RAFFAELLO SANZIO

STUDIATO

COME

ARCHITETTO

CON L'AIUTO DI NUOVI DOCUMENTI

PER CURA DEL BARONE

ENRICO DI GEYMÜLLER

ARCHITETTO

SOCIO BENEMERITO DELLA R. ACCADEMIA RAFFAELLO

SOCIO ONORARIO E CORRISPONDENTE DEL ROYAL INSTITUTE OF BRITISH ARCHITECTS, ECC.

OPERA CORREDATA DI 8 TAVOLE E 70 ILLUSTRAZIONI DAGLI ORIGINALI O DA RESTAURI

ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO

NAPOLI MILANO PISA

1884

Ca
RAF
146
4840

Rare

RAFFAELLO SANZIO

ARCHITETTO

Edizione

di trecento esemplari numerati

progressivamente

Esemplare N. 110

RAFFAELLO SANZIO

STUDIATO

COME

ARCHITETTO

CON L'AIUTO DI NUOVI DOCUMENTI

PER CURA DEL BARONE

ENRICO DI GEYMÜLLER

ARCHITETTO

SOCIO BENEMERITO DELLA R. ACCADEMIA RAFFAELLO

SOCIO ONORARIO E CORRISPONDENTE DEL ROYAL INSTITUTE OF BRITISH ARCHITECTS, ECC.

OPERA CORREDATA DI 8 TAVOLE E 70 ILLUSTRAZIONI DAGLI ORIGINALI O DA RESTAURI

ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO

NAPOLI MILANO PISA

1884

Ca-RAF 146-4840

Von Geymüller, Heinrich

Proprietà Letteraria

Raro

539 – Firenze, Tipografia dell'Arte della Stampa, Via delle Seggiole, 4, diretta da S. Landi – 1884

ALLA CHIARISSIMA SIGNORINA

NATALIA HEIMBÜRGER

IN SEGNO

DI RICONOSCENZA E DI LUNGA AMICIZIA

INDICI

INDICE DEI NOMI DI PERSONE

A

Adriano VI, Papa. 107.
Alberti Leon Battista. 9, 14, 78, 81, 86, 87, 93.
Alessandro VII, Papa. 39, 57, 90.
Alessi Galeazzo. 87.
Alioth Max. 60.
Aloysio. Vedi de Pace.
Amati G. 31.
Ammogliato l'. Vedi Mariotto.
Andrea Andreani. 78.
Antaldo Antaldi, marchese. 20.
Antonio da Sanmarino. Vedi Sanmarino.
Armand, architetto. 83.
Arundel, Lord. 108.

B

Baccio d'Agnolo. 14, 17, 28, 78.
Bailo. 48.
Baldassarre da Siena. Vedi Peruzzi.
— da Volterra. —
Bandinelli Bartolomeo o Baccio. 50, 83, 92.
Barile Giovanni. 47.
Barozzi, comm. Niccolò. 86.
Bartolini Raphael. 37.
— Leonardo. 96.
Batassaire, maestro. 80.
Battifero Antonio. 97.
Bembo. 37, 103, 107, 108.
Bernardo da Viterbo. 41.
Bernini Lorenzo. 57.
Bertolotti. 23.
Biosis Paulus de. 104.
Blosio Palladio. Vedi Palladio.
Bonnani. 50.
Borghini. 33.
Borgherini Leonardo ne'. 69.
Bottari. 18, 49, 50.
Bramante, 5, 6, 8, 9, 13, 14, 15, 17-23, 25-29, 33, 34, 36, 44, 45, 47-50, 54-57, 74, 75, 77, 78, 80-87, 90, 92, 94, 98, 99, 103, 106, 108, 109.
Bramante l'antico da Milano, persona imaginaria. 25.
Bramantino l'antico, persona imaginaria. 25.
— Bartolomeo Suardi. 25, 74.
Branconio Giovanni Battista dall'Aquila. 57.
Brunellesco. 8, 13, 18, 81, 86, 87.
Buonarroti Michelangelo. 9, 17, 18, 19, 28, 29, 33, 44, 50, 54, 60, 69, 82, 84, 86, 88, 92, 96, 98.
Burckhardt Iacopo. 48, 59, 75.

C

Caffarelli messer Bernardino. 54.
Calabria, Duca di. 8.
Calvo Fabio. 85.
Campernoune Arthur. 45.
Campori G., marchese. 5, 28, 50, 86, 96, 103, 107, 108.
Calcagnini Celio. 111.
Cancellieri. 29.
Caravaggio Antonio del quondam Iacobi da Verolo, de. 23.
Caravaggio el frate. 23.
— Iacomo di Bettino del. 41.
— Iacopo da. 23.
— Menali di Bettino del. 41.
— Pierino de. 104.
Casali Raffaello. 104, 105.
— Michelangelo. 104, 105.
Castiglione Baldassare. 8, 70, 85, 86, 94, 109.
Caylus, conte. 75.
Cavalcaselle. Vedi Crowe.
Celio Gaspare. 39.
Cesariano Cesare. 25.
Charvet. 8.
Chevignard. Vedi Lechevallier.
Chigi Agostino. 24-28, 30-35, 37, 38, 40-42, 95, 97, 106.
Chigi Fabio, Alessandro VII. 39, 40.
Chixi. Vedi Chigi.
Cicogna. 49.
Clemente VII, Papa. 50, 62, 63, 69.
Colonna Pompeo. 63.
Condivi. 18.
Costabili, oratore di Ferrara. 5.
Crivelli G. P. 104.
Cronaca. 14.
Crowe e Cavalcaselle. 78.
Cugnoni G. 29, 31, 37, 38, 40, 41, 42, 44.

D

Destailleur Hypolite. 20.
Devonshire, Duca di. 12, 75, 87.
Domenico Fiorentino. 81, 88.

Donaldson L. T. 62.
Dosio. 45, 57, 76.
Du Cerceau. 85.
Du Perrac. Vedi Perrac.
Durero Alberto. 93.

E

Eugenio IV, Papa. 75.
Elia di Bartolomeo Lombardo. 81.

F

Fabio Marco. 109.
Fancelli Luca. 8.
Fantelli Leonardo. 104.
Fea. 31, 33, 90.
Federigo da Montefeltro. Vedi Duca di Urbino.
Ferrara, Duca di. 96, 108.
Ferri Nerino. 20, 45, 57, 96, 106.
Ferrerio Piero. 88, 108.
Foglietta Giov. Ant. 41.
Folvi, errore; leggi Folfi. Vedi Mariotto.
Fontaine. Vedi Percier.
Fontana Domenico, errore; leggi Domenico Fiorentino.
Förster Riccardo. 29, 30, 32, 37.
Francesco Buzio. 26.
— di Giorgio. 75, 78, 81, 94.
— da Norcia, messer. 26.
— I, re di Francia. 107.
Francesconi Daniele. 109.
Fra Bartolomeo. 15.
— Carnevale. 13.
— Giocondo. 17, 41, 42, 47, 48, 50, 78, 84, 85, 94.
Frizzoni Gustavo. 35, 77.

G

Gallo Egidio, 35, 37, 38, 39.
— Gasparo. 104.
Garnier Charles. 96.
Gasperoni. 109.
Gatti G. 104.
Gaye. 8.
Genga Girolamo. 9, 107.
Giacomo da Brescia. 86.
Giovanni da Udine. 5, 32, 44, 57, 59, 63, 69, 103, 106-108.
Giuliano da Maiano. 8, 49.
— da Sangallo. Vedi Sangallo.
Giulio II, Papa. 20, 26, 42, 49, 72, 90, 103-105.
— Romano (Pippi). 49, 59, 60, 62, 63, 70, 74, 86-88, 91, 95, 103, 106, 107.
Ghiberti Lorenzo. 85.
Ghigi. Vedi Chigi.
Ghirlandaio Domenico. 14, 85.
Ghisi Giorgio. 83, 84.
Gotti. 33, 69.
Gozzoli Benozzo. 14.
Grassi Lorezo. 104.
Grimani, Cardinale. 86.
— Giovanni. 86.
Grimm Ermanno. 12, 17, 37.
Guasta. 9.

H

His de la Salle. 81, 88, 90.
Hungerini. Vedi Mangone.

I

Iacobus de Caravaggio. Vedi Caravaggio.
— Thomasii Hungerini. Vedi Mangone.
Iahn Alberto. 20, 29, 60.
Innocenzo VIII, Papa. 49, 94.
Invercellini de Vercellis. 37.

K

Kurr. 35.

L

Lauranna Luciano. 7-9, 14, 77, 78, 80, 81.
Lechevallier-Chevignard. 86.
Leicester, Lord. 75.
Leno o Leni Giuliano. 5, 17, 54, 55, 103, 108.
Leonardo da Vinci. 7, 9, 15, 19, 78, 92, 94, 98.
Leone X, Papa. 18, 26, 33, 39, 40, 48-50, 69, 85, 88, 90, 91, 103, 107-109.
Lermolieff, 8, 76, 77.
Le Tarouilly. 28, 34-36, 38, 40, 44, 49, 50, 53, 58, 79, 82.
Ligorio Pirro. 85.
Lorenzetto. 54.
Luciano. Vedi Lauranna.
Lutiano. Vedi Lauranna.
Luigi XIV. 92.

M

Maiano Benedetto da. 14.
Mancini. 14.
Manetti Giannozzo. 14.
Mangone Iacobus Thomasii Hungerini. 23.
Maniago. 69.
Mantegna Andrea. 7, 9, 75, 78.
Mantova, marchesa di. 86.
— Duca di. 103.
Mariette. 83.
Marco Aurelio. 86.
Mariotto di Zanobi Folfi, non Folvi. 86.
Medici Giuliano de'. 26.
— Giulio, cardinale, poi Clemente VII, 59, 65, 69, 106, 107.
Medici Lorenzo, il Magnifico. 8, 78.
— monsignore. Vedi Giulio.
Melchiorri. 20.
Melighi Iacopo (Meleghino). 34.
Mellini Mario. 104, 105.
Melozzo da Forlì. 7, 8, 77.
Metz. 45.
Michele Sanmicheli. 86, 87.
Michiel Marc'Antonio. 19, 49, 109, 110.
Milanesi Gaetano. 14, 20, 29, 30, 32, 45, 55, 78, 106.
Milizia. 40.
Minghetti Marco. 8.
Morelli G., senatore. 77.
Moretti Mario. 38, 39, 40.
Müntz Eugenio. 6, 8, 23, 33, 47, 49, 50, 72, 85, 96, 97, 104, 105, 108.

N

Nicolò V, Papa. 81.

O

Occelli Paolo. Vedi Uccello.
Oddi Tommaso degli. 11.
Ojetti Raffaello. 108.

P

Pacchia. 9.
Pacchiarotti. 9.
Pace mastro Aloysio de. 42.
Palladio Andrea. 51, 71, 86, 87, 88, 97, 99.
— Blosio. 40.
Pallavicini Giov. Ant. Cristoforo de'. 41, 95.
Paolo III, Papa. 34.
Paolo V, Papa. 49.
Pandolfini messer Giannozzo. 54.
— Pandolfo. 108.
Pandolfo d'Angelo. 108.
Parmigianino. 58.
Passavant. 42, 70, 108, 109.
Pauluzo. 108.
Pazzi. 13.
Perac Stefano du. 85.
Perelli Angelo. 104, 105.
Percier et Fontaine. 62.
Perino del Vaga. 69, 75, 83, 86, 90.
Perugino Pietro. 7, 11, 12. 14, 73, 77, 78.
Peruzzi Baldassarre. 20, 24-30, 32-36, 38, 44, 56, 57, 60, 74, 82, 83, 86, 87, 95, 103, 105, 106.
Peruzzi Salustio o Giovan Salvestro. 20, 22-24, 35, 106.
Pier della Pieve. Vedi Perugino.
Piero della Francesca, del Borgo, 7-9, 77, 81.
Pini Carlo. 20, 35, 45, 60, 62, 63.
Pio II, Papa. 14.
Pinturicchio. 75, 76, 77.
Pippi. Vedi Giulio Romano.
Pontani. 6, 15, 32, 33, 36, 40, 41, 50, 54, 56, 57, 75, 86, 108.
Ptolomeo. 111.
Pungileoni. 5, 7, 11, 20, 80, 85, 94.

Q

Quatremère de Quincy. 6, 32.

R

Radicio. 104.
Rangoni, monsignore. 108.
Raphael Bartolini. Vedi Bartolini.
Rubeis de (Hieronimo quondam Bartholomei). 104,
Redtenbacher R. 60, 62, 63, 70, 92.
Reumont A. di. 29, 32, 63, 70.
Revedin di Gropello Tarino. 48.
Ricci, marchese. 20.
Richter J. P. 78, 87.
Robinson. 108.
Romanelli Francesco. 105.
Rossi Adamo. 80.
Rossi? Vedi Rubeis.
Rossellino Bernardo. 14, 81.
Rovere Bartolomeo della. 109.

S

Sangallo Antonio il giovane, Cordiani. 29, 33, 34, 45, 47, 48, 50, 55, 59-61, 63-70, 74, 75, 82, 83, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 97, 106.
— Antonio il vecchio, Giamberti. 14.
— Bastiano detto Aristotile da. 14, 20, 24, 29, 35, 36, 50, 54, 55, 60, 71, 76, 88, 95, 105, 106.
— Francesco. 60, 68, 89, 92, 95.
Sangallo Giovan Battista detto il Gobbo, Cordiani. 29, 60, 69, 75, 88, 91-93, 95, 97, 106.
— Giovan Francesco. 41, 54, 55, 95.
— Giuliano da, Giamberti. 14, 17, 18, 45, 47, 75, 81.
San Marino, Sancto Marino, Antonio da. 31, 44, 95, 97.
Sansimoni. 50.
Sansovino Iacopo. 36.
Santi Giovanni. 7, 8, 77, 80.
Scamozzi Vincenzo. 57, 87.
Schiller. 92.
Schmarsow. 12, 75, 76, 77, 78.
Sebastiano del Piombo. 26.
Semper Hans, 28.
Serlio Sebastiano. 5, 8, 28, 33, 34, 45, 48, 59, 61, 69, 92, 103, 105.
Signorelli Luca. 75, 78.
Specchi Alessandro. 51.
Springer Antonio. 8, 17, 78, 83, 84, 108.
Stack Enrico. 78.
Suardi Bartolomeo. Vedi Bramantino.
Sulpitius Io. 60.

T

Talenti Francesco. 14.
Tarouilly. Vedi Le Tarouilly.
Tempesta Antonio. 90.
Ticozzi. Vedi Bottari.
Tiene Marc'Antonio. 87.
Tiziano. 26.
Tizio. 39, 40.
Tricarico, monsignore di. 86.
Trissino Teodoro. 87.

U

Uccello Paolo. 7.
Udine. Vedi Giovanni da.
Ulisse da Fano, messer. 25.
Urbino, Duca di. 8, 70, 78, 80, 108.
— Duchessa di. 37, 103.

V

Vannocci Oreste, architetto senese. 74.
Vasari Giorgio. 5, 9, 12, 14, 18, 24-28, 30, 32, 34, 37, 44, 48, 49, 54, 57, 59, 68, 69, 74, 83, 85, 92, 94, 95, 106, 107.
Vercellis. Vedi Invercellini.
Vetruvio. Vedi Vitruvio.
Vignola Iacopo Barozzi da. 86, 87.
Visconti Pietro Ercole. 108, 109, 111.
Visconti. 57.
Viterbo. Vedi Bernardo da.
Viti Timoteo. 76.
Vitruvio. 60, 85, 94, 109, 110, 111.
Volterra Baldassarre da. 33. Vedi Peruzzi.

W

Winkelmann. 75.

Z

Zahn A. von. 60, 70.
Zanobi. Vedi Mariotto.
Zucchari Federigo. 105.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

A

Alessandrina, via. 109.
Alò Sant'. Vedi S. Eligio.
Ambrosiana, biblioteca. 45, 74.
Ambrogio S., canonica di. 84.
Annunziata della S. Vergine. 11, 74, 75.
Ansidei, Madonna degli. 73.
Arco di Antonino Pio. 110.
— Boario, di Giano. 34.
— di Costantino. 110.
— Malavventurato. 109.
— di Traiano. 110
Arcus Theodori. Vedi Boario.
Armata, via dell'. 105.

B

Baldacchino, Madonna del. 13.
Banchi, via de'. 88.
Barberiniana, biblioteca. 75.
Belvedere, Vaticano. 27, 94.
— Corridore di. 49.
— Cortile di. 50, 83, 84.
Bologna. 80.
— S. Michele in Bosco a. 28.
— S. Petronio. 26, 28, 74.
Borgo S. Michele, via di. 90.
— nuovo, via di. 57, 88, 90, 108.
— vecchio, via di. 88, 90.
Brazzà. Vedi S. Eustachio.
Brentella. 48.
Brera. 11.

C

Caen. 12, 74.
Campidoglio. 26, 86.
Cappella Chigi a S. Maria del Popolo. 20, 28, 30, 31, 74, 82, 95.
Cappella Sistina. 74, 78, 92.
Cardinale d'Ancona, casa del. 108.
Carpi, Duomo. 26, 28, 45.
— S. Niccola. 26.
Chatsworth, castello. 75, 76, 77, 86.
Cimatori, via de'. 97.
Cinque Lune, vicolo. 108.
Chiswick, castello, 71, 74, 87, 99.
Città di Castello. 12, 80, 81.
Comarca, la. 108.
Cori, 75.
Corsiniana, biblioteca a Roma. 60.
Crema, Santuario della Madonna. 78.
Cricoli, 87.

D

Damaso, cortile di S. 49, 50.

E

Eligio S. degli Orefici. 5, 19, 44, 82, 88, 95, 104, 105.
Eustachio, piazza. 108.

F

Fano, S. Maria Nuova a. 12.
Farnesina la. 5, 14, 37, 45, 50, 53, 55, 69, 71, 76-79, 82, 84, 94, 95, 106.
Firenze. 8, 13, 78.
— S. Francesco al Monte. 81.
— S. Lorenzo. 28, 50, 60, 75.
— S. Maria del Fiore. 14, 17, 18.
— S. Spirito. 14.
— Museo Buonarroti. 95.
— Palazzo Bartolini. 15, 78.
— — Gondi. 14.
— — Medici. 81, 106.
— — Pandolfini. 14, 15, 41, 54, 56, 57, 82, 85, 86, 95, 108.
— — Pitti. 14, 88.
— — Quaratesi, già de'Pazzi, 13.
— — Rucellai. 14.
— — Strozzi. 11, 14, 36, 78.
— — Uguccioni. 85.
— Albergo del Nord. V. Pal. Bartolini.
— Hôtel du Nord. —
Francia. 34.
Francoforte. 73.

G

Gaillon, castello di. 84.
Germania. 34.
Gerusalemme, tempio di. 12, 78.
Giardino della Pigna, Vaticano. 50.
Giovanni de' Fiorentini S., Roma. 97.
Giulia, via. 19, 88, 96, 97, 104, 105.
Grecia. 110.
Gubbio, Palazzo ducale. 8, 12, 13, 14, 80.

I

Iacopo S. alla Lungara. 40, 41.
Incoronazione della Vergine. 11, 12.

L

Lante. Vedi Villa.
Lille, Museo Wicar. 12, 29, 74, 81.
Litta, casa. 29.
Loggie. Vedi Vaticano.
Lombardia. 8, 78, 84.
Londra. 58.
— Soane-Museum. 74.
Loreto, La Canonica. 84.
— Santa Casa. 84.
— Santa Maria di Loreto. Vedi Cappella Chigi a S. Maria del Popolo.
Louvre, Palazzo del. 88.
— Museo del. 11, 41, 72, 73, 86, 90.

M

Madonna di Casa d'Alba. 81.
Malta. Vedi Priorato di.
Mantova. 8, 14, 70, 75, 78, 87, 88.
Marcello, teatro di. 28, 34.
Maria S. di Canepanova, Pavia. 20, 84.
— in Domnica, la Navicella, a Roma. 85.
— delle Grazie, Milano. 84.
— della Pace, Roma. 26.
— del Popolo, Roma. 28.
— Rotonda, Panteon. 23.
— presso S. Satiro, Milano. 5, 88.
Milano. Vedi S. Maria presso S. Satiro.
— Archivio Municipale. 29, 50.
Monaco. 29, 108, 109.
Montevecchio, piazza di. 86, 108.

N

Navicella. Vedi S. Maria in Domnica.
Nerone, casa aurea di. 110.
Nettuno, tempio di. 78.
Niccola S. da Tolentino. 12.

