-

stilio centrale: di quest'ultimo solo il *recto* e il *verso* del foglio fiorentino testimoniano con precisione l'aspetto delle pareti a tutt'altezza, malgrado alcune incongruenze proporzionali. Come Pier Nicola Pagliara ha evidenziato in maniera definitiva, grazie a tutte queste fonti in palazzo Branconio «si può riconoscere un progressivo superamento della citazione dall'antico, sostituita da una sua rielaborazione incomparabilmente più ricca e più libera» (Pagliara 1984, p. 201), nonché un ulteriore perfezionamento dei meccanismi della disposizione interna ispirati alle indicazioni di Vitruvio sulla *domus* antica. Su questi aspetti funzionali già si era misurato Antonio da Sangallo il Giovane nel palazzo di Melchiorre Baldassini in via delle Coppelle (1515-1517), ma l'effetto un po' claustrofobico del cortile sangallescò, nel quale il sistema ad arcate inquadrato dall'ordine si ripete sui quattro lati su entrambi i piani, sarebbe stato qui risolto eliminando il braccio di fabbrica sopra il lato di fondo rivolto a sud e sostituendolo con un 'giardino' pensile, come mostra appunto il *recto* del foglio fiorentino, che rende con efficacia

la vibrazione della luce sulla superficie riccamente decorata dei rinfianchi; d'altro canto non è chiaro fino a che punto gli abbondanti ornati interni siano riconducibili al progetto originale di Raffaello e quanto non si debbano invece ai successivi affittuari e proprietari. La natura delle differenze che emergono dal confronto con la dettagliata planimetria del piano terra del palazzo conservata a Monaco (Bayerische Staatsbibliothek, cod. Icon. 195, f. 12r), tracciata forse entro gli anni Trenta, assieme alla didascalia sul *verso* ha consentito di datare il foglio della Biblioteca Nazionale dopo il 1543, quando Giulio Gonzaga di Novellara lo prese in affitto progettando appunto di ampliarne gli spazi abitabili ritenuti insufficienti; il termine *ante quem* dovrebbe invece collocarsi al 1556, in base al confronto con il disegno di palazzo Adimari Salviati al foglio immediatamente precedente, dove ancora non compaiono le trasformazioni iniziate in quell'anno (cfr. la scheda di Pier Nicola Pagliara in Frommel, Ray, Tafuri 1984, pp. 212-213, n. 2.9.6.).  
*m.b.*



### V.3 LOUIS CHAYS

(Aubagne 1740 circa - Parigi 1811)

*Veduta di Villa Madama da nord-est: peschiera e loggia sul giardino*  
1776

Matita rossa su carta, 381x510 mm

Firmato sul margine inferiore sinistro a penna: «chays f. ville madame à rome 1776»

Berlino, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, inv. Hdz 3030

Provenienza: Parigi, collezione privata H.A.G.W. Destailleur, inv. 110.

Sin dal 1516 Leone X richiese a Raffaello di elaborare una grande villa, modellata sugli esempi imperiali antichi, da erigersi in posizione strategica sulla costa orientale di Monte Mario: l'ambizioso progetto fu completato due anni dopo e il pontefice trasferì allora la responsabilità della commissione al cugino Giulio de' Medici, da poco nominato vicescancellario. Le opere si avviarono nel 1518, ma nella primavera del 1519 si dovette apportare modifiche ingenti al primitivo impianto per contrastare i dissesti, provocati dal sito in pendenza e dal terreno argilloso, alle strutture appena cominciate. Con la collaborazione di Antonio da Sangallo il Giovane, esperto negli aspetti tecnici della costruzione, Raffaello conferì all'insieme maggiore compattezza impernandolo, sia dal punto di vista distributivo che simbolico, su un cortile centrale di forma circolare, connesso a un vero e proprio teatro all'antica incassato nella collina. Entro il 1521 circa la metà degli ambienti previsti dal progetto – cioè l'appartamento estivo rivolto a settentrione con la sua vasta loggia aperta sul