O

Ossoli. Vedi Palazzi.
Oxford, University Galleries. 83, 85, 108.

P

Palazzo dell'Aquila. 37, 54, 59, 76, 83, 85, 90.
— di S. Biagio della Pagnotta. 19. 81, 84, 88, 96.
— di Bramante, poi di Raffaello. 19, 37, 53, 88, 90.
— del Buffalo. Vedi della Valle.
— Caffarelli, Stoppani Vidoni. 28, 29, 37, 50, 53, 54, 82, 85, 86, 88, 95, 108.
— della Cancelleria. 36, 37, 75, 79, 82, 94.
— Ciccia Porci. 108.
— Giraud. 82, 84.
— Linotti. 28, 29.
— Massimi. 28.
— Ossoli. 28.
— Farnese. 87, 88.
— di Raffaello, progettato. 97.
— Senni. Vedi Ciccia Porci.
— Spada. 58.
— Stoppani. Vedi Caffarelli.
— del Te. 88.
— della Valle. 54.
— Vidoni. Vedi Caffarelli.
Padova. 87.
Palmo Romano. 20.
Pantheon. 44, 71, 74, 98.
Parigi. 8, 50, 58, 84.
Pavia. 84.
Perugia. 6, 12, 29, 76, 81.
Pesaro. Vedi Villa. 70.
Petronio S. Vedi Bologna.
Pietro S. in Montorio. 23, 56, 74, 78, 84.
— S. in Vaticano. 5, 6, 9, 13, 14, 17-19, 23, 26-28, 33, 34, 37, 41, 44, 45, 47-48, 50, 55, 57, 69, 74, 75, 81-83, 85, 88, 90, 92, 94, 95, 103, 106, 107.
— Loggia della Benedizione. 49.
— Piazza di S., 57.
Pienza. 14.
Pigna. Vedi Giardino della.
Pisa. 14.
Porta Cavalleggeri. 90.
Presentazione di Nostro Signore. 11, 12.
Priorato di Malta. 90.
Prospettive di Raffaello. 108.

R

Rimini. 78.

S

Salvatore S. delle Coppelle. 104, 105.
Satiro. Vedi S. Maria presso S. Satiro.
Severo S., Perugia. 66.
Siena. 8.
— Carmine, organo del. 26.
— Duomo, libreria del. 12, 75.
— Biblioteca. 34-36, 74.
— Grazie, gruppo delle tre. 77.
— Palazzo Piccolomini. 14.
Soane Museum. Vedi Londra.
Sposalizio, di Raffaello. 11, 71, 77, 78, 80, 84.
— del Perugino. 12, 74.
Stalle di Agostino Chigi. Vedi Farnesina.
Svizzeri, via de'. Vedi Vaticano.

T

Tito, le terme di. 110.
Todi, Madonna della Consolazione. 80.
Toscana. 18.

U

Uffizi, Galleria degli. 15, 20, 24, 27, 29, 34, 41, 44, 45, 50, 56-62, 64, 66, 68, 71, 74, 76, 78, 88, 95, 96.
Umbria. 108.
Urbino. 6, 7, 13, 14, 15, 19, 77, 80, 81.
— Palazzo ducale. 7-9, 11, 12, 75, 77, 78, 80.
— S. Bernardino. 13.

V

Vaticano, Palazzo. 5, 6, 14, 68, 81, 83.
— — d'Innocenzo VIII. 49.
— — di S. Piero. 49.
— Cortile di S. Damaso, Loggie, 5, 6, 44, 48-50, 54, 55, 69, 111.
— — di Belvedere. Vedi Belvedere.
— — Primo. 49. (G. da Maiano).
— Sala de' Pontefici. 69.
— — Regia. 21.
— Scale papali. 48.
— Stanze, scuola d'Atene. 18, 37, 40, 44, 45, 83, 84, 85, 88.
Vaticano, Stanze, Messa di Bolsena. 37, 45, 111.
— — Battaglia di Costantino. 49, 59, 69, 86.
— — Disputa. 40,
— — Eliodoro, 28, 45, 72, 86.
— — Incendio del Borgo, 45, 88.
— — del Parnasso. 45.
— — Via degli Svizzeri. 103.
Veneto Istituto, Memorie dell'. 49.
Venezia. 8.
— Disegni attribuiti a Raffaello. 8, 77.
— Palazzo dello Biblioteca di San Marco. 36, 87.
— Palazzo Grimani.
Vicenza. 87.
Vienna, 35, 58, 75.
Vigna del Papa. 57, 65. Vedi Villa Madama.
— dei Medici. 60. —
Villa d'Este a Tivoli. 92.
— Imperiale presso Pesaro. 92, 107.
— Lante a Bagnaia presso Viterbo. 92.
— Lante a Roma. 108.
— Madama. 50, 57, 65, 74, 83, 85, 87-89, 91, 92, 95, 106, 107.
— di Giulio III, Papa. 92.
— Disegno di Villa a Oxford. 108.

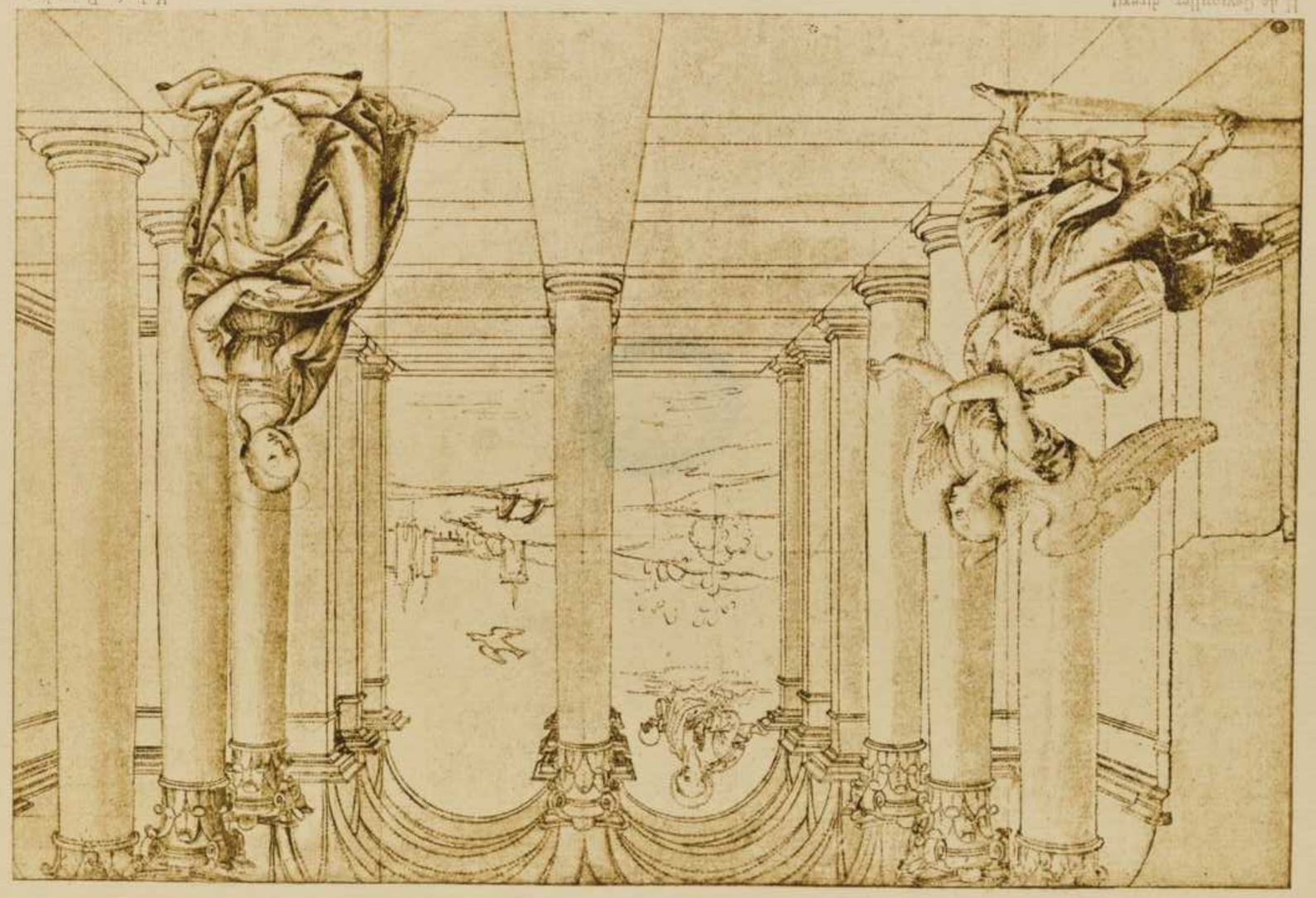
W

Wicar, Vedi Lille.
Windsor. 75.

INDICE DELLE TAVOLE E DELLE FIGURE

NUMERO delle Tavole o delle Figure che trovansi nel testo	NUMERO della pagina ove si trovano le Figure	NUMERO delle pagine ove si parla delle Tavole o delle Figure
TAVOLE		
I	..	11, 72, 74, 75
II	..	74, 75
III	..	44, 74
IV	..	59, 60, 61, 62, 75, 88 91, 92
V	..	62 75, 88, 91, 92
VI	..	59, 60, 61, 62, 63, 67
VII	..	59, 62, 64, 68, 71, 74, 92
VIII	..	67, 68, 91, 92
FIGURE		
1	12	12
2	13	12
3	19	19, 20, 23
4	20	20, 24, 95
5	21	20, 45
6	22	20
7	23	20
7bis	24	21
8	24	
9	25	29, 35
10	26	36, 38
11	27	38, 39, 40
11bis	28	38
12	29	38, 39
13	30	38
14	31	34, 35
15	32	77
15bis	33	39
16	35	
17	37	
18	39	40
19	41	
20	42	
21	42	44
22	43	
23	51	51, 54
24	52	19, 53, 82
25	53	53, 82
26	54	51
27	55	55
28	56	82
29	56	15, 56, 82
30	57	54, 58, 90
31	58	54, 58
32	59	69
32bis	59	69
33	60	
34	61	59, 69, 87
35	62	
36	62	
37	63	59, 61
38	64	59, 68
39	65	59, 68
40	66	59, 67, 68, 92
41	67	67, 68
42	72	73
43	73	72, 73
44	74	12, 78
45	74	78
46	75	78
47	75	78
48	76	57, 88, 90
49	76	35, 36
50	77	81
51	79	82
52	79	82
53	80	90 (n. 56)
54	81	88
55	82	44, 47, 48
56	82	
57	83	62, 90
58	83	
59	85	88
60	87	91
61	89	89, 92
62	90	90, 92
63	91	91, 92
64	93	93, 92
65	93	93, 92
66	95	95, 92
67	96	96, 86
68	97	97
69	accompagna il titolo	91-92
70	99	87, 88 ove a linea 10 è indicato dal num. 68

RAFFAELLO



Il Ae Geyaniller dirext Heinz Duyarden

PLI

BIBLIOTHECA HERTZIANA
ROMA

I

Raffaello architetto

Bramante da Urbino, pittore dapprima, era di 28 anni in circa quando a Milano dava i disegni per la chiesa di S. Maria presso S. Satiro. [1]

Raffaello da Urbino, pittore per eccellenza, era di 26 anni in circa quando da Roma dava i disegni per la chiesa di S. Eligio degli Orefici e per la Villa di Agostino Chigi, la celebre Farnesina.

Nel 1514, alla morte di Bramante, Leone X nominava Raffaello allora di 31 anni, primo architetto di S. Pietro, poichè Bramante nel morire lo reputò giustamente non meno eccellente nel *genere di fabbricare,* di quello che fosse nell'arte della pittura. [2]

Quale importanza avesse tale successione, risulta non solo dai fatti, ma dalle parole di contemporanei. Negli stessi giorni Raffaello medesimo scriveva allo zio: « Sono in locho di Bramante. [3] »

Quattro anni dopo ancora l'oratore del Duca di Ferrara, Costabili vescovo d'Adria, parlando al suo padrone di Raffaello, ebbe a dire: « Lui tiene l'officio del Bramante, et oltre la pictura ha l'architectura, et carico di ciò che designa el Papa a ciò pertinente. [4] »

E finalmente sei mesi prima della morte del Sanzio, un altro oratore dello stesso Duca non seppe di Raffaello dir meglio se non che: « Fa il Bramante, et vorrebbe torre l'arte di mano di Juliano Leno. [5] »

E perchè le notizie che abbiamo di Raffaello architetto sono poco numerose, voglio nullameno mostrare di quanta importanza siano alcune di esse.

Sebastiano Serlio, scrive: « Il divino Raffaello da Vrbino non era universalissimo pittore, et molto istruito nella perspettiva prima che operasse ne l'Architettura? [6] » Si osservi la gradazione! mentre egli chiama Giovanni da Udine, « anchora intelligente *architetto* e di buonissimo giudicio, come ingegnoso allieuo del divino Raphaello. [7] »

Lo stesso Vasari, benchè parli pochissimo di Raffaello architetto, ragionando del compimento della fabbrica delle loggie dice: « Fu cagione la bellezza di questo lavoro, che Raffaello ebbe carico di tutte le cose di pittura ed architettura che si facevano in Palazzo. [8] »

E per parte mia credo che se a Raffaello fosse stato concesso vivere 50 o 60 anni, egli quasi del tutto, come Bramante, avrebbe lasciato la pittura, tale era il suo genio nell'arte vieppiù creatrice dell'architettura, e tale era pure la magnificenza degli architettonici monumenti a lui affidati.

---

[1]) Nella biografia di Bramante ne darò la prova.
[2]) Pungileoni, *Elogio Storico di Raffaello,* pag. 159.
[3]) *Lett. Pitt.,* vol. VI, pag. 23.
[4]) March. G. Campori, *Notizie inedite di Raffaello da Urbino,* pag. 11.
[5]) Lo stesso, pag. 28.
[6]) Lib. II, pag. 1.
[7]) Lib. IV, pag. 70.
[8]) *Vita di Giulio Romano.* Ed. Le Monnier, X, pag. 41.

Tale è l'importanza dell' Architettura nella vita di Raffaello! Cionondimeno quante non sono le persone, che pur dilettandosi delle creazioni sublimi del suo pennello, ignorano persino ch'egli fu architetto! o, se lo sanno, quante hanno osservato una sola delle sue fabbriche?

Pur troppo non è del tutto di loro la colpa. Le più belle opere di Raffaello non vennero eseguite, sono distrutte, cadono in rovina, o finalmente fanno la gloria d'altri.

Non sarà dunque del tutto inutile il ricercare quali erano queste opere, lo studiare quale è il carattere, il sistema, quale lo stile dell'architettura di Raffaello.

Non sono certo il primo in tale impresa; Pontani già pubblicava nel 1845 le sue opere architettoniche, Quatremère de Quincy, ed altri ne hanno parlato con maggiore o minore importanza!

Di recente, Eugenio Müntz nel suo *Raphael* mi domandava gli elementi di un capitolo consagrato a Raffaello architetto. [9] Io ebbi già a ragionare di alcune sue opere quando pubblicai tre disegni architettonici di lui. [10] E nella mia opera intorno ai disegni per S. Pietro di Roma ho esposto quanto si può sapere presentemente della parte che vi ebbe Raffaello.

Non è per fare meglio del Pontani, o dire certe cose forse anche così bene quanto furono dette da altri, che faccio questo lavoro, ma per fare conoscere documenti nuovi ed importanti che proiettano luce più chiara, ed anche sperando che per la sua forma, e nella presente solenne circostanza, questo lavoro troverà qualche interesse presso persone colte in genere, non solo presso gli architetti.

Pur troppo le forze, il tempo ed il sapere, non hanno bastato a fare tutto quello che avrei bramato. Se altri sarà vago di far meglio, e se altri nelle sue fabbriche verrà spinto a seguire con Raffaello la ricerca delle eterne benchè tanto variate leggi del Bello, non avrò lavorato invano, avrò reso al Sanzio quel poco omaggio onde io sono capace.

Nello studio delle opere architettoniche di Raffaello siamo in presenza di difficoltà particolari, quando si voglia stabilire con precisione la parte che in ognuna di queste opere appartiene in proprio a Raffaello e sia l'espressione del gusto e del voler suo. A San Pietro, al palazzo Vaticano, nelle loggie dette di Raffaello, egli aveva da continuare l'opera di Bramante suo maestro. Nei tre o quattro palazzi ove il Sanzio era libero per l'invenzione, vediamo alle volte sorgere i nomi di scolari suoi incaricati dell'esecuzione, o si parla di modificazioni da loro introdottevi. In altri casi, le fabbriche rimasero imperfette o, peggio ancora (come fu detto di sopra), a noi si presentano quali rovine lagrimevoli.

Finalmente le notizie (per ultima difficoltà) sono poche e spesse volte contradittorie.

Per tali circostanze invece di seguire da principio le notizie degli autori che parlano delle opere di Raffaello mi è sembrato più utile, ogni volta che era possibile, esaminare anzi tutto i fatti bene stabiliti dalla storia o da documenti più precisi, *e di fissare le condizioni che erano indispensabili al nascere di questi fatti.*

Così la luce che sorgerà dal presente studio servirà spesse volte di controllo all'esattezza dei racconti dei varii autori.

Dal punto di vista dello studio che Raffaello fece dell'architettura e delle fabbriche da lui eseguite, possiamo dividere la vita di Raffaello in quattro periodi.

Il *primo* è quello della sua dimora in Urbino.

Il *secondo* segue Raffaello a Perugia e a Firenze principalmente, fino alla sua partenza per Roma verso il mezzo dell'anno 1508.

Il *terzo* comprende il soggiorno a Roma fino alla morte di Bramante e alla sua nomina ad architetto in capo della fabbrica di San Pietro.

Il *quarto* si estende da quel momento fino alla morte di Raffaello.

[9]) Una parte del presente studio vi figura. Altre parti troppo lunghe, e allora di una evidenza non sufficiente al mio egregio amico, non vi trovarono posto, e le riproduco qui, spero in modo convincente. Fu soltanto dopo la pubblicazione di quel volume che trovai nuovi documenti per la Villa Madama.

[10]) *Gazette des Beaux Arts,* 1870 (janvier).

II

PRIMO PERIODO

Raffaello a Urbino

L'essere nato in Urbino, l'esservi tornato più volte e in varie età, è più importante per Raffaello architetto, che non lo è forse per il sommo pittore. Le notizie sono poche, ma i fatti parlano! E sono di tre sorta.

Il *primo* è, che Raffaello nacque con quelle doti che lo rendevano capace di diventare il *divino* artista. Il *secondo* è lo aver avuto a padre Giovanni Santi. Il *terzo* l'aver avuto sotto gli occhi di continuo il maraviglioso palazzo ducale.

Egli è certo che Raffaello giovinetto vedeva, l'anima piena di gentilezza e di brama, spesse volte il padre lavorare a quelle tavole che da noi ancora gli acquistano rispetto. Chi di noi non si ricorda il diletto col quale, fanciulli, assistevamo al disegnare, al dipingere di persone grandi? Quale incanto nello splendore dei colori, quale felicità nell'osservare la dolce fusione delle armoniche tinte, qual maraviglia destata dalla facilità del disegno! E quando quello che tiene il pennello è un padre o una madre, quanto l'amor del bello « *ratto s'apprende!* »

Quante quistioni, quante risposte, quanti ricordi per la vita!

E delle risposte di Giovanni Santi ne sappiamo qualche cosa. Conosciamo i segni ai quali egli dirigeva la sua barca, egli ci nomina i maestri che a lui parevano più degni. [1]

> Ma lasciando Melozzo a me sì caro
> che in prospettiva a steso tanto il passo

Giovanni Santi doveva dire altrettanto

> . . . . . di Paolo Occelli [2]
> Antonio e Pier sì gran disegnatori
> Pier del Borgo antico più di quelli.

E se il padre di Raffaello parla di Mantegna, di Leonardo da Vinci, del perugino Pier della Pieve ch'è un divin pittore, e di tanti altri, ecco, per noi, parole di maggior importanza ancora:

> Et l'architecto a tutti gli altri sopra
> fu Lucian Lauranna huomo excellente
> che il nome vive benche morte el cuopra.
> Qual cum l'ingegno altissimo e possente
> guidava l'opra col parer del conte. . . .

[1]) *Cronaca* di Giovanni Santi, in terza rima, conservata alla Biblioteca Vaticana, riprodotta in parte dal Pungileoni, *Elogio di Giovanni Santi,* pag. 70.

[2]) Pungileoni, *ibidem,* pag. 75, mostra che P. Uccello era a Urbino nel 1468, e che Pietro dal Borgo l'anno seguente alloggiò in casa di Giovanni Santi.