giardino e i suoi annessi – era stata realizzata, ma le squadre di decoratori si erano messe all'opera sin dal 1520, malgrado la morte del maestro all'inizio di aprile di quell'anno. Tra questi Giovanni da Udine, che fu attivo a più riprese nella villa, e la cui firma compare in un cartiglio a stucco nell'andito, concluso nel 1525; il Sacco del 1527 interruppe ogni ulteriore attività (sulla vicenda Frommel 1984<sup>b</sup>). Il bel disegno a matita rossa del pittore e incisore provenzale Louis Chays (o Chaÿs, Chaix), *pensionnaire* de l'Académie de France a Roma tra il 1770 e il 1776 – molto vicino per lo stile rapido e tuttavia dettagliato alle vedute di Hubert Robert del decennio precedente (Berckenhagen 1970, p. 395 e anche *Drawn from the Antique. Artists and the Classical Ideal* 2015, pp. 176-179, scheda 21) – riprende la loggia del giardino della villa da una posizione molto ribassata, a livello della peschiera e, considerando l'incidenza delle ombre nonché il vigoroso sviluppo della vegetazione, parrebbe essere ambientato durante il pomeriggio di un'assoluta giornata estiva. Il taglio particolarmente drammatico dell'immagine,

basato sulla sovrapposizione di diagonali che attraversano tutto il foglio, consente all'artista di soffermarsi in primo piano sui tre ombrosi nicchioni affacciati sullo specchio d'acqua, nei quali l'effetto mimetico antiquario è particolarmente accentuato; tramite una scala esterna, dotata di una gracile ringhiera in legno (qualcosa di assai simile ancora si vede nelle fotografie scattate prima del restauro novecentesco – cfr. Frommel 1984<sup>b</sup>, fig. a p. 355), si raggiunge il terrazzamento superiore e il piano dell'appartamento estivo con le aperture rivolte a settentrione: le arcate del portico, ancora aperte, rivelano all'interno, per brevi cenni, la decorazione sulle volte e sulle pareti. Assai accurata la resa dei particolari: le buche pontai corrispondono per quantità e posizione a quelle effettivamente documentate, così le aperture (anche le finestrelle ricavate nel fregio). Dettagliata anche la descrizione dell'ordine architettonico: i capitelli ionici bramanteschi e la cornice terminale a modiglioni squadrate sopra il fregio pulvinato.  
*m.b.*



## V.4 MAERTEN VAN HEEMSKERCK

(Heemskerck 1498 - Haarlem 1574)

*Veduta da nord nel transetto di San Pietro con il tegurio bramantesco*

Penna, inchiostro bruno e inchiostro diluito su carta,

200x277 mm

Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH Anck 637

Provenienza: Collezione Anckarvård

*Opera non in mostra*

Diversamente dalla maggior parte delle altre vedute 'paesaggistiche' di San Pietro eseguite da Maerten van Heemskerck, che sembrano avere come obiettivo quello di mettere in luce soprattutto la spericolata grandiosità del cantiere bramantesco nell'area vaticana, prevale in questo foglio un interesse più dettagliato e circoscritto per lo stato in cui versava il cuore della basilica a tre decenni circa dalla sua rifondazione (Thoenes 2015, p. 209). Mezza rovina e mezza cantiere, la chiesa più importante della cristianità occidentale doveva essere apparsa poco diversa a Giovanni da Udine, allorquando nei primi anni Trenta vi aveva lavorato, per volontà di Clemente VII, per restaurare il mosaico dell'abside originale ancora in piedi. Nel disegno la transenna colonnata del braccio settentrionale del transetto costantiniano inquadra al centro, tra frammenti architettonici e boscaglie, il fianco del *tegiurio*, cioè proprio la struttura eretta a protezione della tomba dell'apostolo e dell'altare del papa, progettata da Bramante per Leone X, che si innestava sul muro di fondo della chiesa vecchia. Si trattava di un'architettura in peperino apertamente trionfale (l'attico venne eseguito da Baldassarre Peruzzi nel

1523-1524), ad arcate su pilastri – tre verso la navata, uno ciascuno sui fianchi – con un ordine di semicolonne doriche e trabeazione con triglifi e metope cristianizzate, come nel Tempietto di San Pietro in Montorio. Le ampie dimensioni (22x10 metri) erano giustificate dalla necessità di ospitare all'interno tutta la *capella papalis*; è possibile che fosse stata prevista una copertura a cupola, mai eseguita e sostituita invece da un frettoloso tetto a spioventi del 1526. Il *tegiurio* e l'abside al suo interno sopravvissero fino al 1592, quando, a seguito della chiusura della cupola, si procedette alla liberazione dell'area sottostante e alla loro demolizione. Negli intercolumni laterali la veduta di Stoccolma mostra a destra la vecchia parete occidentale della basilica, con ciò che resta dei suoi arredi e pitture, a sinistra il nuovo pilone sud-orientale della tribuna, con i suoi nicchioni e il pennacchio. Si scorge anche una colonna tortile isolata dell'antica *pergula*, circondata da una inferriata di protezione (cfr. la scheda di Christoph L. Frommel in *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura* 1994, p. 632, n. 345).  
*m.b.*