Con queste parole ed altre il padre di Raffaello di buon'ora gli mostrava l'importanza di quella pratica così fruttifera e nuova, la prospettiva, la quale condusse allora tanti a più alta meta, vale a dire all'architettura. [3] E nulla meglio poteva mostrare quanto nell'architettura Giovanni vedesse chiaro che il chiamar Lucian Lauranna « l'architecto a tutti gli altri sopra! »

Così, colle sue proprie parole, Giovanni Santi, ci conduce all'opera di Luciano, il palazzo di Urbino, la costante vista del quale è il terzo fatto importante della giovinezza e delle dimore di Raffaello a Urbino.

Ben poteva il Castiglione [4] dirlo il più bel palazzo che a' suoi tempi fosse in Italia — chè oggi ancora è unico. — Ben poteva il conte Federigo nominando Luciano ingegnere e capo di detta opera dargli questo vanto eccezionale: « Havendo noi cercato per tutto et in Toscana massime, dove è la Fontana delli Architettori, et non havendo trovato huomo che sia veramente intendente et ben perito in tal mestiero [5]; et ultimamente havendo per fama prima inteso, et poi per esperienza veduto et conosciuto quanto l'egregio huomo Maestro Lutiano, ostensore di questa, sia dotto et instruito in quest'arte.... ecc. » [6]

Nei palazzi ducali di Urbino e di Gubbio, Luciano Lauranna, solo prima di Bramante, ci mostra quella vaghezza ed eleganza di certe proporzioni, quella morbidezza dell'ornato che non so chiamare altramente che bramantesca. [7] Di Luciano si può dire che da giovine ricevette lo stile da Brunellesco e lo rese bramantesco in mano di Bramante. Qui documenti scritti non occorrono; migliori documenti sono il marmo, le pietre, i mattoni, formati dal Lauranna.

Vediamo ora, quale fu il risultato di questa situazione.

Nell'architettura Raffaello ebbe per modello e primo maestro, le opere di Luciano, e per ultimo a Roma il più grande suo scolare, Bramante! — In Urbino, oltre che dal padre, da bambino Raffaello era circondato dalla riputazione e dalla influenza di Pier della Francesca, di Luciano, di Melozzo, maestri o condiscepoli di Bramante, (quest'ultimo, solo dei grandi, — è strano dirlo — del quale Giovanni Santi taccia). [8] — Ottima, e fausta preparazione davvero!

E non mi si dica: codeste sono fantasie! [9]

Pur troppo Raffaello perdette il padre presto, ma tuttavia lo ebbe per più di undici anni! E se per molti undici anni sarebbe una fortuna, lo era maggiormente per colui ch'era nato l'unico Raffaello.

E se anche Raffaello, come già si credeva, allora avesse lasciato Urbino ed il suo bel palazzo, ogni volta che egli ebbe a tornare in patria, nel 1497, nel 1500, nel 1503 e 1506 [10] l'ammirabile palazzo

---

[3]) Questa importanza riesce chiara per il caso presente dalle parole del Serlio, contemporaneo di Raffaello, e che negli anni 1500 a 1515 (Vedi: Sebastien Serlio, par L. Charvet, pag. 98) stette nel ducato di Urbino a Pesaro. — Vedi: Appendice n° I.

[4]) *Cortigiano,* libro I.

[5]) Nel 1490, Lorenzo il Magnifico, esso pure, richiesto dal Duca di Calabria per un degno successore a Giuliano da Majano, a Firenze non lo trova, e scrive a Mantova al Fancelli. (Gaye, *Cart.*, I, 301).

[6]) Gaye, I, 214. Nello stesso tempo Federigo mostra quanta intelligenza dell'architettura avesse da saper scegliere ed apprezzare come unico un contemporaneo che ancora oggi si può dire tale! E così avesse pensato a dirci dove Luciano aveva lavorato prima, e che opere egli aveva fatte.

[7]) Qui dico bramantesco come si dice raffaellesco, michelangiolesco ecc., e non nel senso di stile bramantesco come viene adoperato in Lombardia.

[8]) L'indicazione che Giovanni Santi con Bramante ebbe molta domestichezza, riferita dal signor Marco Minghetti: *I maestri di Raffaello* (*Nuova Antologia, 1881, 197*), sarà un errore di stampa dacchè il Müntz mi assicura non averlo detto mai.

[9]) Trattandosi di ricercar la verità, mi sia permesso accennare alcune esperienze personali. Mi ricordo la situazione di una casa che abitavo, non maggiore di tre anni, presso York, e saprei ritrovar il cammino verso la chiesa, benchè non sia mai tornato in quel paesetto. Mi ricordo di varii disegni, ma particolarmente di uno, fatti appositamente per me. E dell'età da tre a cinque anni, in Brighton — quante impressioni di forma, di colore che non dimenticherò mai — ogni sabato andava solo a comprar uno o due pezzi di quei colori che allora già mi piacevano più. Vedo certi disegni e certi dipinti da me fatti, benchè da 40 anni non li abbia più visti. Vedo come mia madre faceva l'acquarello d'un garofano — vedo il fiore, e la bella copia, l'acqua, i pennelli e la carta. Mi ricordo di due lezioni di disegno geometrico che ebbi a cinque anni. Di sette anni forse non compiuti, essendo accaduta qualche disgrazia ad un ussero da me dipinto (e che trovava assai bello!) mia madre per compenso me ne fece un altro, — ma non mi piacque affatto — perchè non sapeva disegnar la figura umana — e mi ricordo benissimo il genere e la forma dei difetti, per i quali non mi piaceva. E un po' più tardi, vedendo in Parigi spesso la chiesa della Maddalena, conservava vivissimo la forma di quel tempio, che era il primo edificio di stile antico che vedessi. E, essendo stato a otto anni incirca orbato dei genitori, ho però conservato del mio semplicissimo « home » un ordine generale di impressioni che fece sì, ch'io non potessi contentarmi di molte cose viste poi, nè trovarle ideali. La conclusione per Raffaello, la lascio ad altri!

[10]) Ho preso queste date dal Pungileoni. Il signor Springer pel primo (*Zeitschrift für bildende Kunst,* 1873, pag. 67-68), poi l'egregio conoscitore che sotto il nome di Lermolieff si nasconde — ed Eugenio Muntz, ammettono con ragione, credo, che Raffaello più tardi soltanto, cioè verso il 1499, lasciasse la patria. I varii soggiorni posteriori di Raffaello in Urbino fanno che per lo studio presente questa differenza non importi tanto. E qui mi sia concessa una osservazione generale. Non ho ancora raccolto gli elementi occorrenti a farmi una convinzione sui due punti che dividono gli egregi scrittori che di Raffaello si occupano, e che concernono: 1° *I disegni di Venezia;* 2° *La partecipazione di Raffaello agli affreschi della Libreria del Duomo di Siena.* Avevo sperato nell'inverno del 1881-1882 giungere ad una convinzione su questi punti, ma studii più interessanti non me ne concedettero il tempo. Comunque sia anche questi punti poco importano al presente studio. Quando sarà necessario dirò semplicemente il mio parere.

Qui è il luogo di presentare un fatto che sembra pure in favore di una più lunga dimora del giovane Raffaello a Urbino. Essa risiede nel carattere della scrittura del Sanzio, così bella, così ele-

gli appariva più scelto. E se nelle sue fabbriche Raffaello non lo imitò, egli ne ricevette rivelazione di alta e straordinaria bellezza, finchè nel discepolo di Lauranna, di Pietro del Borgo, dell' Alberti e di Mantegna, cioè in Bramante, egli trovò l'unico maestro che nel San Pietro alla somma bellezza giunger doveva.

Chi dirà mai se in queste impressioni urbinate del giovinetto Raffaello non sia il segreto perchè nè a Firenze nè a Roma col Buonarroti egli diventò fiorentino, ma trovando in Bramante da Urbino l' ideale delle paterne e delle patrie brame, e quasi da figlio accostandosi a lui, fece che Urbino colla patria di Leonardo e del Buonarroti, dividesse per metà il sommo imperio dell' arte ?

Nei primi disegni architettonici di Raffaello vedremo qualche ricordo del Palazzo Ducale di Urbino.

---

gante. Oggi proprio mi caddero sotto gli occhi due righe di Girolamo Genga, da Urbino pure. Esse somigliano tanto a quella del Sanzio, che alcune parole si potrebbero dire sue. Come spesso si vede tra la scrittura di persone che hanno avuto lo stesso maestro un carattere comune di famiglia, così sembra che il Genga, maggiore del Sanzio di soli sette anni avesse avuto lo stesso maestro di scrittura che lui. E perchè Raffaello potesse conservare per tutta la vita la stessa scrittura che noi conosciamo bisognava che fosse formata — prima che lasciasse Urbino — e ciò esige, crederei, un' età di quindici anni circa.

Le due righe del Genga si vedono nella *Scrittura di artisti italiani* di C. Pini; — esse accompagnano una ricevuta del Guasta, del Pacchiarotti e del Pacchia dell'anno 1510; mentre il foglio che dà un saggio della scrittura del Genga è del 1534, ha un carattere già più avanzato e la scrittura è più tirata via.

III

SECONDO PERIODO

RAFFAELLO A PERUGIA E A FIRENZE

(1500-1508)

RAFFAELLO ALLO STUDIO DEL PERUGINO

È UNA fortuna singolare per noi che la prima opera di Raffaello, descritta dal Vasari, abbia quasi la stessa importanza sì dal lato pittorico che dall'architettonico. Questa opera è l'Incoronazione della Vergine nella galleria Vaticana. In due soggetti della predella, ove è rappresentata l'Annunziata e la Presentazione di Nostro Signore nel tempio, egli introdusse degli interessanti edifizi. Un'altra tavola, il rinomato Sposalizio nella galleria di Brera, dipinto l'anno 1504, forma colle precedenti opere un gruppo che completa nel modo più felice le nostre informazioni intorno alle cognizioni architettoniche di Raffaello all'epoca delle prime sue opere.

Nel quadretto dell'Annunziata (Tav. I) l'architettura rappresenta il cortile d'un palazzo circondato da colonne di ordine composito. Gli archi s'impostano direttamente sui capitelli. Il lato minore mostra due soli archi retti da una colonna in mezzo; e queste due arcate si ripetono tre volte in un vestibolo che fa seguito al cortile, e nel quale in vece di colonne sonvi pilastri quadrati, come risulta dalle imposte dietro la colonna di mezzo. [1]

La prospettiva non solo dell'insieme ma di ogni particolare è perfetta. Le basi delle colonne, differenti da quelle dei pilastri, i capitelli e le imposte non soffrono della più lieve deformazione per essere messe in prospettiva, e dimostrano che la conoscenza delle forme architettoniche e del modo di rappresentarle era nota a Raffaello in grado quasi incredibile. Considerando che il tipo dei capitelli compositi a due ordini di foglie non doveva essere frequente a Perugia, che Raffaello probabilmente non conosceva ancora il cortile del palazzo Strozzi, siamo quasi costretti vedervi un ricordo del cortile del Palazzo ducale di Urbino, la divisione del capitello essendo identica. Lo possiamo, non solamente da quanto fu detto nel capitolo precedente, ma perchè, questa tavola essendo stata dipinta tra il 1501 e 1503, Raffaello che era a Urbino nel giugno 1499 ne aveva ricevuto una fresca impressione [2] che naturalmente sarebbe stata ancora maggiore, se fosse provato che Raffaello avesse dipinto questa predella soltanto dopo la visita fatta in patria nel 1503. [3]

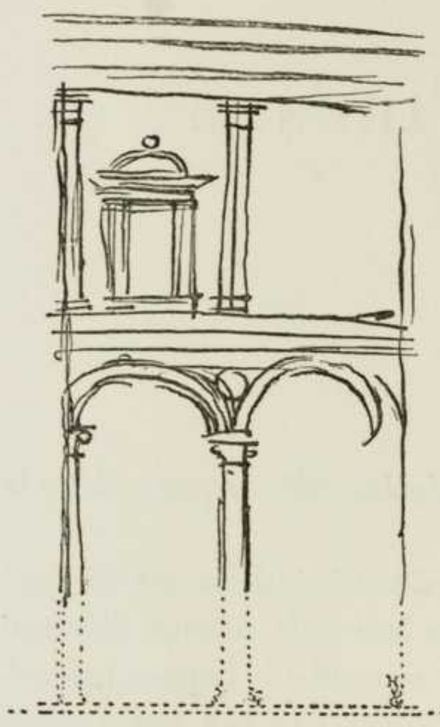
---

[1]) Il disegno originale qui riprodotto, è bucato per lo spolvero, e si trova al Museo del Louvre nella *salle des boîtes*. Il quadretto è nella Pinacoteca Vaticana.

[2]) PUNGILEONI, *op. cit.*, pag. 33. *Atto notarile di Tommaso degli Oddi,* junio 3, 1499.

[3]) Lo stesso, pag. 40.

Nel secondo soggetto di questa predella, la Presentazione al Tempio, Raffaello non mostra alcuna invenzione propria. L' interno dell' edifizio pare una riproduzione quasi identica dell' architettura della Presentazione e dello Sposalizio dipinti dal Perugino nella predella della chiesa di S. Maria Nuova a Fano.[4] Il Perugino vi raffigurò semplicemente il medesimo tempio ch' è nel suo Sposalizio di Caen; la Presentazione ha luogo nel portico anteriore di quell'edifizio, al quale egli aggiunse due colonne, dando così ai portici uno sporto doppio di quello nel quadro del Museo di Caen. Dall'abaco e dalle volute dei capitelli ionici si vede che questo ordine era meno famigliare a Raffaello che i capitelli compositi del cortile di Urbino.



(Fig. 1)

Un frammento di cortile (fig. 1) schizzato sopra uno studio per la tavola di S. Niccola da Tolentino,[5] già nella chiesa degli Agostiniani a Città di Castello, mostra il tipo dei palazzi ducali di Urbino e di Gubbio. Anzi le finestre sono conformi a quelle di Gubbio, colla sola aggiunta del frontone a segmento di cerchio. Al Palazzo di Urbino, nella sala che precede la camera detta d' Ariosto, vi sono tre porte d' un disegno simile.

Finalmente, il tempio nello Sposalizio del Perugino ha le stesse finestre (fig. 44).

Anche la tavola dello Sposalizio fu dipinta da Raffaello nel primo soggiorno ch'egli fece fuori di Perugia all' uscire della scuola del Perugino, a Città di Castello. Tutti sanno quale stretta parentela esista tra la composizione dello scolare e quella del maestro custodita nel Museo di Caen (fig. 44), e tutti quelli che hanno scritto sopra Raffaello architetto ripetono il giudizio del Vasari sopra il « tempio tirato in prospettiva con tanto amore, che è cosa mirabile a vedere le difficoltà che egli in tale esercizio andava cercando.[6] » Raffaello rappresenta il tempio di Gerusalemme come un edificio a 16 lati con cupola quasi emisferica (fig. 2)[7] accompagnata d'una lanterna della quale la sola parte inferiore è visibile. Il portico che circonda la metà inferiore del monumento è composto ad archi girati direttamente sopra i capitelli delle colonne joniche, che reggono una trabeazione. Da ogni angolo di questa parte un contrafforte per sostenere gli angoli del tamburo sotto la base dei pilastri a due faccie che formano gli angoli del tamburo e mettono in mezzo una finestra rettangolare con stipiti ed un cornicione. La porta, sul medesimo andare, ha inoltre un frontespizio. Il tempio di massima regolarità s'innalza sopra un imbasamento pure di 16 lati, composto da 9 gradini.

Ora passiamo a vedere come il maestro di Raffaello abbia disegnato il tempio, che nella sua tavola occupa lo stesso posto (fig. 44). La pianta è ottangolare; da ognuna delle quattro faccie principali si stacca un portico quadrato sorretto davanti da due pilastri jonici, e con tetti in forma di cupole a base quadrata. L' edifizio del Perugino si presenta con una fermezza di aspetto forse maggiore, ma per l'armonia delle proporzioni, e per certa leggiadria sua propria, Raffaello supera l' opera del maestro altrettanto quanto i suoi angeli nell' Incoronazione della Vergine superano le figure analoghe del Perugino. Insomma, la somiglianza tra i due templi è tale che l' ispirazione ricevuta dal Perugino è evidente, ma dall'altro lato i caratteri propriamente raffaelleschi vi spiccano a segno, che il pensiero di attribuirne per avventura il disegno ad altro allievo del Perugino non potrebbe essere sostenuto in verun modo.

Sarebbe qui il luogo di parlare del disegno per uno degli affreschi della Libreria nel Duomo di Siena, appartenente al Duca di Devonshire e pubblicato dal professore A. Schmarsow nel suo studio consacrato alla delicata questione della partecipazione o non partecipazione di Raffaello ai disegni per una delle più vaghe imprese d'Arte di quell'epoca. Ma volendo nella prima parte di questo libro esaminare per quanto sarà possibile i fatti incontrastabili, se ne ragionerà con più profitto nel capitolo del riassunto.

Non saprei dire in questo momento se esistano altri documenti intorno allo studio architettonico di Raffaello del tempo della sua maniera peruginesca, ma quelli esaminati qui bastano a provare quanto verrà detto di poi, mentre c' incombe ora accompagnare Raffaello in altra dimora, alla bella ed immortale Firenze.

---

[4]) Sono debitore di questa osservazione al mio egregio amico professore Ermanno Grimm.

[5]) Museo Wicar a Lille.

[6]) *Vita di Raffaello.*

[7]) Ho lucidato il contorno di questa figura da una fotografia presa dall'originale.

RAFFAELLO A FIRENZE

Viene generalmente ammesso che Raffaello nel 1504, da Urbino ove egli dipinse i graziosi quadretti equestri del S. Giorgio e del S. Michele, trasportasse la sua dimora principale in Toscana, sulle sponde dell'Arno.

(Fig. 2)

Firenze, che sopra Raffaello pittore ebbe grandissima influenza; Firenze, che ai tempi nostri sembra più bella ogni volta che ci si torna, anche venendo da Roma, da Venezia, o da dove sia, Firenze allora forse non ebbe sopra Raffaello, futuro architetto, quella grande influenza che a prima vista potrebbe aspettarsi. Non so se all'infuori della tribuna dipinta nell'ultimo lavoro di Raffaello a Firenze, la Madonna del Baldacchino, vi siano quadri o disegni di lui che mostrino architetture di qualche importanza. Quella *apside* retta sul davanti da due colonne corintie e da un emiciclo con pilastri e coperta da una semicupola decorata da lacunari con rosoni, non ha nulla di specialmente fiorentino, e Raffaello ne poteva anche aver cavato l'idea dalla grande tavola attribuita a Fra Carnevale che era sull'altar maggiore del suburbano Convento di S. Bernardino a Urbino, nella quale il *coro* dipinto ha la medesima importanza e mostra cassettoni affatto similli. O anche dall'uno dei balconi che s'innalza in mezzo alle due torri del palazzo ducale della sua patria.

Per poter stabilire quale sviluppo le conoscenze architettoniche di Raffaello avessero potuto ricevere nella capitale della Toscana, bisogna stabilire quali edifizi di Firenze gli mostravano bellezze nuove o progressi di stile che non gli fossero già famigliari da lungo tempo nei palazzi ducali di Urbino e di Gubbio. Cominciando dai palazzi ne troviamo tre. Quello dei Pazzi,[8] capolavoro del Brunellesco, gli mostrava il contrasto tra un solo pianterreno di opera rustica ed

[8]) Ora Quaratesi.

i piani superiori, destando forse in Raffaello il gusto per simili effetti, che più tardi, sulle orme di Bramante e con altre forme, egli adoprò più volte.

Il palazzo Strozzi, opera « di ordine rustico e graduato » coi suoi maravigliosi muri « di pietre tanto finite e ben commesse ch'elle paiono non murate, ma tutte d'un pezzo [9] » era l'ultima perfezione di uno stile, ma non di quelle opere che possano spingere a nuovi progressi. Si sente quasi, come a San Pietro, che queste sono opere che nella storia dei popoli non si fanno due volte.

Il terzo palazzo è quello dei Rucellai, primo esempio di casa ornata da ordini di pilastri. L'adoprare pilastri, che in fuori del palazzo di Pio II a Pienza, non aveva trovato imitatori in Toscana,[10]) era ben noto a Raffaello da giovinetto nelle opere di Luciano da Lauranna che lo praticò con maggior perfezione, e da quelle della scuola del Perugino, avendolo seguito egli stesso nel tempio del suo Sposalizio. Non saprei dire, se alla Farnesina, adoperando pilastri piuttosto in file che non in gruppi come lo faceva Bramante, Raffaello si sia ricordato del palazzo Rucellai, dello zoccolo e delle finestre quadrate del pianterreno, rendendone i dettagli più gentili.

Dopo questi palazzi passiamo ad opere di maggiore rilievo.

L'esterno della maestosa cupola di Filippo Brunellesco, e le grandiose arcate della navata del Talenti di certo rivelarono a Raffaello un segno di grandezza monumentale superiore a tutto quello da lui veduto fin là.

Quanto al palazzo il più sovrano al mondo, che, del fondatore Luca Pitti ha serbato il nome, egli era lungi dal presentarsi qual'è ora, che ci riempie di maraviglia e quasi di spavento. Solo sette finestre in due piani [11]) mostravano una grandezza più umana e più conforme a quella dei palazzi Medici, Strozzi o Piccolomini a Siena.

Dal lato dell'ornato e degli architettonici dettagli, nulla a Firenze poteva superare o solo giungere alle squisite bellezze dei palazzi di Urbino e di Gubbio. Solo il cornicione magnifico, ed ancora unico, dello Strozzi in questo ordine di cose riusciva nuovo a Raffaello da Urbino. Se egli più tardi nei cornicioni della Farnesina e del palazzo Pandolfini, solo forse fra tanti architetti, giunse ad una non inferiore grazia, lo dovette forse più che ai cornicioni antichi di Roma, alla celebre maraviglia del Cronaca.

Dopo esaminati i monumenti che potevano maggiormente giovare a Raffaello, conviene dire alcune parole degli architetti che egli potè incontrarvi. Benedetto da Majano era morto nel 1498, e il Cronaca era riputato il migliore architetto di Firenze; vi erano pure Giuliano ed Antonio da Sangallo.

Ma è impossibile che Raffaello colle sue più squisite conoscenze urbinati gustasse molto gli angoli vuoti della Sagrestia del Cronaca, o i capitelli più da orefice che da architetto, nel cortile del palazzo Gondi, ancora meno la sua facciata. D'altronde Raffaello lavorando a Firenze per proprio conto, e non facendo opere nelle quali l'architettura entrasse per molto, sarei inclinato a credere che egli non ricercasse a Firenze da qual si voglia artefice allora vivente un vero insegnamento architettonico, ma che quello che a Firenze imparava dall'osservare i monumenti da noi accennati derivasse.

È vero che il Vasari nomina fra gli artefici coi quali Raffaello bazzicava Baccio d'Agnolo ed Aristotile da Sangallo. Ambidue nell'architettura o nella prospettiva si distinsero, ma dubito assai che a quell'epoca fossero capaci di esercitare sopra Raffaello una influenza qualunque, Aristotile avendo imparato più

---

[9]) Verissima espressione del Vasari, *Vita del Cronaca,* ed. Mil., vol. IV, pag. 443.

[10]) Non so se vi mancasse soltanto l'occasione. Benozzo Gozzoli, in due degli affreschi del Campo Santo di Pisa (1468-1484), la Torre di Nembrot, e in quello a sinistra' del precedente, ed anche Domenico Ghirlandaio, nel coro di S. Maria Novella (nella Visitazione), fra i loro casamenti ripresentarono palazzi copiati da quello dei Rucellai. Il Ghirlandaio, nello Zaccaria coll'Angelo, dipinse a sinistra un palazzo, il cui primo piano somiglia più alle opere del Lauranna che a tipi fiorentini, almeno a quelli eseguiti. In quanto alla data del palazzo Rucellai, nella nuova edizione del Vasari, vol. II, pag. 541, il Milanesi scrive: « il palazzo cominciato a murare intorno al 1451, pare che avesse il suo compimento, almeno nelle parti principali, verso il 1455. » Il Mancini nella *Vita di L. B. Alberti,* Firenze, 1882, pag. 470, cita un'opinione secondo la quale sarebbe stato murato tra il 1446 ed il 1451, e dice: « il palazzo di via della Vigna intorno al 1460 già faceva bella mostra di sè. »

Rispetto all'opinione espressa dall'egregio cavalier Milanesi, a carte 542, che il disegno del palazzo Rucellai sia opera di Bernardo Rossellino (stante la grandissima somiglianza col suo palazzo di Pio II a Pienza) vi è molta probabilità che ci sia del vero, però le mensole poco belle delle porte, ricordano per la forma così bassa certe mensole dell'Alberti a S. Sebastiano a Mantova. D'altra parte, mentre nell'affresco sopracitato della Visitazione il Ghirlandaio ritrasse fra i casamenti la torre del Palazzo della Signoria, quella parte precisamente dove sono due facciate sull'andare di quella dei Rucellai mostra l'antico campanile di San Pietro di Roma, non che l'obelisco. Potrebbe dunque essere che Domenico avesse in mente qualche parte d'un progetto pel nuovo Vaticano, progetto famoso descritto da Giannozzo Manetti, e che era l'opera del Rossellino, e nel quale intervenne pure secondo alcune opinioni l'Alberti. Sarebbe assai da desiderare che queste relazioni potessero essere meglio rischiarate.

[11]) Questo risulta non solo da disegni conservati agli Uffizi, ma dall'osservazione del palazzo stesso e delle commettiture dopo le sette finestre mediane nei tre piani. Non mi ricordo ora, se il colore un po' più giallo del terzo piano, sia un segno di costruzione alquanto posteriore ai due piani inferiori.

tardi a Roma alla medesima fonte che Raffaello, vale a dire da Bramante.

Il Pontani [12] tuttavia considerava Baccio d'Agnolo il « primo anzi il solo maestro di Raffaello nell'architettura. » La somiglianza tra le finestre della casa Bartolini [13] e quelle del palazzo Pandolfini e dell'Aquila, dimostra in fatti una stretta attinenza fra un maestro e l'altro, e perchè, secondo il Vasari, « il palazzo di Giovanni Bartolini fu il primo che fosse fatto con ornamento di finestre quadre con frontespizi e con porta, le cui colonne reggessino architrave, fregio e cornice.... ecc. » era naturale ammettere che Raffaello avesse preso quel tipo da Baccio d'Agnolo. Ma l'illustre Gaetano Milanesi, nel prospetto cronologico delle opere di Baccio all'anno 1520, cioè quello della morte di Raffaello, scrive: « Dà il disegno del palazzo Bartolini in piazza di Santa Trinita. » E con questo cade tutto il sistema edificato dal Pontani.[14] Ma se anche non ci fosse la data della casa Bartolini, un disegno di Bramante, che ritrovai nel 1881 (fig. 29), mostra nel piano superiore una tale conformità con quello del palazzo Pandolfini, che si deve ammettere che Raffaello prese queste finestre e le formelle come tante altre cose dal suo ultimo e vero maestro, Bramante.

È vero che quando Raffaello stava in Firenze, vi era chi al pari quasi di Bramante, sarebbe stato capace d'insegnargli nuove cose in architettura. E quel grande era Leonardo da Vinci. Ma non sappiamo se siano esistiti rapporti personali fra loro, e se esistettero, è più verosimile i loro discorsi vertessero sulla pittura.

Ora, dopo tante considerazioni, e prima di accompagnare Raffaello a Roma, ove finalmente presto lo troveremo da vero architetto, conviene riassumere quanto concerne lo stato delle sue cognizioni in quest'arte.

A Urbino e a Firenze Raffaello aveva osservato o studiato le migliori, più grandiose o più belle fabbriche che prima di quelle di Bramante s'innalzassero.

Nel disegno del tempio dello Sposalizio e in quello del cortile nell'Annunziata egli mostra una conoscenza perfetta delle forme architettoniche, somma maestria nel disegnarle e facilità a servirsene nella invenzione di edifizi secondo la propria fantasia.

Nelle proporzioni si scorge quella pronta individuale eleganza raffaellesca già tanto superiore alla peruginesca.

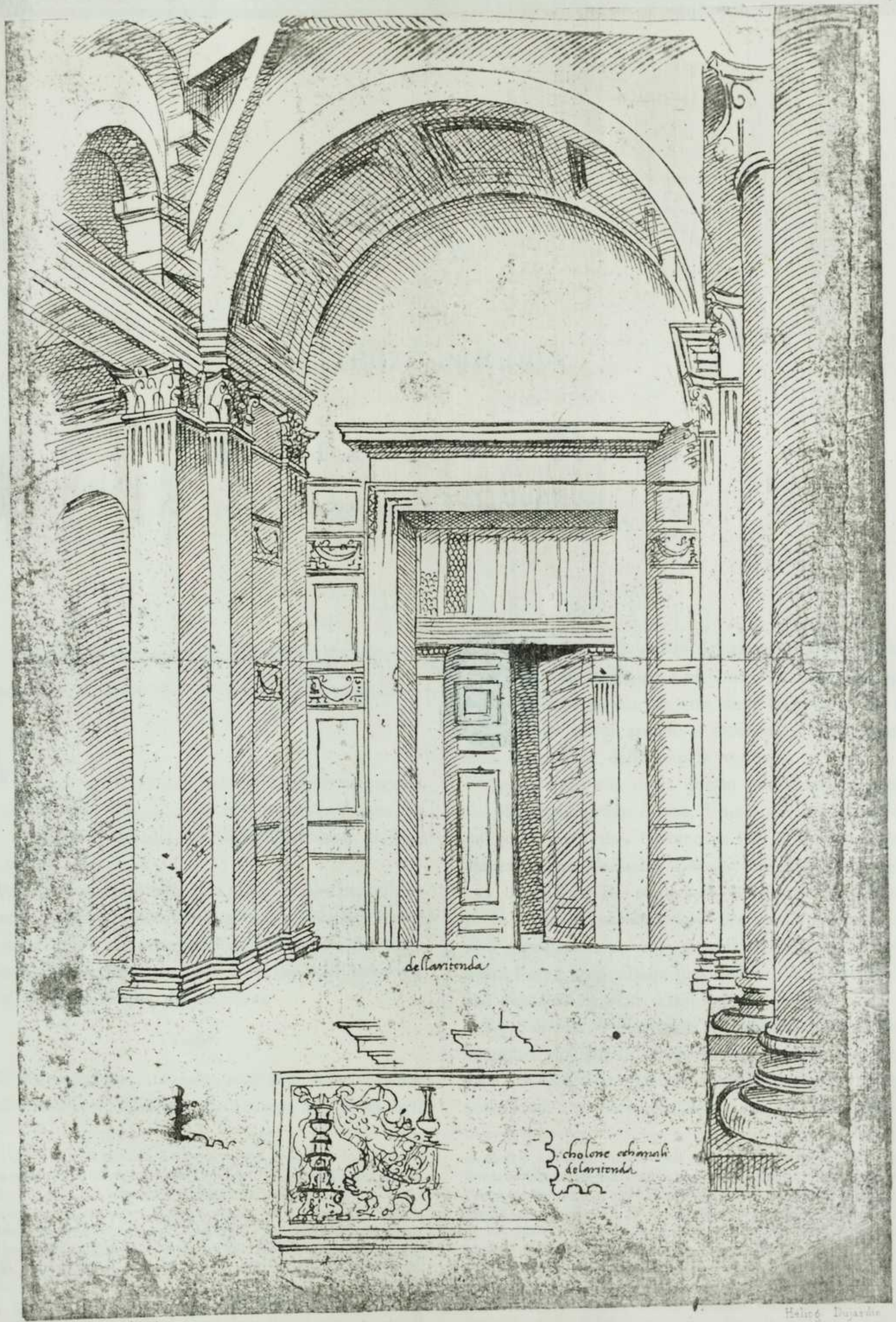
Nella prospettiva poi ci si palesa tanto valente, che se Fra Bartolomeo fosse stato veramente ignaro di questa pratica Raffaello sarebbe stato capacissimo di insegnargliela in contraccambio di quanto imparava da lui. Ma tenendo conto precisamente di quello che da Fra Bartolomeo imparava, questa pretesa ignoranza del frate mi parrebbe molto strana.

---

[12]) *Opere architettoniche di Raffaello,* pag. 4-6.

[13]) Ora *Albergo del Nord.*

[14]) Se l'anno 1520 è veramente l'anno in cui fu principiato la casa Bartolini, non si capisce perchè tutte quelle dimostrazioni ed i biasimi dei fiorentini all'indirizzo dell'opera di Baccio non fossero indirizzate contro il palazzo Pandolfini di Raffaello, benchè non fosse terminato che nel 1530 ma principiato mentre ancora Raffaello era in vita.



H. de Geymuller. direxit

Helmé Dujardin

RAFFAELLO

BIBLIOTHECA HERTZIANA
ROMA

IV

TERZO PERIODO

RAFFAELLO A ROMA

(Dal 1508 fino alla morte di Bramante 11 marzo 1514)

INCONTRO DI RAFFAELLO E DI BRAMANTE

BRAMANTE PREPARA RAFFAELLO A DIVENTARE IL SUO SUCCESSORE

Verso la metà dell'anno 1508 [1] Raffaello trasporta i suoi penati a Roma, ed ivi ad un tratto ci pone nel bel mezzo di alcuni dei più difficili problemi di questo studio.

Per vedervi chiaro sarà utile abbandonare per un momento l'ordine cronologico degli avvenimenti affine di trovar sicura la via, procedendo gradatamente dal certo a quello che aspetta maggior luce, dai fatti bene stabiliti a quelli tuttora da stabilirsi.

Il fatto capitale e meglio accertato della carriera architettonica di Raffaello da Urbino, è l'essere egli stato nominato alla morte del creatore di San Pietro, successore di Bramante e architetto in capo della più terribile impresa che sia mai stata imposta ad un architetto nei tempi antichi o moderni, cioè la progettata costruzione della cupola vaticana.

La sorpresa che desta questo fatto è stata espressa da più d'uno prima di me, [2] ma tutte le spiegazioni del mondo qui non bastano se non si ammette francamente, che Raffaello già nei sei primi anni della sua dimora in Roma, avesse dato *varie e sufficienti prove della sua valentia nella pratica del costruire, nel vero e proprio senso della parola,* non bastando a tanta opera l'aver fatto disegni per edifizi più o meno belli, che non fossero stati messi in esecuzione.

Le difficoltà dell'impresa di Bramante erano assai maggiori che quelle al Duomo di Firenze, e proprio da « fare sbigottire ogni più terribile ingegno. » Nè gli antichi nè i moderni tentarono mai tale disposizione

[1]) Qui mi sia concessa una semplice osservazione. Ove si tenga conto della scarsezza delle nostre nozioni intorno le vicende della vita di Raffaello, mi parrebbe temerario escludere la possibilità che Raffaello avesse fatto qualche gita a Roma prima del 1508, come pure ch'egli potesse aver visto Firenze prima del 1504, e per ciò l'opinione emessa dal professore Ermanno Grimm nel suo *Raffaello,* intorno ad una prima andata di Raffaello a Roma nel 1507 mi pare degna di considerazione.

[2]) Il professore A. Springer, *Raffael und Michelangelo,* pag. 295-297, che anche lui credeva Baccio d'Agnolo fosse stato il primo maestro di Raffaello, nell'architettura, vede una sufficiente spiegazione nelle estese cognizioni architettoniche possedute allora da tutti i pittori, nell'aver vissuto sei anni con Bramante, ma anzi tutto nella presenza di Fra Giocondo e di Giuliano da Sangallo, nominati anch'essi architetti di San Pietro, nonchè nella pratica di Giuliano Leno, il quale, dal servizio di Bramante passò a quello di Raffaello.

Ma queste circostanze non bastano a spiegare intieramente il fatto straordinario quando si esamini la vera situazione da vicino.

Non basterebbe dire: Non fu Raffaello, bensì Michelangelo che costruì la cupola di San Pietro; quando Raffaello a 31 anni venne no-

in sì vasto edifizio. Quando Michelangelo, parlando della mole di Filippo, diceva:

> Io farò la tua sorella,
> Più grande già, ma non più bella,

egli parlava con modestia, con patriottismo forse e da poeta. Che questa più difficile fra tutte le imprese dell'architettura fosse affidata ad un giovane pittore che non avesse eseguito una sola fabbrica, non c'è da pensarci! Non c'è mezzo di schivare il dilemma: I suoi compagni avevano 79 anni l'uno, 70 l'altro. Nè Fra Giocondo, nè Giuliano « macero dalle fatiche ed abbattuto dalla vecchiezza e da un male di pietra che lo cruciava [3] » potevano vivere molto, ed infatti dopo un anno Raffaello rimase solo. Giudicando dalla prontezza dell'esecuzione dei lavori giganteschi di Bramante e dall'entusiasmo di Leone X all'epoca della nomina di Raffaello, [4] in quindici anni San Pietro poteva essere finito e Raffaello, non ancora giunto all'età di quarant'anni, sarebbe stato solo a far fronte alla terribile impresa della cupola.

Nonostante l'età e la grande riputazione di Fra Giocondo, e in onta dell'età e dei lunghi servizi resi da Giuliano alla patria del Papa, è Raffaello che divenne l'architetto in capo. È Raffaello che Vasari trenta anni dopo nomina sempre pel primo della compagnia. [5] È a Raffaello che viene chiesto il nuovo modello. È a lui che il Breve dice: « *ut tibi.... aedificationem committi posse.... te magistrum ejus operis facimus.* »

Per queste considerazioni sono vieppiù importanti le parole di Bramante riportate nel Breve. Dicono chiaramente: Raffaello non era meno eccellente *nel fabbricare edifizii* [6] « *in construendis aedibus* » che nella pittura.

Sono questi edifizi innalzati da Raffaello nei sei primi anni della sua dimora in Roma, che ora è nostro còmpito di ricercare. Nè la ricerca riuscirà vana. Ma prima sarà bene ancora ricordare i fatti seguenti:

Fu Bramante che chiamò Raffaello a Roma. [7] Fu Bramante che nominò Raffaello quale suo più degno continuatore a San Pietro. Fu la casa di Bramante che Raffaello comprò alla morte del suo protettore, e vi stette finchè morì. Fu Bramante che « insegnò molte cose d'architettura a Raffaello da Urbino. » Fu Bramante che « gli ordinò i casamenti che poi tirò di prospettiva » nella scuola di Atene. E quanto Raffaello avesse studiato le opere di Bramante, riuscirà chiaro alla fine di questo volume! Della amicizia tra i due grandi Urbinati in generale si è scritto tanto dal Condivi e dal Vasari in poi, che farne parola qui non occorre.

Ora, mi si dica di grazia, che significa tutto ciò, e che vuol dire: « *Bramante insegnò molte cose d'architettura a Raffaello d'Urbino,* » quando noi abbiamo dimostrato quanto perfette erano le sue cognizioni architettoniche già nella prima opera di pittura dal Vasari mentovata cinque o sei anni prima di venire a Roma? Che cosa c'insegna l'ultima notizia che di Bramante abbiamo in questo mondo, quando egli ebbe a nominare Raffaello quale più degno suo successore?

Non sappiamo quando, come e dove Bramante per la prima volta sentisse parlare di Raffaello, [8] nè quando, come e dove egli vedesse la prima sua opera. Ma una cosa si ha a ritenere per certa ed è, che dovette bastare a Bramante il vedere un solo disegno di Raf-

---

minato successore di Bramante, era probabilissimo che in dieci anni, al più tardi, la terribile impresa toccherebbe a lui. Ma c'è più ancora. Mi pare che generalmente si creda la costruzione della cupola di San Pietro non fosse che una ripetizione delle difficoltà incontrate in quella di Santa Maria del Fiore, e quindi le difficoltà fossero vinte da principio. In questa opinione vi ha un grande errore. Nell'ottagono del Duomo di Firenze il vano dei quattro archi è alquanto minore dei lati solidi. Il tamburo s'innalza sul dritto dei muri e degli archi. Mentre in San Pietro gli arconi di Bramante hanno un vano sensibilmente superiore alla larghezza dei piloni. [Ho dimostrato, per la prima volta, nell'opera: *Les projets primitifs pour Saint Pierre,* ecc., che l'esterno dei piloni attuali fu eseguito da Bramante]. Ma sovra tutto il tamburo s'innalza con arditezza sopra gli immensi pennacchi che ne rendono l'esecuzione assai più pericolosa.

Se gli egregi scrittori d'arte ed i dotti filologhi non avessero a capacitarsi di tale mia avvertenza, si compiacciano di farsela spiegare da qualche architetto, e principalmente di fare l'ascensione delle cupole di Santa Maria del Fiore o di San Pietro, e dal vano al piè della lanterna dare un'occhiata in basso sul pavimento del tempio; allora mi diranno se si poteva pensare d'incaricare di una tanta opera un pittore di 31 anni che non avesse mai fabbricato.