## V.5 ANONIMO SEICENTESCO

### *Palazzo Medici*

Incisione da Ferdinando Leopoldo Del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze 1684, pp. 198-199  
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, inv. FBNC,  
Palat.C.9.2119

L'illustrazione tratta dalla fortunata guida di Ferdinando Leopoldo Del Migliore (1628-1696) mostra l'esterno del palazzo così come era stato fatto costruire, alla metà degli anni Quaranta del Quattrocento, da Cosimo il Vecchio de' Medici all'angolo tra via Larga (oggi via Cavour) e via de' Gori, e giusto prima che venisse messo a effetto da Giovan Battista Foggini (ma su progetto di Pier Maria Baldi per il nuovo proprietario, il marchese Gabriello Riccardi) il prolungamento della facciata principale verso settentrione, realizzato solo nel 1689 seguendo però fedelmente il modello dell'architetto Michelozzo di Bartolomeo (Cherubini Fannelli 1990). La storia dell'edificio si era avviata allorquando, morto nel 1440 il fratello Lorenzo, Cosimo aveva iniziato una serie di acquisti immobiliari nell'area: i lavori al nuovo palazzo già fervevano nella primavera del 1445 e il cantiere si protrasse per buona parte degli anni Cinquanta, sicché quando Galeazzo Maria Sforza, figlio del Duca di Milano, visitò Firenze nel 1459, gli ambienti erano ormai allestiti e lasciarono il giovane ospite a bocca aperta per la loro sfarzosa ri-