[3]) Vasari, *Vita di Giuliano da Sangallo.*

[4]) Breve di Leone X, vedi Appendice II.

[5]) *Vita di Bramante, Vita di Giuliano da Sangallo, Vita di Antonio da Sangallo* (*il giovane*).

[6]) « *In genere di fabbricare* » come ha tradotto il Bottari (*Lett. pitt.*, vol. VI, p. 23) e non semplicemente: nell'Architettura, come taluno ha tradotto in tedesco: « *in der Baukunst,* » differenza molto importante qui.

[7]) Vasari, *Vita di Raffaello:* « Bramante.... gli *scrisse* che aveva operato col Papa, il quale aveva fatto fare certe stanze, ch'egli potrebbe in quelle mostrare il valor suo. » Nella *Vita di Giuliano da Sangallo:* « Aveva intanto Bramante *condotto* a Roma Raffaello da Urbino, messolo in opera a dipingere le camere papali, ecc. » Nella *Vita di Bramante:* « .... fu amicissimo delle persone ingegnose, e favorevole a quelle in ciò che e' poteva: come si vede che egli fece al grazioso Raffaello Sanzio da Urbino.... che da lui fu *condotto* a Roma. »

[8]) Quando si sia detto che non ci rimane alcuna traccia seria di relazioni tra Bramante ed Urbino tra il 1470 incirca e la sua morte nel 1514, che soltanto indirettamente e dopo lunghe ricerche si può provare che quasi certamente Bramante era stato in Toscana almeno di passaggio, allora di certo sarà permesso dirci col sommo poeta: « Quanta ignoranza è quella che v'offende. » Delle supposizioni sulle prime relazioni tra Bramante e Raffaello se ne può far molte, ma di certo non ne sappiamo nulla!

faello, come quello per l'Annunziata qui riprodotto [9] (e ne avrà visti diversi) per intendere quanta fosse squisita già l'intelligenza del Sanzio nelle cose di architettura e di quanta maggior eccellenza egli era capace.

Ora cercate un momento, di mettervi « in loco di Bramante. » Quando si è Leonardo, Michelangelo o soltanto il modesto Raffaello, si ha sempre qualche nozione del proprio valore, e qualche affezione alle opere proprie. E quando si è come Bramante, forse il più grande architetto del quale la storia parli, e che uno come lui non solo abbia creato la più stupenda mole appartenente all'architettura, il San Pietro, ma principiato altresì il palazzo del Papa « con un modello che dicono essere stato cosa maravigliosa [10] » ed un terzo palazzo, quello di San Biagio, « di opera rustica bellissimo, che da quelli della professione è tenuto il più bello ordine che si sia visto mai in quel genere, [11] » per non dir nulla di altre importanti fabbriche, allora è ben lecito aver qualche interesse alle opere proprie.

Figuratevi, inoltre, Bramante di 64 anni, qualche volta col « paraletico alle mani, » certo di non poter finire tre opere uniche al mondo « tra quelle inaudite che non fece. » Figuratevi l'incontro di questi due maravigliosi artefici, e ditemi se io sono troppo ardito affermando che Bramante vedendo questo Raffaello, alla medesima età che aveva lui quando a Milano principiò a fabbricare, che *Bramante, dico, presto si risolvesse di fare di Raffaello il successore suo!*

Non poteva trovare più degno, più affettuoso continuatore delle sue stupende opere di Raffaello da Urbino.

Che io non m'inganni, lo provano non solo i fatti, non solo i contemporanei scrivendo « egli fa il Bramante, » ma lo prova lo stile architettonico delle fabbriche di Raffaello.

Le parole « *Bramante insegnò molte cose d'architettura a Raffaello da Urbino* » che ne conosceva tanto bene le forme, significano: egli gl'insegnò anche « *la cosa del fabbricare, che intendeva maravigliosamente.* » [11] — E Bramante che dal Papa e dai grandi era molto amato, procurò in breve a Raffaello l'occasione di segnalarsi nel fabbricare.

PRIME FABBRICHE DI RAFFAELLO A ROMA

Più d'uno forse, da quanto precede, s'aspetterebbe vedere indicata da me fra le prime opere di Raffaello, il suo palazzo proprio, il disegno del quale sarebbe stato suo, l'esecuzione di Bramante. Ma ho provato, [12] mercè le parole di Marc'Antonio Michiel, che quel palazzo (fig. 24) fu disegno di Bramante, eseguito ed abitato da lui, e comprato da Raffaello soltanto alla morte del suo amico. Sarà dunque altrove che avremo a volgere gli sguardi, vale a dire alla Chiesa di S. Eligio.

(Fig. 3) – Cupola di S. Eligio degli Orefici. Stato attuale

CHIESA DI S. ELIGIO DEGLI OREFICI A ROMA

Tra la via Giulia ed il Tevere, separata dal fiume da una strada e da una sola fila di case, e a pochi minuti dal sito dove Bramante aveva principiato il famoso palazzo di San Biagio, si vede ancora oggi la piccola Chiesa di S. Eligio (fig. 3-8), o di S. Alò degli Orefici, da taluno attribuita a Bramante o anche a Baldassarre Pe-

[9]) Tavola 1.
[10]) Vasari, *Vita di Bramante.*
[11]) Vasari, *Vita di Bramante.*
[12]) *Les projets primitifs,* op. cit., pag. 89.

ruzzi. I benemeriti annotatori del Vasari Le Monnier [13] segnalarono questa attribuzione derivata dal disegno qui riprodotto (fig. 4). Ma esiste un altro disegno pure in Galleria degli Uffizi, della mano stessa di Salustio figliuolo di Baldassarre che scrive a canto della pianta (fig. 5): *S. Alo degli Orefici. in strada Julia. in uerso il fiume opera di Raffaello da Urbino.*

(Fig. 4) – Lanterna di S. Eligio. Schizzo di Aristotile da Sangallo

Se fosse stata opera del proprio padre, Salustio Peruzzi non avrebbe mai scritto questo; egli era in condizione da essere bene informato. La sua scrittura, il suo disegno sono autenticissimi. Li ho controllati tante volte col compianto e riverito cavalier Carlo Pini, e col degno suo successore signor Nerino Ferri, conservatore attuale dei disegni. [14]

Il sesto anno del pontificato di Giulio II nel giugno [15] il Papa autorizza l'università degli Orefici di scegliere nella via Giulia il terreno « che troverete a voi più comodo. » Il progetto di Raffaello sarà dunque della seconda metà dell'anno 1509. Nell'interno la Chiesa si può dire intatta, o poco cambiata; all'esterno la lanterna e la cupola sole sono antiche, come si può rilevare dal nostro schizzo (fig. 3) paragonato con quello di Aristotile da Sangallo (fig. 4) e colle parti delle fig. 6 e 7, che ad esse si riferiscono.

Paragonando la pianta a croce greca con una apside, colle piante di Bramante per San Pietro da me pubblicate nelle tavole 4, 8, 12, 21 e colla sua pianta attuale, tavola 15, fig. 8, si rimane persuasi che Raffaello, o riprodusse la forma delle cupole minori d'una pianta di Bramante ancora ignota, o modificò la loro forma definitiva secondo una delle idee manifestate dal suo maestro nelle tavole citate.

I disegni di Salustio (fig. 5-6) sono misurati col palmo romano [16] diviso in 60 minuti. Dalle circostanze seguenti si può affermare che egli non li rilevò dal vero, ma copiò i disegni d'un altro maestro, forse quelli di Raffaello. La disposizione identica del disegno di Salustio con quello d'un ignoto architetto francese della seconda metà del secolo XVI (fig. 7), [17] la corrispondenza assoluta non solo delle misure ma ancora del luogo dove sono segnate toglie ogni dubbio. Paragonando poi nella figura 8 restaurata dalle misure di Salustio la metà destra, che rappresenta lo stato attuale delle finestre quadrate del tamburo nonchè qualche differenza nelle formelle e nelle nicchie, colla metà sinistra che riproduce il disegno di Salustio, diventa probabile che il disegno originale fosse un *progetto*. Infatti la lanterna e la cupola essendo antiche, non vi è ragione per ammettere che i quattro occhi del tamburo venissero cambiati in otto finestre quadre.

All'interno le proporzioni sono bellissime e propriamente aeree; superiori a quelle della cappella Chigi a S. Maria del Popolo. È interessante studiare la cor-

[13]) *Vita del Peruzzi,* vol. VIII, pag. 232.

[14]) L'opinione che S. Eligio fosse fabbricato con disegno di Raffaello, espressa nella mia biografia intorno a Bramante (*Les projets primitifs,* pag. 86) è stata adottata pure dal cavalier Milanesi, nella nuova edizione del Vasari, IV, 605. Il marchese Ricci, III, num. 49, pag. 101, cita l'opinione del Melchiorri, il quale nella *Guida di Roma,* pag. 412, dice che da Bramante fu fatto il disegno l'anno 1509, e che fu poi ridotto nello stato presente nel 1701. Il Pungileoni (*Vita di Bramante*) l'attribuisce allo stesso autore. Ho una lettera del Pungileoni al marchese Antaldo Antaldi in Pesaro, del 31 maggio 1828, nella quale egli dice: « In un foglio antico esistente negli archivi di questa Accademia di San Luca si nominano i ritratti esistenti in essa Accademia tra quali Raffaello e Bramante, *di chi è architettura S. Eligio degli Orefici,* ecc. » Nella stessa frase tuttavia le ultime parole sembrano un'aggiunta esprimente l'opinione del Pungileoni. A. Jahn, *loc. cit.,* descrive pure il disegno del Salustio.

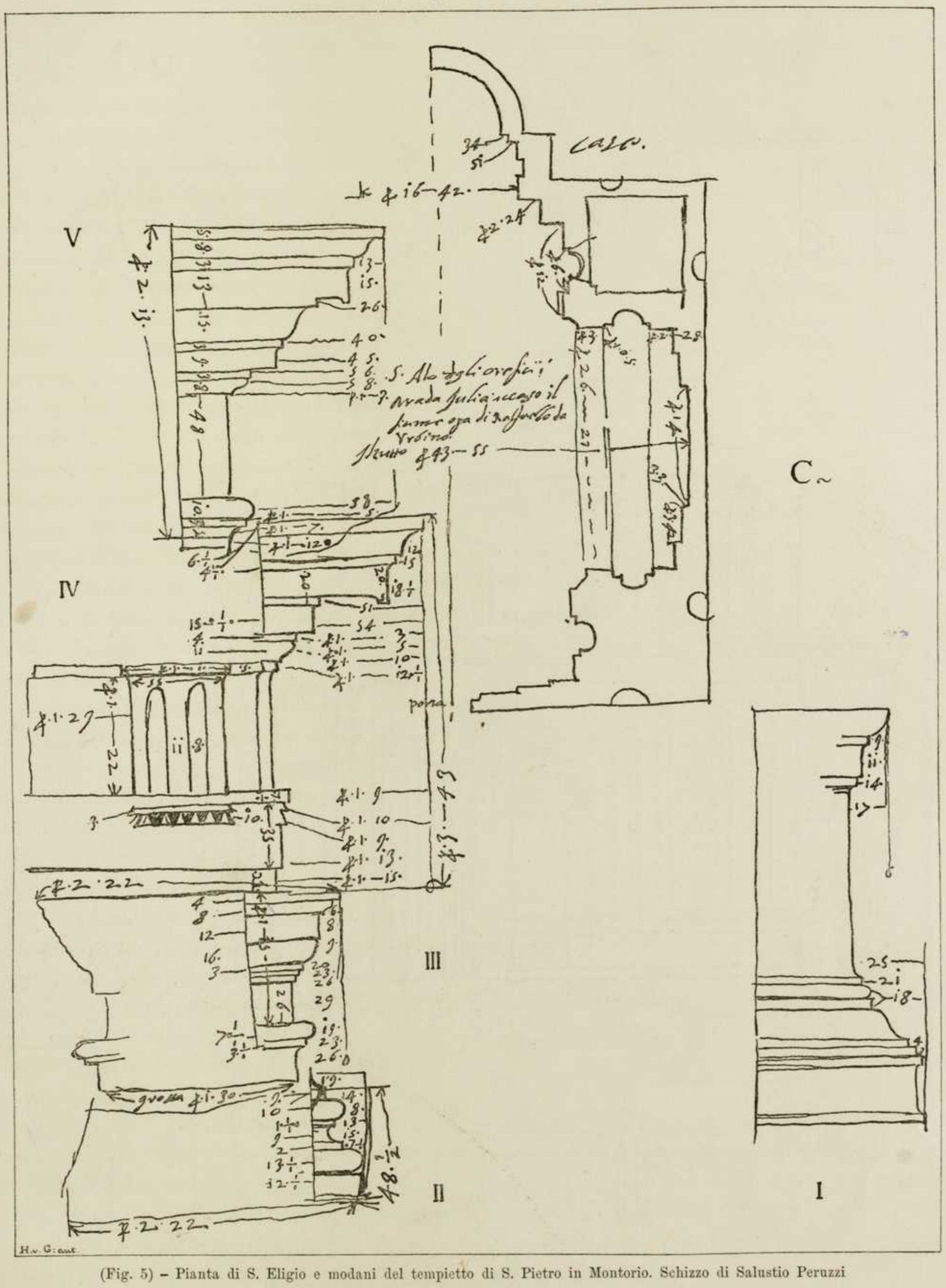
[15]) Vedi Appendice III.

[16]) 1 palmo = 0^m 2234. Ho verificato alcune delle misure di Salustio colle attuali e si possono dire identiche, per esempio 16 p. 42, sono 16 p. 44 $^1/_2$.

[17]) Questo disegno era nella ricca raccolta del distinto architetto francese signor Hypolite Destailleur, passata in gran parte ad un museo speciale in formazione a Berlino; si trovava nel volume segnato: *Supplément,* vol. X, *Architecture.*

relazione delle proporzioni e dell'altezza col diametro della cupola che ho indicato con diversi cerchi (fig. 8).

dio » ricordano quelle di Bramante nel coro di S. Maria del Popolo e nella Sala Regia.

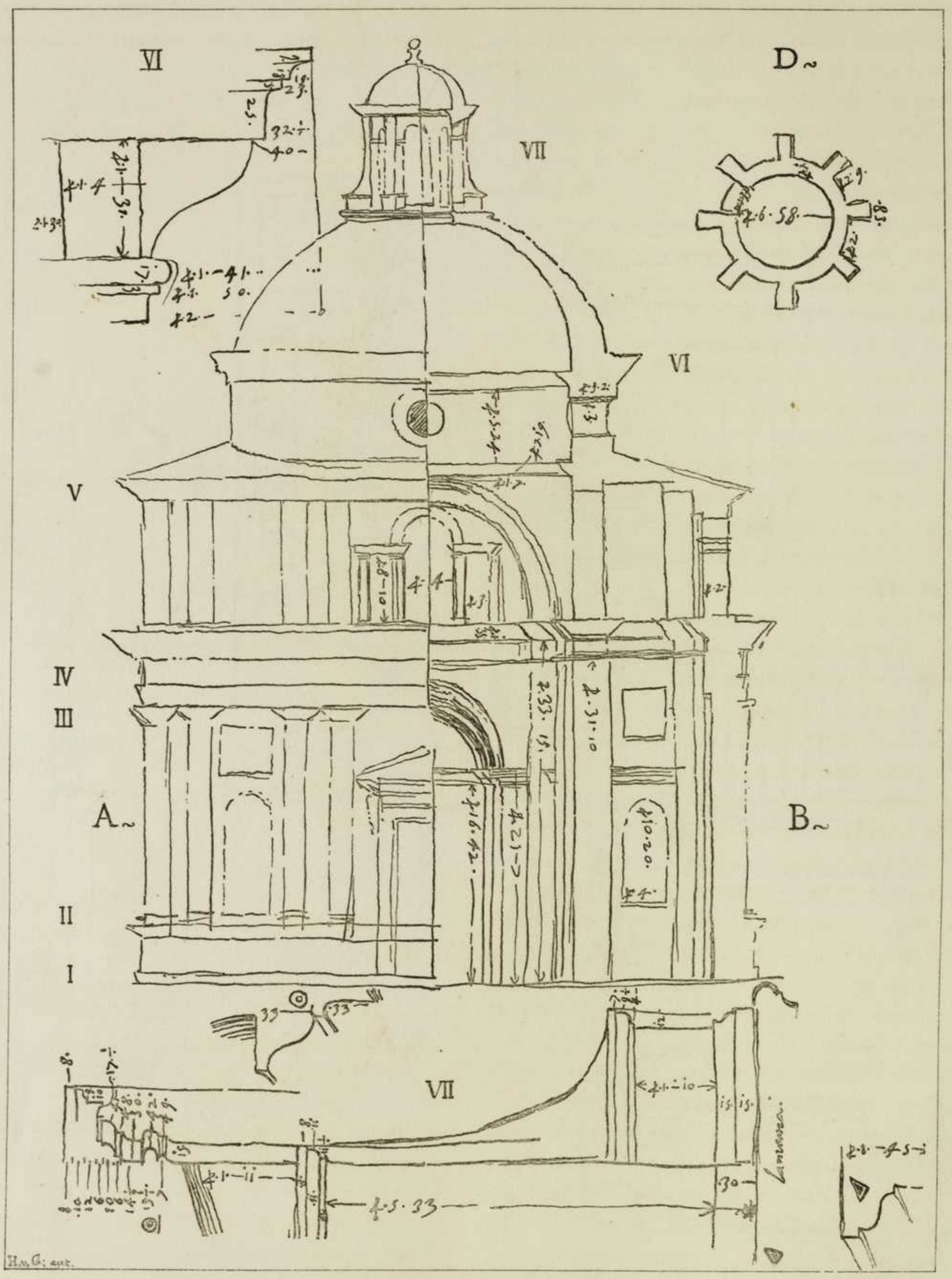


(Fig. 5) – Pianta di S. Eligio e modani del tempietto di S. Pietro in Montorio. Schizzo di Salustio Peruzzi

Nei progetti di Bramante si trovano corrispondenze simili, d'altronde più frequenti a quei tempi che non ai nostri. La maggior parte delle sagome, salvo quelle della finestra all'interno della facciata, *sembrano* antiche. Le due finestre col motivo detto « alla Palla-

All'esterno, solo la cupola e la lanterna hanno serbato la forma primitiva e corrispondono in tutte le parti con i disegni del XVI secolo qui riprodotti. Quindi si deve ammettere che le altre parti non furono compite, non essendo verosimile che si sarebbe

allora cambiato l'architettura dorica con pilastri binati in quella jonica attuale di stile barocco. Non saprei dare una ragione assoluta per la differenza delle porte; forse il francese d'allora non la trovò abbastanza moderna e la cambiò secondo il gusto del tempo.[18]



(Fig. 6) – Modello per S. Eligio. Schizzo di Salustio Peruzzi

Nella fabbrica attuale l'attico non ha tutta la larghezza del tempio, ma solo quella della cupola, come

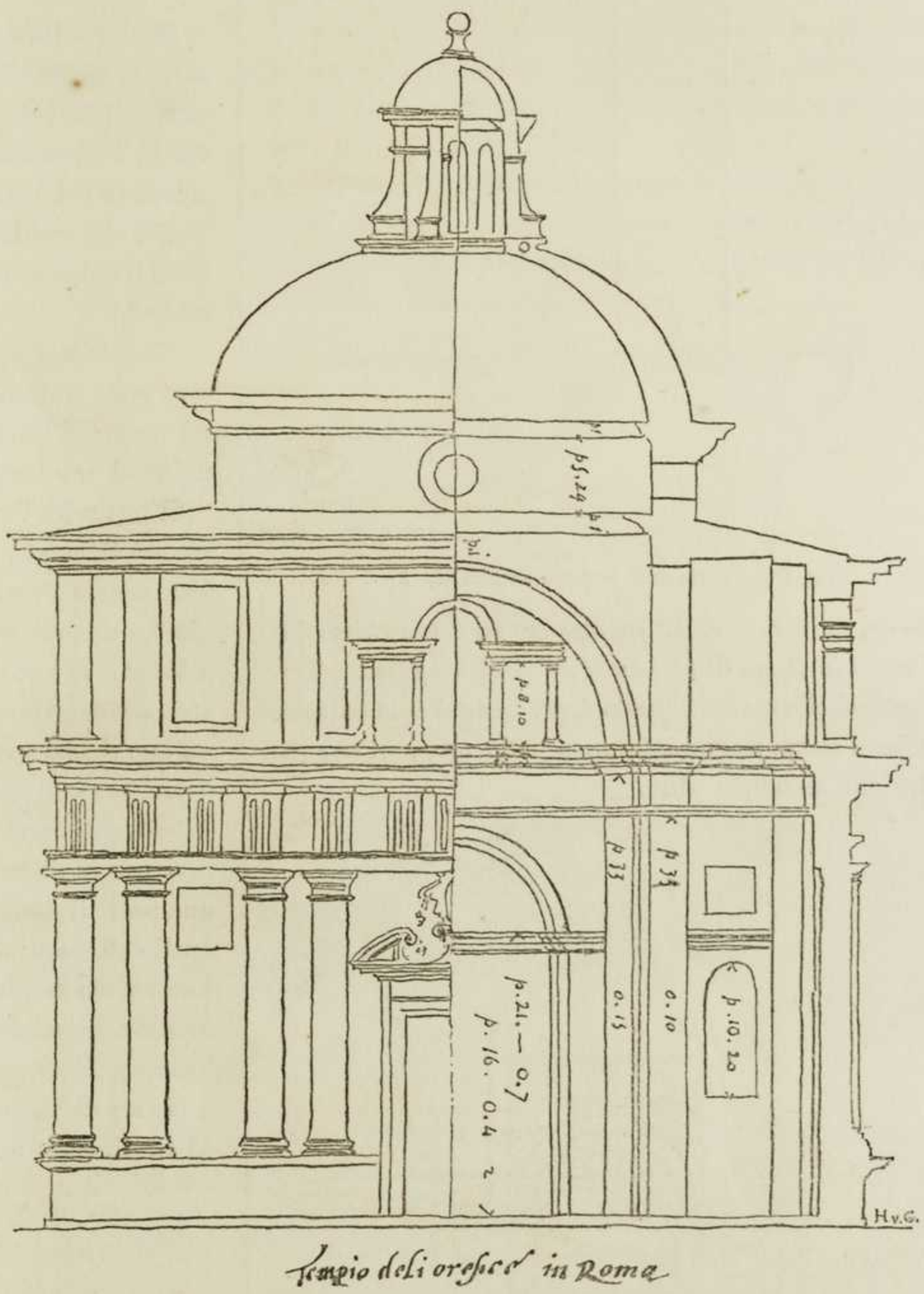
[18]) È da osservare che Salustio nel copiare sbagliò più misure, scrivendo nella pianta p. 43 m. 55 invece di p. 53 m. 55, e nella base attica la somma delle misure è 57 $^1/_2$ e non 48 $^1/_2$, come si vede non solo dai disegni dell'ignoto francese, ma verificando i calcoli.

si vede dalla fig. 3. Questa differenza sembra confermare che la Chiesa all'esterno rimase molto tempo non finita, circostanza che spiega forse in parte le notizie che negli anni 1535 e 1601 parlano di ruine più o meno importanti.[19]

L'architetto non viene nominato nei due libri dell'Archivio che potei vedere. Ma un muratore *Antonio del quondam Jacobi de Verolo de Caravagio* nel 1526 si obbliga di compiere il tempio. Forse suo padre era quell'*Jacopo de Caravaggio,* nominato fra i sotto-architetti di S. Pietro.[20] E se questo fosse, si potrebbe ammettere che forse fu il padre che per Raffaello fu esecutore della Chiesa.

Rettifica. Nello studio comunicato al signor Müntz[21] parlando delle sagome che circondano la pianta di Salustio, dissi: si direbbe anzi che i modani del piedistallo furono disegnati da Bramante stesso. Dopo di aver lucidato[22] i disegni di Salustio e di aver indicato con numeri romani la corrispondenza tra le cornici dell'alzato ed i dettagli, volendo dare il disegno ristaurato dalle misure e colle modanature di Salustio fui sorpreso di vedere che queste riuscivano piuttosto piccole e davano pilastri dorici di più di 14 diametri. Le proporzioni del capitello ricordavano quelle del tempietto di San Pietro in Montorio. Volendo fare il confronto trovai che tutte queste modanature schizzate da Salustio intorno alla pianta di S. Eligio, misurate a punto, sono precisamente levate da quel tempietto circolare di Bramante.

Se la loro presenza qui sia un caso o no, non lo saprei dire. Sarebbe forse ricercar un po' lontano il pretendere che nel disegno originale Raffaello alle modanature del tempietto avesse aggiunto l'istruzione di fare quelle di S. Eligio identiche ma soltanto ingrandite in proporzione della Chiesa progettata, benchè Bramante, per esempio, facendo il contratto per i grandi capitelli corinti nell'interno di San Pietro, dopo l'indicazione delle principali misure dicesse:



(Fig. 7) - Schizzo di architetto francese ignoto del secolo XVI

« l'altezza sia in proporzione della larghezza.... e poi per le vitici di mezzo.... si compartirà secondo il dovere et nella forma che son quelli di Santa Maria Rotonda nel portico di fuora quadri sopra quelle colonne a canale così bene cauati e con quel medesimo sporto, ecc. » In ogni caso, il fatto che Salustio disegnò le sole modanature della cupola sembra

[19]) Appendice III.

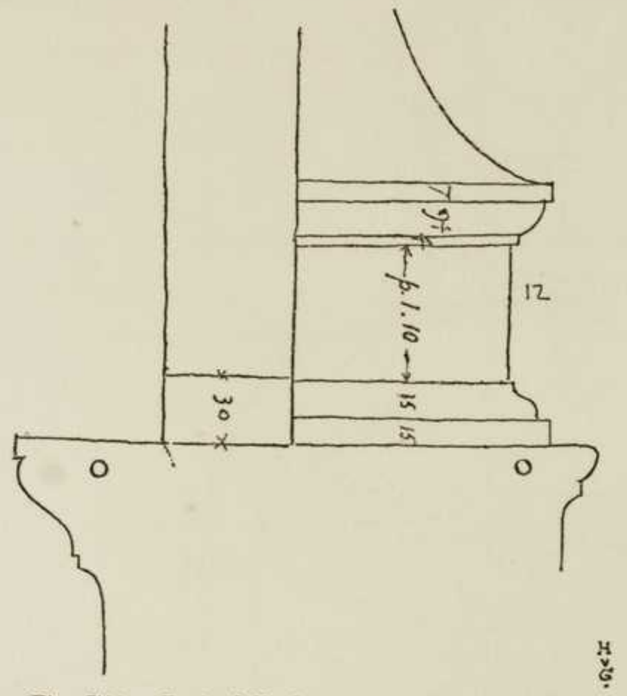
[20]) Documento de' 14 feb. 1511 gentilmente comunicatomi dal professor Bertolotti. Sarà forse lo stesso che il Jacobus Thomasii Hungerini Mangone, sopranominato « el frate de Charavagio. » Vedi Eug. Müntz, *Les architectes de Saint-Pierre. Gaz. des Beaux-Arts,* 1879, aprile, 363.

[21]) *Raphael,* pag. 568.

[22]) Da una fotografia fatta fare dal Braun nel 1869.

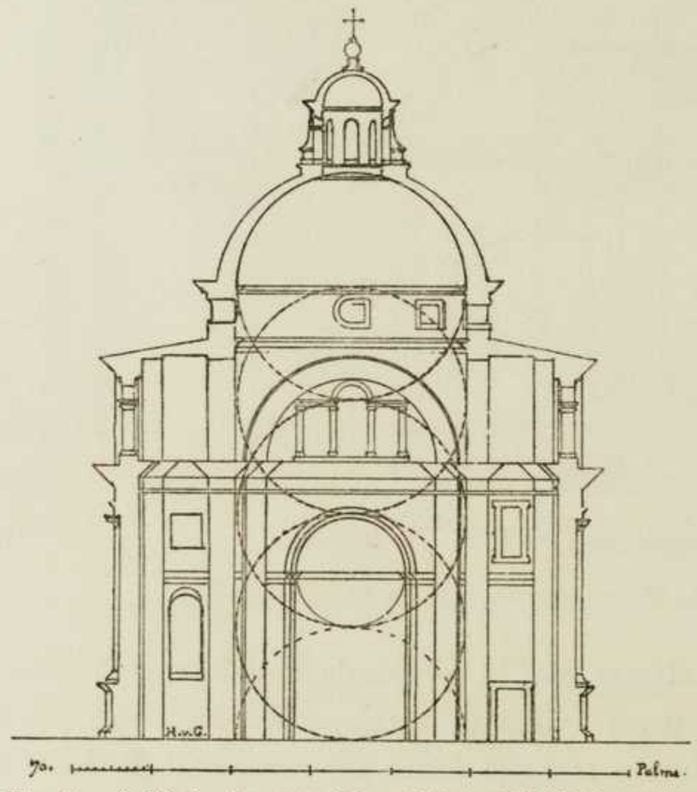
confermare che le altre parti all'interno non erano terminate.

Finalmente è strano il vedere nella figura 4[23] Aristotile da Sangallo, che aveva pure conosciuto Raf-



(Fig. 7[bis]) – Parte della lanterna annessa alla fig. 7

faello, scrivere: « *di M° baldassarre da Siena chiesa delj Orefici in Roma di pezi lauorati di pietra piana.* » Tornerò nel riassunto su questo fatto. In ogni caso Salustio doveva essere meglio informato delle opere di suo padre che chiunque altro.



(Fig. 8) – S. Eligio. Spaccato del modello e dell'edifizio attuale

Questi studii fatti sulla Chiesa di S. Eligio già nel secolo XVI, da architetti italiani e francesi, provano che era riputata opera di autore degno di essere studiato.[24]

LA FARNESINA

OSSIA

LA VILLA, LE STALLE E LA LOGGIA DI AGOSTINO CHIGI

Mentre sulla sponda sinistra del fiume Raffaello inalzava la chiesa di S. Eligio, quasi dirimpetto, sulla destra, egli fabbricava la villa di Agostino Chigi. Situata tra il Tevere e la nuova via della Lungara, va tanto rinomata nel mondo per le opere del pennello di Raffaello, che moltissimi nel visitarla non pensano essere stata innalzata dall'autore di quei medesimi stupendi affreschi.

Ma prima d'inoltrarmi nella dimostrazione dell'essere stato Raffaello il vero architetto della Farnesina, mi preme di confessare quanto dispiacere per me vada unito al resultato di questa ricerca.

Il restituire l'architettura della Farnesina al sommo pittore Urbinate, significa spogliarne il costumatissimo Baldassarre Peruzzi, e mi duole assai, perchè più volte già ho dovuto togliere a lui il vanto d'opere d'altri; a lui che fu poco felice in terra, disconosciuto in vita, straziato dagli Spagnuoli, svaligiato da' ladri, e da un invidioso s'ebbe forse accelerata la morte. Per nessuno mi dorrebbe tanto essere ingiusto quanto per il nobile ed infelice Baldassarre Peruzzi. E se taluno trovasse forse il presente capitolo alquanto lungo, la cagione ne è da una parte il desiderio di giungere alla verità, dall'altra quello di mostrare tutto il mio pensiero, affinchè se fossi caduto in qualche errore, più facilmente possa esser corretto. Esaminiamo dunque insieme le ragioni che mi hanno guidato, e che si possono dividere in ragioni a favore di Peruzzi, in ragioni a favore di Raffaello, ed in circostanze e prove contrarie a Baldassarre.

I

Le ragioni per le quali l'architettura della Farnesina, cioè del palazzo solo, viene generalmente attribuita al Peruzzi, sono:

1ª Un solo passo del Vasari nella Vita del Peruzzi;

2ª La circostanza che Baldassarre ed Agostino Chigi erano senesi tutti e due;

3ª Il preteso stile della villa;

4ª Uno o due disegni creduti del Peruzzi che rappresentano la Farnesina.

---

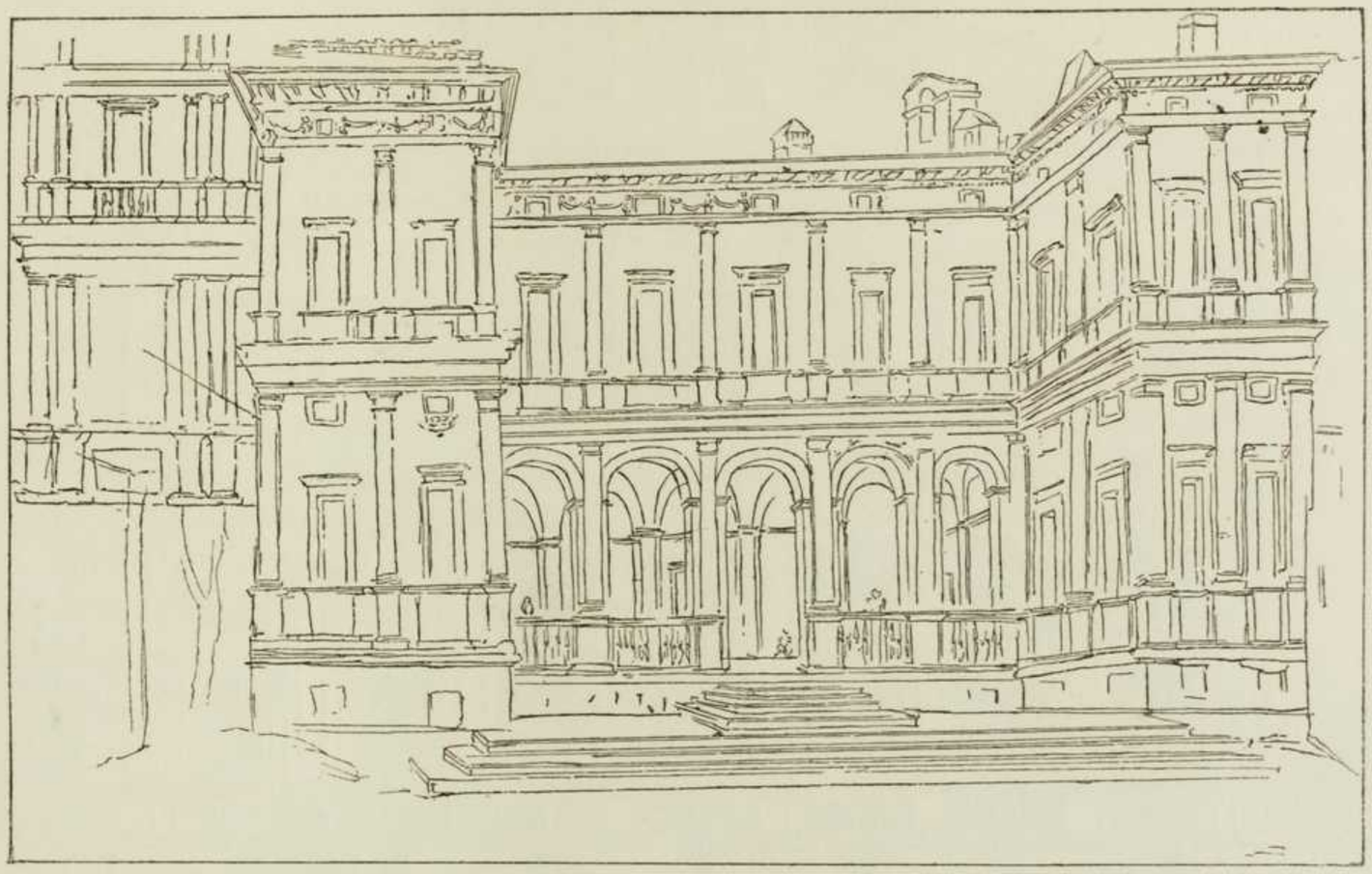
[23]) Lucidata da una fotografia ridotta.

[24]) Nelle figure 7 e 7[bis] le misure non sono riprodotte in fac-simile. Due altri disegni agli Uffizi si riferiscono a questo edifizio. Il n. 2884: la mezza facciata « a S. Leo degli Orefici in Roma, » e il n. 1402: « Cornice della tribuna tonda degli Orefici. » Il disegno di Aristotile è a tergo del n. 1888; quelli di Salustio Peruzzi su due versi del n. 635.

I numeri indicati sono nuovi, in color turchino e provvisorii, ma staranno a canto ai definitivi.

Passiamo ora ad esaminare il valore di questi argomenti.

Ho detto che l'attribuzione dell'architettura del palazzo della Farnesina è basata sopra un *solo passo del Vasari*. Questo vuol dire molto o pochissimo secondo le circostanze. Il Vasari ha dato sufficienti prove del suo sincero desiderio di essere veracissimo e giusto verso tutti, in modo che sempre, per parte mia, credo alle sue parole finchè non v' ha ragione di sospettare che venisse male informato o facesse confusioni involontarie. Ma tutti sanno pure in quanti sbagli e confusioni sia incorso il biografo aretino. Basta



(Fig. 9) – La Farnesina. Prospetto nord e frammento delle stalle

ricordare Bramante da Urbino all'età di 56 anni fatto discepolo di Cesare Cesariano a 16 anni; Bramante, discepolo del suo alunno Bramantino (Suardi) del quale a volte fa un Bramante o Bramantino l'antico da Milano che non ha mai esistito, e così via.

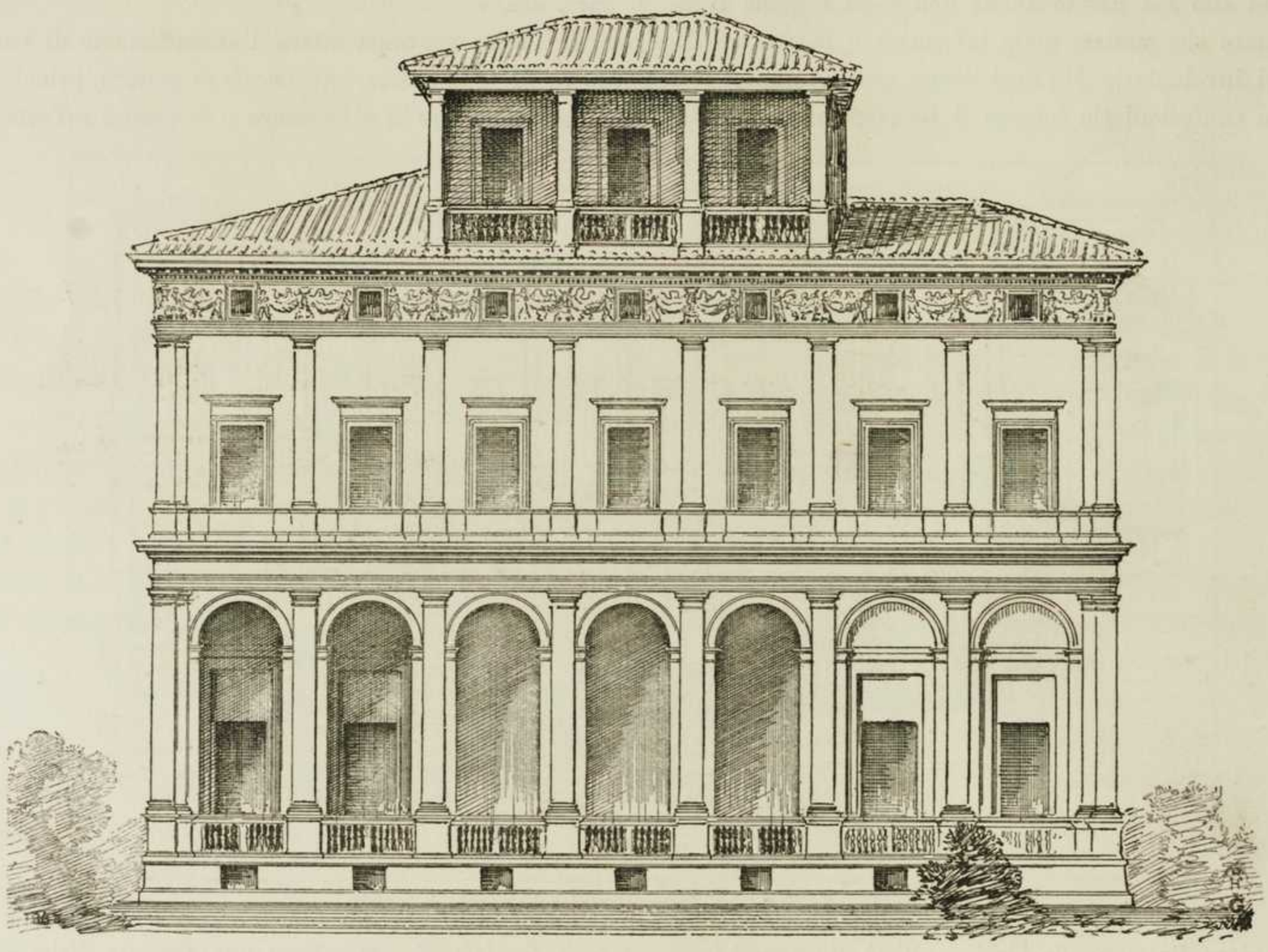
La narrazione dei lavori architettonici del Peruzzi nel palazzo della Farnesina, presenta uno di quei casi dove sonovi ragioni serie, tolte dallo stesso racconto del Vasari, per dubitare della sua attribuzione o *dell' interpretazione data alle sue parole*. Conviene dunque esaminare colla massima cura quello che egli scrive intorno alle relazioni del Peruzzi con Agostino Chigi.