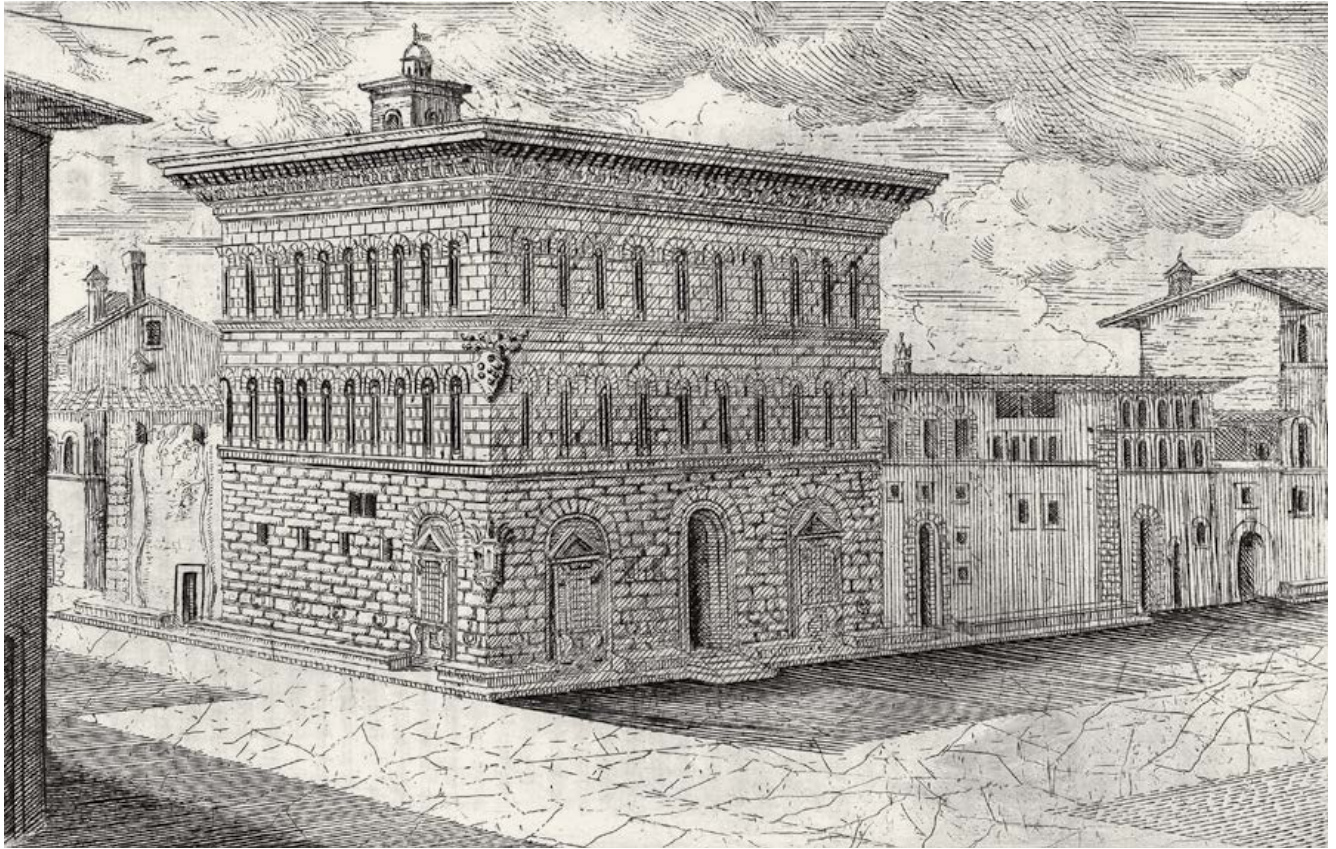
cercatezza. Il palazzo si alzava su tre livelli, ben al di sopra degli edifici circostanti: in origine aveva una pianta pressoché quadrata, con cortile centrale porticato e giardino retrostante; la facciata principale era estesa, contando le bifore dei piani d'abitazione, dieci campate, mentre quella secondaria su via de' Gori ne presentava nove e proseguiva poi con il muro del giardino, alto fino al primo piano, che girava l'angolo su via de' Ginori, segnando a ovest il limite della proprietà. In origine il prospetto su via Larga era articolato al piano terra da sole tre arcate: quella principale al centro, che dava accesso al cortile e agli ambienti cerimoniali del primo piano, era fiancheggiata dagli spazi adibiti alla gestione del banco, quella all'estremità nord serviva da ingresso di servizio, mentre quella all'angolo opposto, raddoppiandosi su via de' Gori, costituiva una loggia aperta per il ritrovo di familiari e *clientes*, come ancora si vede nella tavola di Francesco Granacci con *L'entrata di Carlo VIII* (1515-1517) a Firenze conservata oggi agli Uffizi. Proprio sulla volta di questa loggia, tra l'autunno del 1521 e la primave-

ra successiva, Giovanni da Udine avrebbe eseguito una decorazione a stucchi e pitture su incarico del cardinale Giulio de' Medici, allora governatore di Firenze e residente nel palazzo: l'incisione di Del Migliore mostra la loggia già chiusa, con le arcate occupate al centro dalle famose 'finestre inginocchiate' progettate da Michelangelo, tradizionalmente datate tra il 1517 e il 1519 ma che taluni ritengono ora eseguite più tardi, cioè nella primavera del 1524 (Zanchettin 2011). Gli stucchi di Giovanni andarono tuttavia perduti a seguito delle trasformazioni che investirono l'edificio dopo la vendita, sin dal 1659, ai Riccardi, quando d'altronde già da più di un secolo la residenza principale della famiglia Medici – ormai una reggia – si era trasferita a Pitti.

L'incisione restituisce l'immagine alquanto arcigna, oggi meno immediatamente percepibile, del palazzo Medici come sede di un 'capo di parte' e rende anche più evidente il suo ruolo di modello per l'architettura civile fiorentina dal secondo Quattrocento in poi.

*m.b.*





## V.6 MICHELANGELO BUONARROTI

(Caprese 1475 - Roma 1564)

*Progetto degli stucchi della cassettonatura della cupola della Sagrestia nuova*

Pietra nera e inchiostro bruno diluito, 266x215 mm

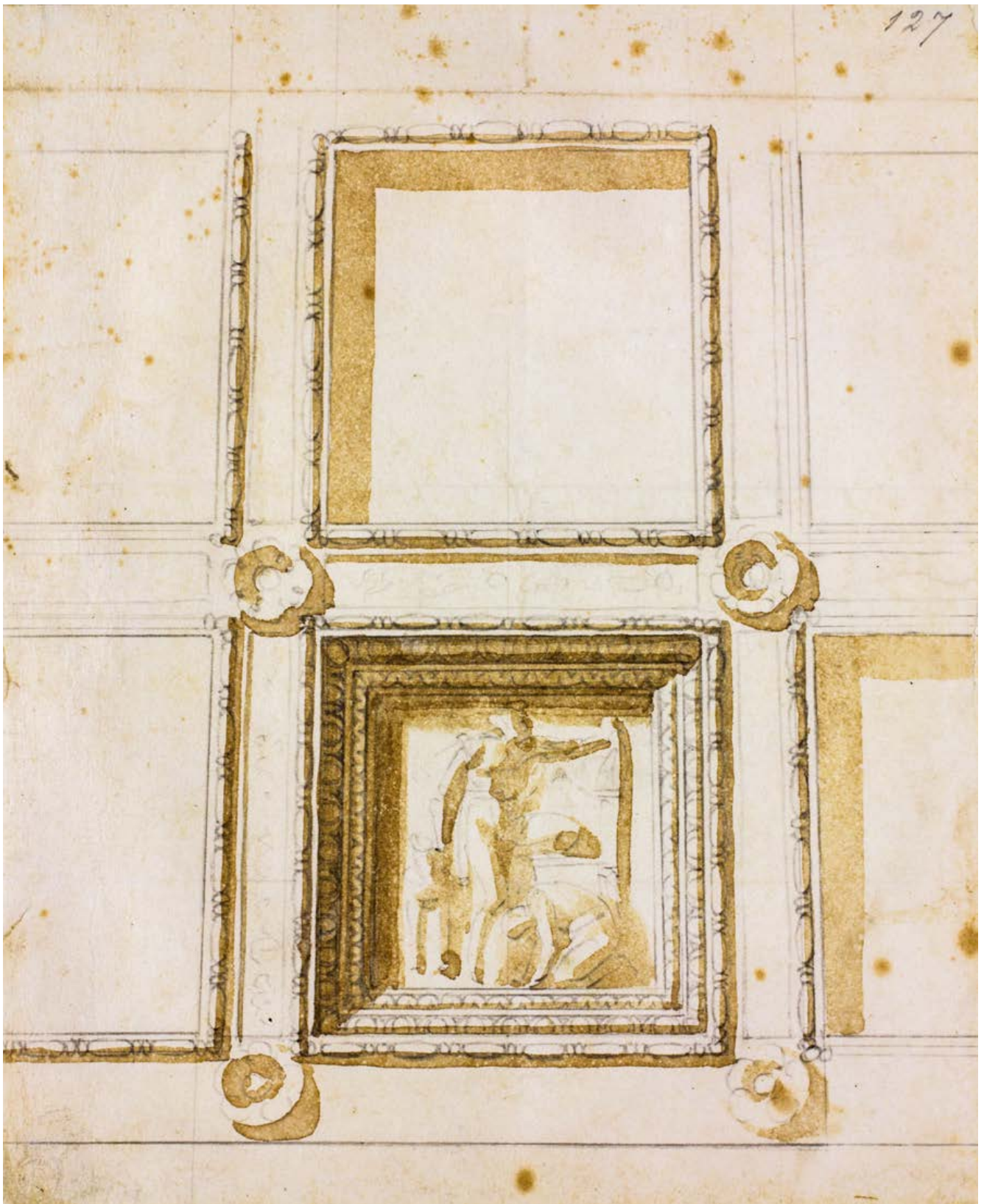
Firenze, Casa Buonarroti, inv. 127 A

Il disegno è attentamente costruito con linee di pietra nera tirate a riga e squadra; esse definiscono campi quadrati sovrapposti leggermente digradanti verso l'alto, come avviene proiettando sul piano una porzione della superficie concava di una cupola cassettonata. Su questa trama regolare Michelangelo procede a mano libera: i quattro incroci delle costole orizzontali e verticali che circondano il lacunare inferiore sono segnalati da rosette a rilievo, rapidamente schizzate a pietra nera e chiaroscurate con inchiostro diluito; il campo principale è orlato da un motivo a perle e fusarole, poi da uno a ovuli e infine a fogliette, in una successione che suggerisce un notevole scavo in profondità, accentuato anche in questo caso dall'uso abbondante di lavature, secondo una tecnica grafica peculiare che l'artista mette a punto lavorando ai progetti fiorentini e che esclude l'uso della penna (Elam 2006, p. 55). Il campo centrale è occupato da una scena (di punizione o di sacrificio?) il cui soggetto appare sfuggente, trattato tuttavia con grande pathos e ricerca di effetti plastici.