Dopo di aver parlato di varie opere di pittura di Baldassarre, il Vasari scrive:

« Ritornato Baldassarre dopo questi lavori in Roma, fece amicizia strettissima con Agostino Ghigi sanese, sì perchè Agostino naturalmente amava tutti i virtuosi, e sì perchè *Baldassarre si faceva sanese:* onde potè con l'aiuto di tanto uomo trattenersi e studiare le cose di Roma, massimamente d'architettura; nelle quali per la concorrenza di Bramante fece, e in poco tempo, maraviglioso frutto: il che gli fu poi, come si dirà, di onore e d'utile grandissimo. *Attese anco alla prospettiva,* e si fece in quella scienza tale, che in essa pochi pari a lui abbiam veduti a' tempi nostri operare, ecc. »

Il Vasari continua allora l'enumerazione di varie opere di Baldassarre, *unicamente di pittura,* principalmente del *genere di chiaroscuro* o *decorative all' esterno delle facciate di case.* « Fece una facciata dirimpetto a messer Ulisse da Fano, e similmente quella di messer Ulisse, nella quale le storie che egli vi fece di Ulisse gli diedero nome e fama grandissima. » Si vede che *queste facciate* erano lavori di pittura e non di architettura. « Ma molto, soggiunge, più gliene diede il modello del palazzo d'Agostino Ghigi, condotto con quella bella grazia che si vede, non murato, ma veramente nato; e l'adornò fuori di terretta, con istorie di sua mano molto belle. La sala similmente è fatta in partimenti di colonne figurate in prospettiva, le quali con istrafori mostrano quella essere maggiore. E, quello che è di stupenda maraviglia, vi si vede una loggia in sul giardino dipinta da Baldassarre con le storie di Medusa, quando ella converte gli uomini in sasso, che non può immaginarsi più bella: ed appresso quando Perseo le taglia la testa; con molte

altre storie ne' peducci di quella volta: e l'ornamento tirato in prospettiva di stucchi e colori contrafatti è tanto naturale e vivo, che anco agli artefici eccellenti pare di rilievo. E mi ricordo che menando io il cavaliere Tiziano, pittore eccellentissimo ed onorato, a vedere quella opera, egli per niun modo voleva credere che quella fusse pittura; perchè mutato veduta, ne rimase maravigliato. »



(Fig. 10) – La Farnesina. Facciata verso il fiume. Prospetto restaurato

Il Vasari nomina poi la Galatea del divino Raffaello e alcune cose fatte da Sebastiano del Piombo, e continua l'enumerazione delle *opere di pittura* del Peruzzi: una bellissima facciata *di terretta,* le pitture a S. Maria della Pace.

Nell'apparato in Campidoglio, quando fu dato il bastone di Santa Chiesa a Giuliano de' Medici, di sei *pitture,* quella di Baldassarre fu la migliore; indi nomina la prospettiva d'una scena, la *porta d'ordine dorico* (probabilmente architettata) a messer Francesco da Norcia, la facciata dipinta di Francesco Buzio, un'arma di papa Leone in Banchi, un San Bernardo di terretta, una bara da portar morti, il disegno dell'organo del Carmine a Siena. Qui il Vasari arriva ai disegni architettonici del Peruzzi per S. Petronio a Bologna, cioè all'anno 1522 epoca posteriore alla morte di Raffaello e di Leone X.

Da Bologna, secondo il Vasari, Baldassarre avrebbe dato il disegno e modello del Duomo di Carpi, non che il principio alla chiesa di San Niccola in detta città. Ma se fece questi lavori sarebbero degli anni 1514 e 1517.

È vero che il Vasari torna indietro a parlare dei lavori di Baldassarre per San Pietro dicendo:

« Fu da papa Leone X in molte cose adoperato: il quale Pontefice volendo finire la fabbrica di S. Piero, cominciata da Giulio II col disegno di Bramante, e parendogli che fusse troppo grande edifizio e da reggersi poco insieme, fece Baldassarre un nuovo modello magnifico e veramente ingegnoso, e con tanto buon giudizio, che d'alcune parti di quello si sono poi serviti gli altri architetti. »

Vediamo ora le conseguenze delle parole del Vasari.

Prima affermazione. — Quando Baldassarre fece la conoscenza di Agostino Chigi, egli non era ancora architetto, ma col suo aiuto e colla concorrenza di Bramante studiò l'architettura e fece in poco tempo maraviglioso frutto.

Ho avuto la fortuna di poter confermare le relazioni tra Peruzzi e Bramante,[25] provando che negli anni 1505-1506 egli fu uno dei principali disegnatori di Bramante nello studio dei progetti per San Pietro ed inoltre, che all'eccezione di uno o due, i numerosi disegni di Baldassarre per questa fabbrica, conservati nella raccolta degli Uffizi, furono fatti per Bramante. Dinotano già grandissima pratica in siffatti lavori.

Due alternative sono la conseguenza delle prime parole del Vasari:

(Fig. 11) – La Farnesina. Loggia sul Tevere detta *Coffee House*. Prospetto restaurato

A) O Agostino Chigi fece la conoscenza di Baldassarre nell'anno 1505 in circa;

B) O se la fece soltanto verso il 1509, quando principiò la fabbrica del palazzo, Baldassarre non godeva ancora la fama di essere architetto.

Seconda affermazione. — Facendo per ora astrazione del palazzo di Agostino, e d'una porta dorica, il Vasari fino alla morte di Raffaello non indica una sola opera architettonica di Baldassarre.

Terza affermazione. — Il Vasari, al contrario, indica in quest'epoca di quindici anni moltissimi lavori di pittura di Baldassarre Peruzzi. Immediatamente prima e dopo i lavori della Farnesina, egli cita le facciate dipinte di storie a terretta con prospettive mirabili.

Se dunque il Vasari nomina fra un gruppo di facciate dipinte anche la Farnesina, della quale egli dice che Baldassarre l'adornò di fuori di terretta, con istorie di sua mano molto belle, e all'interno di quelle pitture che ognuno sa, nasce il sospetto che egli avesse per una di quelle sue disgraziate confusioni dato al Peruzzi anche il vanto di architetto del palazzo, mentre che altrove attribuisce a Raffaello, assai più rinomato del Peruzzi, la costruzione di una parte di secondaria importanza nella Farnesina.

Infine, che cosa affermano le parole del Vasari? Che Baldassarre *fece un modello del palazzo, e l'adornò fuori di terretta*, con istorie di *sua mano* molto belle. Nella frase: « *condotto* con quella bella grazia che si vede, non murato ma veramente nato, » la parola *condotto* non indica *necessariamente* che l'opera fu condotta *da Baldassarre*. Le parole, *con quella bella grazia che si vede*, mi pare diano all'espressione *non murato ma veramente nato*, il senso che le pitture di terretta di Baldassarre ne avevano fatto un tutto tanto armonico ed unito che sembrava nato di un solo getto.[26]

[25]) *Les projets primitifs*, ecc., pag. 157 e seg.

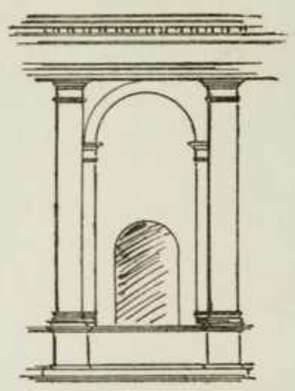
[26]) Nella *Vita di Bramante* il Vasari adopra una espressione analoga ma di senso differente dicendo: « il Papa aveva voglia che tali fabbriche non si murassero ma nascessero. » Ma se anche non avesse scritto prima « questa muraglia di Belvedere fu da lui con grandissima prestezza condotta » si vedrebbe che egli allude alla fretta dell'esecuzione.

E siccome un altro architetto, Baccio d'Agnolo, eseguì per Michelangelo il modello della facciata di S. Lorenzo a Firenze, trattandosi qui di ultimare con pitture di terretta l'opera *architettonica di Raffaello,* poteva il Peruzzi benissimo essere stato richiesto di *farne un modello* per mostrarne la *nuova armonia.*

Convengo che queste spiegazioni possono sembrare alquanto sottili, ma dove i dati sono tanto contrarii al Peruzzi conviene ricercare se il Vasari abbia veramente detto quello che a prima vista si sarebbe indotti a credere.

Da tutto questo mi pare riesca chiaro: *che il solo passo sul quale è basata l'attribuzione al Peruzzi dell'architettura della Farnesina non è tanto affermativo quanto sembra per avventura.*

La seconda ragione per la quale alcuni vorrebbero ritenere Baldassarre come architetto del palazzo di Agostino Chigi è che era suo compatriota. La risposta è facile. Per un artefice che a quel tempo non era altro che pittore, la bella volta nella loggia della Galatea, l'architettura dipinta con strafori ed il fregio nel salone, le pitture di terretta delle facciate intorno intorno e forse altre ancora erano i lavori d'importanza sufficiente per mostrare a Baldassarre che Agostino gli voleva bene.



(Fig. 11bis)

Se al contrario, volete sostenere il Peruzzi quale architetto del palazzo, che cosa ne nasce? Appena finito quell'edifizio, avendo il Chigi prescelto Raffaello per fabbricargli le stalle nella stessa villa e la suntuosa sua cappella a S. Maria del Popolo, bisognerebbe supporre che Agostino non fosse stato soddisfatto del suo compatriota, o gli avesse ritirata la sua protezione vedendo Raffaello aver più grido di Baldassarre. E non vi ha ragione di ammettere nè l'una nè l'altra di queste alternative. Si potrebbe, egli è vero, ammettere che Baldassarre avesse abbandonato Roma.

Lo stile della Farnesina è invocato da altri per affermare che Baldassarre ne fosse stato l'architetto.

Per giudicare dello stile di Baldassarre Peruzzi bisogna anzitutto conoscere delle opere sue autentiche.

Se le fabbriche di Carpi sono veramente di Baldassarre, e non vedo ragioni serie per dubitarne, non dimostrano analogia di sorta collo stile della Farnesina. Il Duomo è l'opera d'un architetto versatissimo di tutte le forme adoperate da Bramante nei progetti per S. Pietro. L'aver riprodotto in una fabbrica tanto minore certe disposizioni e proporzioni della basilica vaticana sembra accennare ad un architetto piuttosto giovane in modo che risponderebbe da questo lato alle circostanze di Baldassarre.[27] Il Duomo riflette pure le preoccupazioni degli architetti di S. Pietro precisamente quando la direzione ne venne affidata a Raffaello. La decorazione dei piloni con un pilastro che monta fino in cima agli arconi della cupola è una disposizione rarissima che non ho visto se non in alcuni schizzi di Bramante per S. Pietro, e nell'architettura dell'Eliodoro di Raffaello, contemporanea al modello per il Duomo di Carpi. In questi due casi non soddisfa del tutto.

A Bologna nè i palazzi attribuiti a Baldassarre, nè la porta di San Michele in Bosco, per la sua squisita bellezza maravigliosa e quasi unica; nè il magnifico spaccato per la cupola di S. Petronio, mostrano analogie colla Farnesina. Solo, nella lanterna di questo disegno, la svelta proporzione delle arcate rammenta quelle della Farnesina, ma la proporzione era proprio imposta dal luogo.

Passando alle fabbriche di Baldassarre a Roma, fra quelle nominate dal Vasari o dal Serlio vi ha solo il famoso palazzo Massimi principiato l'anno prima della sua morte e le finestre sopra il teatro di Marcello non di molto anteriori. Ammettiamo pure che fra i numerosi edifizi che il culto del Le Tarouilly per il Peruzzi gli fece pubblicare come opere di lui, ve ne siano di più autentiche, e questo sembra essere il caso per le seguenti: Il palazzo Ossoli in via de' Balestrari e il palazzo Linotte, via dei Baulari presso alla Cancelleria. Mettete ora accanto l'una all'altra le tavole del Le Tarouilly che rappresentano questi edifizi[28] e paragonatele con quelle della Farnesina e del palazzo Vidoni. Dal confronto delle proporzioni generali e particolari vedrete non solo differenze grandi, ma tali da far spiccare agli occhi la quasi

[27]) Intorno a Carpi vedi: Marchese G. Campori, *Gli Artisti italiani,* ecc., *negli Stati Estensi.* Modena, 1855. Delle fabbriche di Carpi scrisse pure il dottor Hans Semper nella *Zeitschrift für bild. Kunst,* 1878, fasc. 6-7. Nell'anno seguente, fasc. 9, esposi certi pareri differenti da quelli del signor Semper. (Vedi pure *Les projets primitifs,* pag. 99). Ora il dottor Semper, figlio del famoso architetto, ha compito una monografia estesa dei monumenti di Carpi, che non ho veduto peranco.

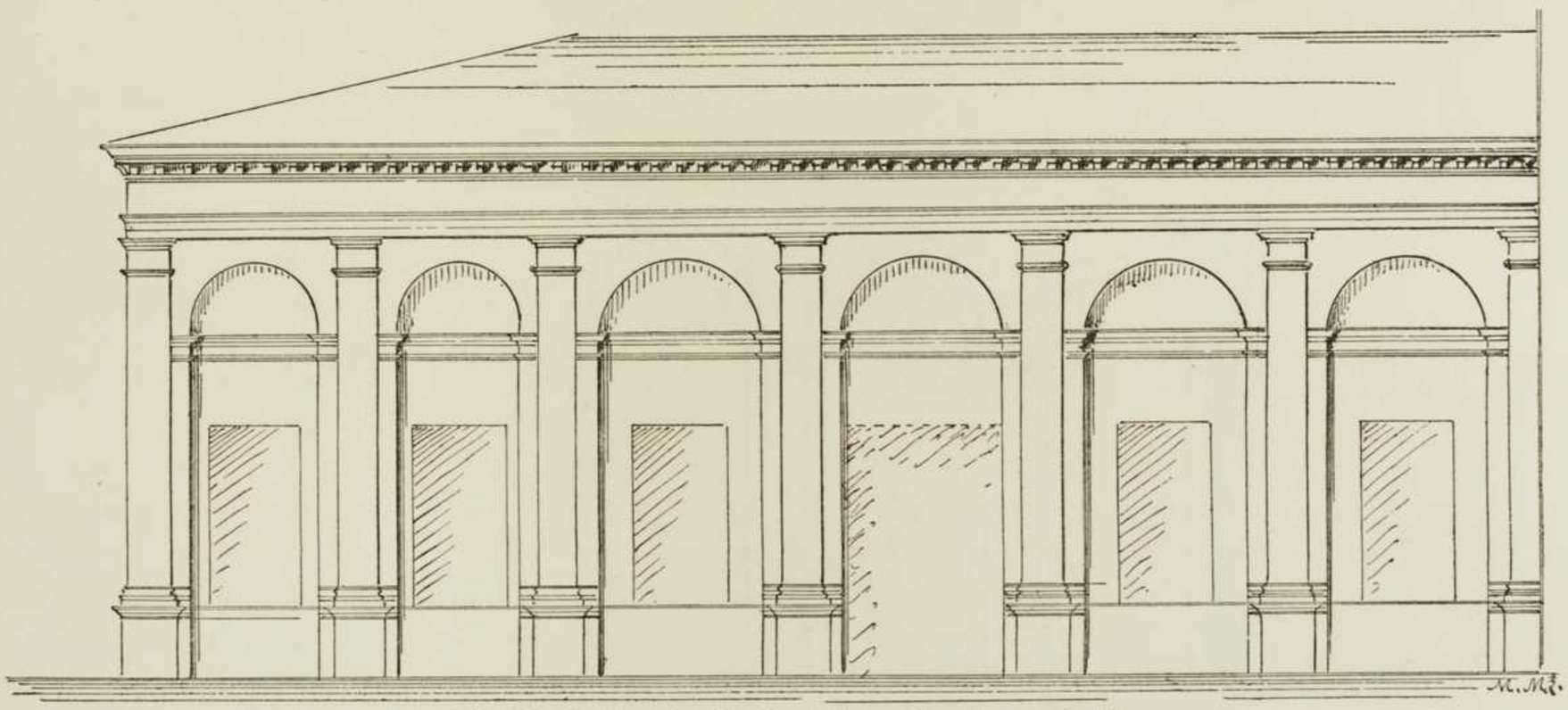
[28]) Pal. Pietro Massimi, tav. 281 e 288; Angelo Massimi, 301; Pal. Linotte, 49-50; Pal. Ossoli, 61; Farnesina, 101; Stoppani, 267.

impossibilità di attribuire i due gruppi allo stesso autore. Alla Farnesina i pilastri dorici hanno 10 e 9 $^1|_2$ diametri di altezza, mentre negli edifizi di Baldassarre hanno 7 $^1|_2$ a 8 $^1|_3$; e poichè queste proporzioni s'incontrano nelle prime e nelle ultime fabbriche del Peruzzi non si può dire abbia cambiato di maniera.

Invece di credere poi col Cancellieri [29] che il palazzo Linotte sia il modello per la Farnesina, a me pare il contrario, tanto più vedendo che nel partito delle bugne Baldassarre sembra aver preso per modello un altro edifizio di Raffaello, il cortile del palazzo Vidoni.

Il primo mostra la prospettiva esterna della villa presso a poco dal medesimo punto che la fig. 9.

Nel suo interessante studio sulla Farnesina il professore R. Förster [30] lo descrive in base a un lucido, e gli sembra che la scrittura sia del Peruzzi, e per ciò sia una prova ch'egli s'abbia a tenere per autore del progetto.[31] Mi sia concesso, come architetto, affermare che se Baldassarre fosse stato l'inventore del progetto ed esecutore dell'edifizio non mai avrebbe fatto codesto schizzo. Esso è preso dalla *fabbrica esistente;* le scritture in parte del disegnatore,[32] sono quelle di uno che completa lo studio suo con osservazioni, che non



(Fig. 12) – La Farnesina. Loggia sul Tevere. Prospetto verso la villa

L'ultima ragione per la quale la Farnesina viene attribuita ancora recentemente al Peruzzi, è l'esistenza di due disegni creduti di Baldassarre entrambi agli Uffizi.

sarebbero mai entrate nella testa dell'architetto stesso! Ma mi è riuscito dopo quindici anni di pazienza di trovare l'autore di codesto disegno. *Egli è Aristotile da Sangallo e perciò non prova nulla per il nostro caso.*[33]

[29]) G. Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico,* pag. 102, nota 105, cita Cancellieri, *Supplementi e correzioni allo Stato dei solenni possessi,* pag. 501, ma non discute l'opinione. Colgo questa occasione per unirmi al voto del signor Cugnoni, perchè una delle più care fabbriche di Roma venga tolta dallo stato di abbandono orribile in che si trova. Ho visto con piacere che A. di Reumont, *Geschichte der Stadt Rom.,* vol. III b., pag. 409 ha pure osservato in questo bozzetto una certa influenza raffaellesca oltre la maniera del Peruzzi.

[30]) *Farnesina Studien.* Rostock, 1880, pag. 13.

[31]) Questo disegno si trova fra quelli di Baldassarre. Ma, nè agli Uffizi, nè per parte mia si era certi se fosse di lui o no. Per me aveva un interesse particolare, perchè della stessa mano ve ne sono una cinquantina, e fra questi uno che sembrava lo studio per quella piccola casa di tre piani, dell'anno 1500, nella via del Governo Vecchio a Roma, che dal Le Tarouilly (Tav. 13) viene attribuita a Bramante. Già nel 1869 feci fotografare dal Braun lo schizzo della Farnesina e successivamente trovai a Milano nella Casa Litta (ora nell'Archivio Municipale), a Monaco e a Lille nell'albo già attribuito a Michelangelo, disegni della stessa mano. Per una certa somiglianza nella scrittura si poteva forse ammettere che ad una data epoca della sua vita Baldassarre avesse scritto così, tuttavia era poco probabile. Finalmente nel 1881 agli Uffizi ne trovai l'autore. Il disegno n. 1043 porta l'indirizzo: *A Mastro Aristotile alla rocha di Perugia,* scritto da Antonio da Sangallo; egli pure aggiunse in diversi luoghi del disegno, fatto in Perugia, le sue osservazioni e le risposte alle note che accompagnavano il disegno che si vede fatto da Aristotile soprastante dei lavori che Antonio vi faceva eseguire; questo disegno è precisamente della mano del disegno della Farnesina ed è il disegno n. 1070 che stabilisce la connessione con assoluta certezza. L'albo così detto di Michelangelo a Lille si trova essere dunque in parte di Aristotile da Sangallo, e l'altra parte è del suo cugino Battista detto il Gobbo, ma copiato da disegni di Aristotile, come si vede dal modo di disegnare.