Fu Henry Thode ad attribuire il disegno, a lungo creduto non autentico, alla mano di Michelangelo e a riconoscerlo pertinente al cantiere della Sagrestia nuova (Thode 1908-1913, III, pp. 44-45, n. 87), ipotesi

ripresa di recente da Michael Hirst e per lo più accettata: secondo lo studioso inglese sarebbe proprio questo il foglio inviato dall'artista a Clemente VII all'inizio del 1524 come modello per la decorazione della cupola della sua cappella fiorentina, e che il papa gli avrebbe rispedito con la richiesta di maggiori dettagli (cfr. Hirst 1988, p. 74 e la scheda di Pietro Ruschi in *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti* 2007, p. 81, n. 25). Paul Joannides ne ha proposto invece una datazione leggermente più tarda e connessa con l'arrivo a Firenze, previsto nel 1526 ma poi postposto, di Giovanni da Udine, incaricato di eseguire la decorazione a stucco della cupola e, forse, di altre parti (cfr. Joannides 1996, p. 155 e la sua scheda in *L'adolescente dell'Hermitage e la Sacrestia Nuova di Michelangelo* 2000, pp. 140-143, n. 26): l'artista friulano, che intervenne nel cantiere solo nei primi anni Trenta, si dimostrava assai preoccupato di compiacere il maestro, richiedendogli precise istruzioni (Furlan 1975, pp. 151-155; Cecchi 1983, pp. 28-29); purtroppo dei suoi ornati non rimane oggi alcuna traccia, dopo gli interventi settecenteschi promossi dall'Elettrice Palatina Anna Maria Luisa de' Medici (Cecchi 1983, p. 40, n. 46; Ruschi 2014).

*m.b.*



## V.7 MARCO MORO

(Zenson di Piave 1817 - Venezia 1885)

*Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa*  
Acquafornte da disegno, *Venezia Monumentale e Pittoresca*,  
Giuseppe Kier, Venezia 1866  
Venezia, Fondazione Querini Stampalia, inv. 248968

La veduta del prolifico pittore e incisore friulano Marco Moro (Donazzolo 2011<sup>b</sup>) rappresenta con grande accuratezza la facciata di palazzo Grimani rivolta, verso est, al rio di San Severo ed è ripresa dalla fondamenta omonima di fronte, ancora esistente. Le vicende costruttive della residenza dei potenti Grimani di Santa Maria Formosa, assai articolate, sono state dipanate in tempi relativamente recenti: al nucleo medievale, costituito da due ali saldate in un blocco a 'L', si aggiunse nel Quattrocento una nuova espansione verso ruga Giuffà e soprattutto, a seguito di un assetamento ereditario del 1532, una definitiva divisione degli appartamenti tra il provveditore di San Marco *de supra* Vettore, che si stabilì al secondo piano, e il fratello Giovanni, patriarca di Aquileia, che si intestò invece gli ambienti del primo (Morresi 2000, pp. 235-240). Entrambi gli alloggi, che si espansero nel tempo, senza la supervisione di un solo architetto, con nuovi corpi di fabbrica attor-

no a un cortile loggiato, erano caratterizzati all'interno dai *porteghi*, le lunghe sale passanti tradizionali che qui prendevano luce dal fronte sul rio tramite due quadrifore balconate sovrapposte, come si vede appunto nella veduta: con archi inquadrati da semicolonne doriche quella inferiore, da paraste ioniche quella superiore. Assieme alla porta d'acqua dorica interamente bugnata, esse rappresentavano gli unici episodi architettonici di una facciata altrimenti alquanto ordinaria, e vennero probabilmente eseguite entro il 1540. Nell'appartamento del patriarca Giovanni, a partire dal 1537, Giovanni da Udine assieme ad altri artisti di formazione tosco-romana, in particolare Francesco Salviati, intervenne con stucchi e parti dipinte nella decorazione di camere e camerini, ricreando un'atmosfera di fervore antiquario particolarmente apprezzata dal committente, raffinato collezionista (Bristot 2008).

*m.b.*



BIBLIOTECA  
DEI SIGNORI  
FRANCESCO  
E VENEZIA

PALAZZO GRIMANI \* PALAIS GRIMANI

di S. Maria Formosa

di S. Maria Formosa

Veduta del Palazzo Grimani in Venezia