[32]) Le altre scritture sono alquanto posteriori, di un autore ancora ignoto, che ha postillato varii disegni agli Uffizi, forse dello stesso Aristotile di età avanzata, e non di Agostino Chigi come scrisse l'architetto Alberto Jahn in una descrizione dei più cospicui disegni agli Uffizi. (*Jahrbuch für Kunstwissenschaft,* II, 145).

[33]) Porta il n. 566 e si trova ancora descritto nell'elenco dei disegni di Baldassarre che accompagna la nuova edizione del Vasari pubblicata dal cav. Gaetano Milanesi, vol. IV, pag. 630; è il secondo disegno descritto in quella pagina.

È questo il disegno al quale alludono gli annotatori del Vasari Le Monnier[34] ed il cavalier Milanesi nella sua nuova edizione.[35] In una postilla egli aggiunge: « Non ostante la chiara testimonianza del Vasari, alcuni moderni vorrebbero dare il merito dell'arhitettura di questo palazzo a Raffaello, parendo loro che il disegno della Galleria di Firenze sia dell'Urbinate e non del Peruzzi. Ma noi siamo di contraria opinione e ce ne stiamo in questo col Vasari. » Non so chi l'abbia preso per disegno di Raffaello, poi che non somiglia punto nè alla scrittura, nè al suo modo di schizzare. Un altro disegno che rappresenta la Farnesina, vista dalla stessa parte, accompagnato dai dettagli schizzati a parte, porta il n. 365. A tergo venne lucidato col solo pennello e con sepia; a giudicare dalla forma di alcune lettere delle postille l'autore forse non era italiano.[36]

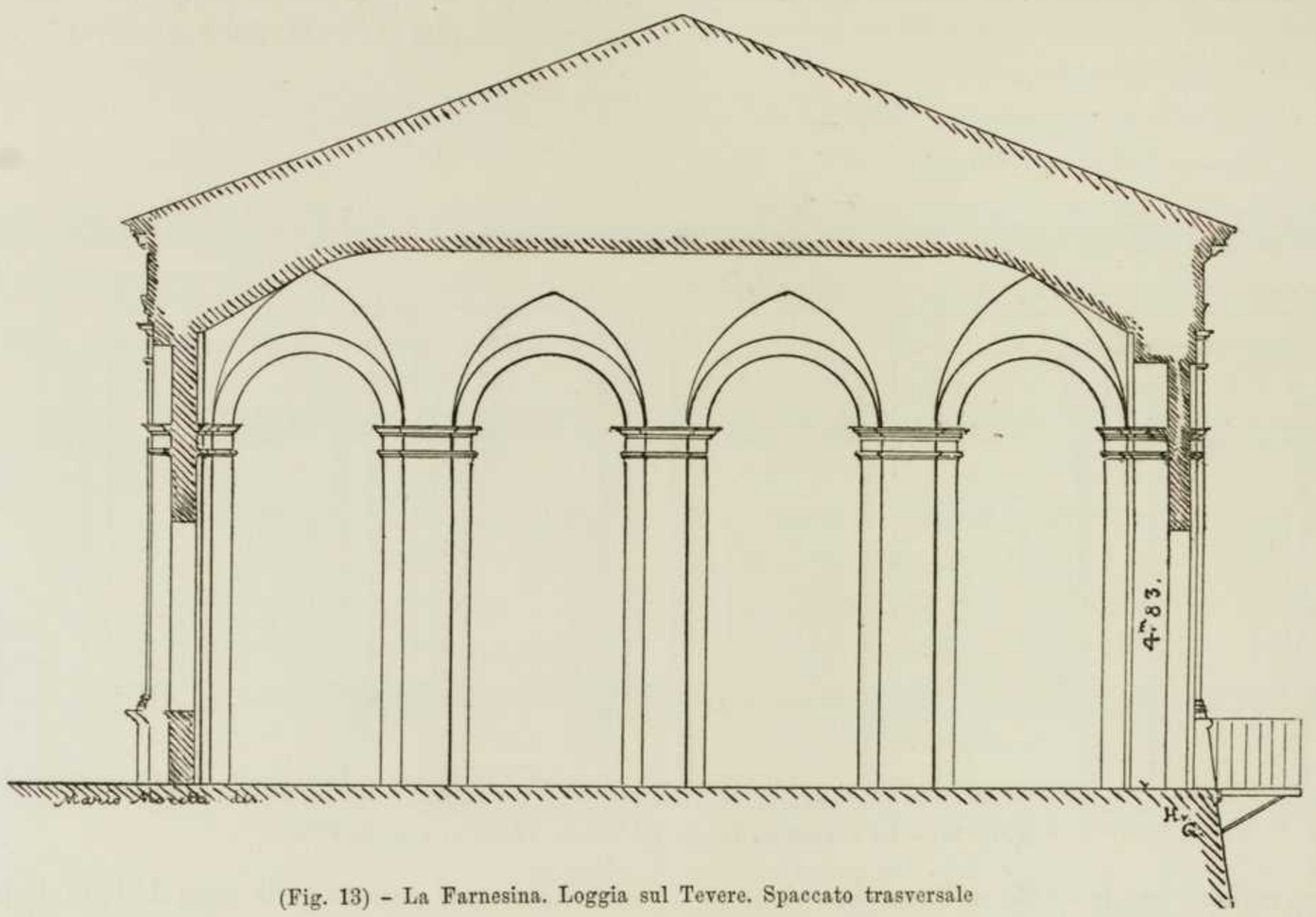
Dunque i due disegni della Farnesina non provano assolutamente nulla, nè in favore nè contro l'opinione che vuole il Peruzzi architetto del palazzo.

II

Le ragioni che al contrario persuadono ad attribuire l'architettura del palazzo della Farnesina a Raffaello sono:

1ª Il fatto che delle tre fabbriche innalzate da Agostino Chigi nel suo giardino fuori di porta Settimiana, lo stesso Vasari attribuisce le stalle, che non vengono se non seconde per importanza, al più celebre dei due maestri, a Raffaello. Ed anche la terza fabbrica, la loggia o portico sul Tevere, detta *Coffee House,* gli è stata del pari attribuita;

2ª La circostanza che diversi autori hanno giudicato con moltissima ragione dallo stile le tre fabbriche essere l'opera d'un solo maestro;



(Fig. 13) – La Farnesina. Loggia sul Tevere. Spaccato trasversale

3ª Che la cappella Chigi a S. Maria del Popolo, principiata da Agostino quasi appena finito il palazzo della Farnesina, è opera certissima di Raffaello;

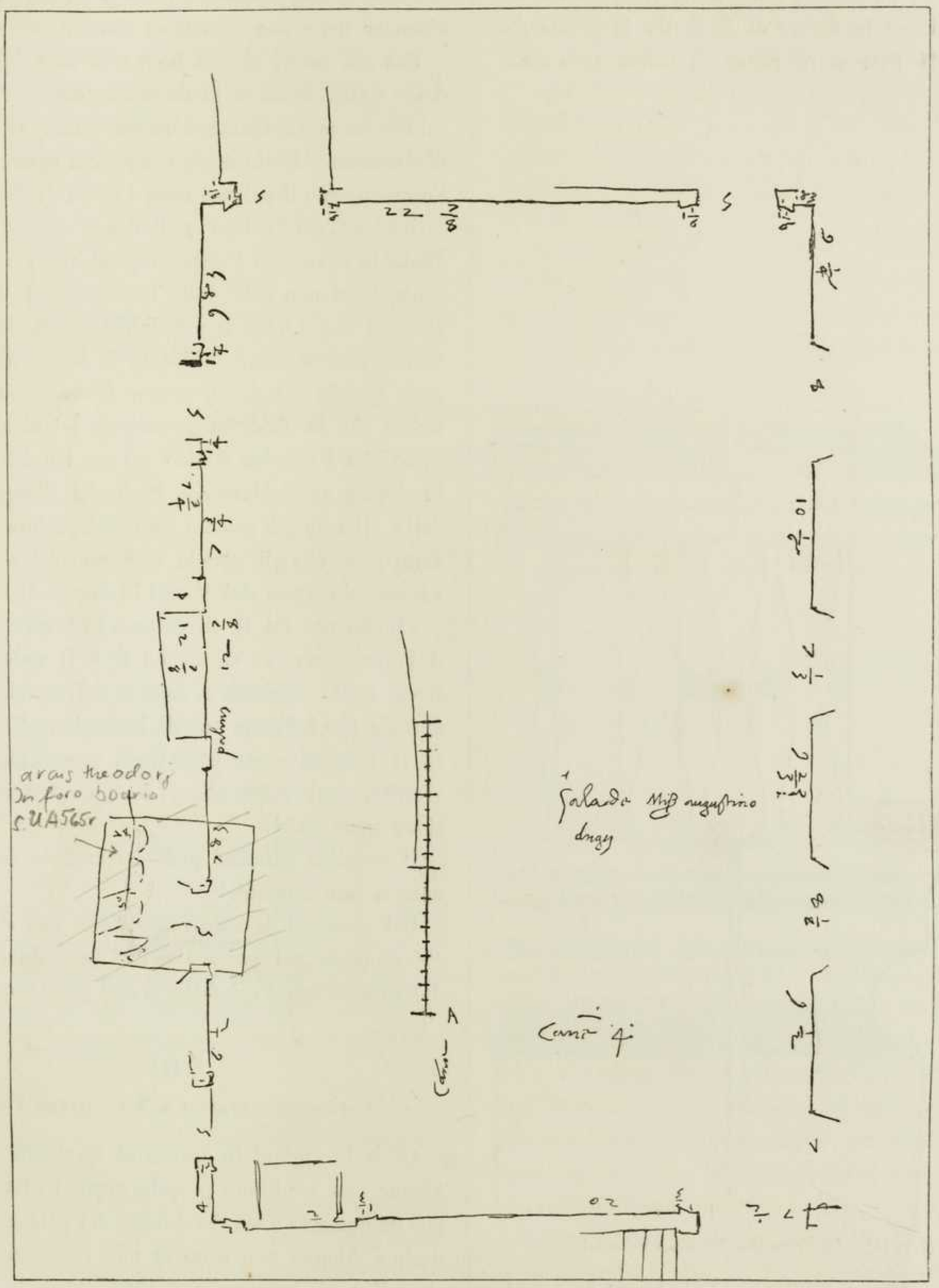
4ª Che lo stile della fabbrica è proprio raffaellesco.

Le parole del Vasari nella *Vita di Raffaello* sono: « Fece l'ordine delle architetture delle stalle de' Ghigi; e nella chiesa di Santa Maria del Popolo, l'ordine della cappella di Agostino sopradetto.[37] » E un poco più avanti Vasari parlando delle pitture di Raffaello nella loggia chiama « *Agostino Chigi, amico suo caro.* » Quando poi si vede *già nella seconda metà del 1510* Raffaello incaricato da Agostino del disegno di due tondi di bronzo grandi quattro palmi con *molti fiori*

[34]) Vol. VIII, pag. 222, n. 6.
[35]) Tomo IV, pag. 593, n. 5.
[36]) È citato l'ultimo della pag. 629 dell'elenco dei disegni di Baldassarre. Vedi nell'Appendice V alcune modificazioni ed aggiunte a questo elenco. Il dott. R. Förster, *op. cit.,* pag. 12, accenna alle parole poco chiare « tout la colonne in teste de XLI » mentre si deve leggere: « in teste dekie.... » i pilastri da basso hanno infatti dieci teste.
[37]) Edizione Sansoni, pag. 368.

di mezzo rilievo[38] (lavoro che di sua natura al Peruzzi piuttosto che a Raffaello avrebbe toccato di fare se egli e non Raffaello fosse stato architetto

per ipsum testatorem alias factam, de qua ordinatione Magr. Raphael de Urbino, et Magr. Antonius de Sanctomarino sunt bene informati, ecc.[39] Quando si vede, dico,



(Fig. 14) – La Farnesina. Salone del primo piano. Pianta rilevata da B. Peruzzi

del palazzo), quando si vede poi Agostino nel testamento suo del 28 agosto 1519, ordinare il compimento della sua cappella nel Popolo, *juxta ordinationem*

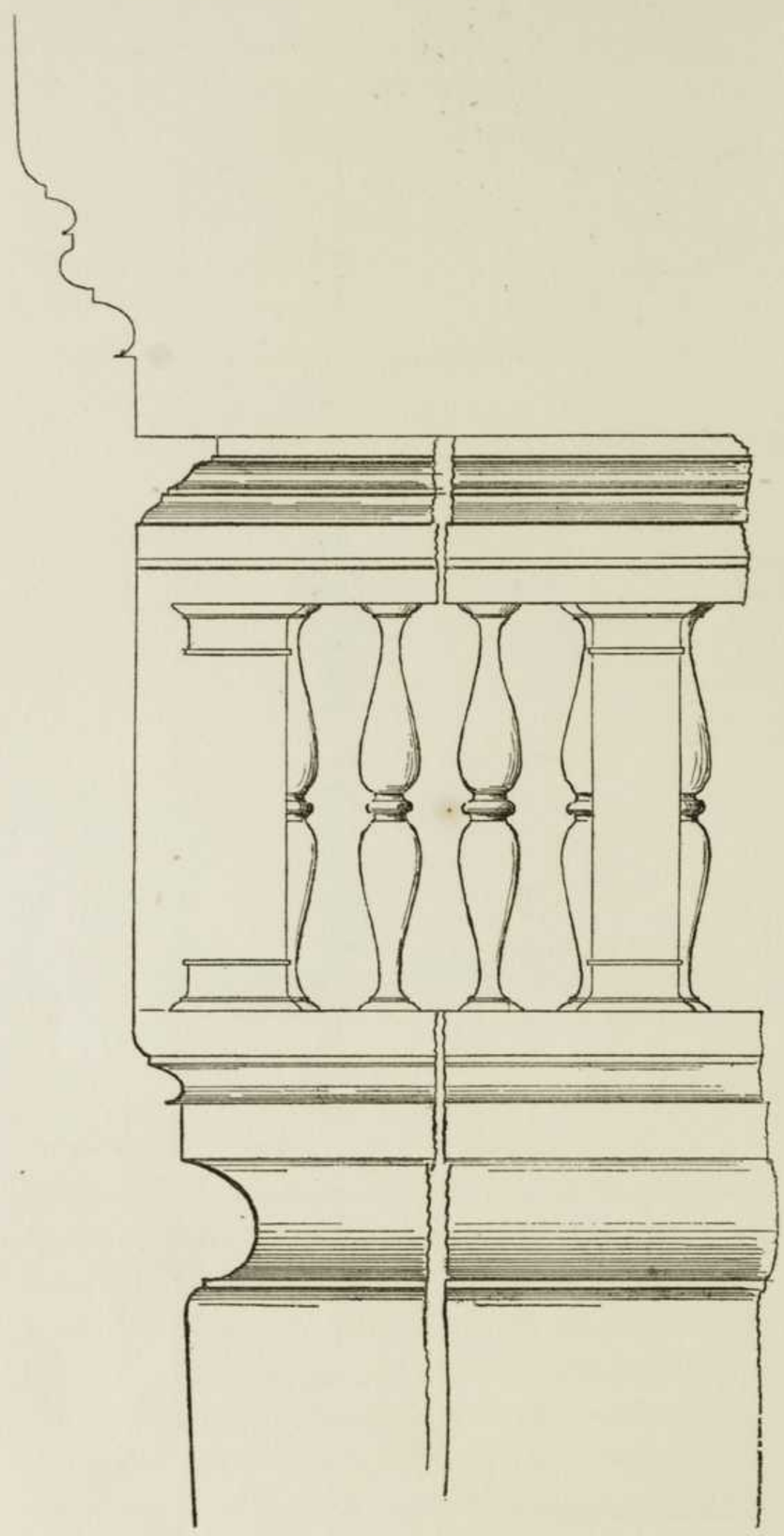
Raffaello quasi dal principio del suo arrivo a Roma fino alla morte occupato dal Chigi in sì fatti lavori, il presumere che Raffaello fosse pure incaricato del

[38]) C. Cugnoni, *Agostino Chigi,* ecc., pag. 80 e 95, ove nel conto di lavori in legname si legge: « Et deve dare p. duj tondi de noce facti ad mia spesa, quali hebbe raphello dorbino mōtano Julij 22 cioè duc. 2 b. 20. — Fea, *Notizie su Raffaele,* pag. 81. — G. Amati, nel *Buonarroti,* vol. terzo, primo della nuova serie, pag. 97 seg.

[39]) C. Cugnoni, *Op. cit.,* pag. 169.

più importante, vale a dire della fabbrica del palazzo, diventa quasi cosa convincente del tutto.

Al contrario non mi pare doversi annoverare col Pontani e gli annotatori del Vasari Le Monnier fra le testimonianze in favore di Raffaello le parole del Vasari nella *Vita di Giovanni da Udine* dove dice:



(Fig. 15) – La Farnesina. Zoccolo e balaustri

« Essendo poi tornato Giovanni a Roma, fece nella loggia d'Agostino Chigi, *la quale avea dipinta Raffaello, e l'andava tuttavia conducendo a fine,* un recinto di festoni grossi attorno attorno i spigoli e quadrature di quella volta.... ecc.[40] » non potendosi porre in troppo stretta connessione la menzione delle pitture di Raffaello nella loggia di Psiche colla espressione di loggia, intesa, come lo fu qualche volta, a indicare il palazzo intero. Questo è pure il parere di Riccardo Foerster nelle sue *Farnesina Studien.*

Fra gli autori che in base allo stile del palazzo e delle stalle, opinano le fabbriche essere l'opera d'un solo maestro è il Quatremère de Quincy[41] ed Alfredo di Reumont.[42] Nello stesso anno in cui io aveva espressa l'opinione che il palazzo fosse l'opera di Raffaello, egli scrive: « L'aver voluto attribuire di recente a Raffaello anche la Farnesina è passato quasi inosservato, e viene contradetto non solo dalla testimonianza concorde di scrittori antichi, ma anche dall'esistenza della pianta, *mentre rimane assai dubbio se la loggia del giardino sulla sponda del fiume, nonchè le stalle siano di altro autore che la fabbrica principale.* » Qui si vede soltanto che l'illustre storico invoca l'unità dello stile in favore di Baldassarre. Però dei disegni invocati della villa ho già parlato e ne sarà parlato ancora. Fu detto pure che gli antichi scrittori tutti s'appoggiano ad un solo passo del Vasari in favore di Baldassarre.

Finalmente fra le circostanze in favore di Raffaello il Pontani scrive:[43] « Prima si è il vedere ad uno stesso modo condotta e murata l'altra fabbrica detta *le stalle,* che è di non dubbia invenzione di Raffaello, » ed il Pontani a me pare buon osservatore e ottimo giudice, ogni volta che i documenti a sua disposizione sono esatti.

Il cavalier Milanesi pure ha creduto dover accennare a tali opinioni.[44]

Dei caratteri di stile raffaellesco, che s'incontrano chiaramente nel palazzo della Farnesina, astraendo dalle osservazioni già fatte, si farà parola nel riassunto.

III

Argomenti contrarii a Baldassarre Peruzzi

Oltre le ragioni in favore di Raffaello, ve ne sono alcune che sembrano proprio opporsi alla possibilità che Baldassarre fosse l'architetto del palazzo della Farnesina. Alcune non sono se non l'enunciato più preciso di cose dette nella discussione delle ragioni in suo favore, ma che per maggior chiarezza riproduciamo qui:

1ª È noto *con certezza* nessun edifizio essere stato inalzato dal Peruzzi prima della morte di Raffaello;

[40]) Pontani, *Op. cit.,* pag. 19.
[41]) Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des œuvres de Raphael.* Paris, 1824, pag. 238.
[42]) *Geschichte der Stadt Rom.,* vol. II, seconda parte, pag. 381.
[43]) Pontani, *Op. cit.,* pag. 19.
[44]) Vasari, Tom. IV, pag. 368, n. 1.

2ª Alcuni edifizi attribuiti a Baldassarre in quell'epoca, se fossero suoi, dallo stile quasi proverebbero che non può essere stato egli l'architetto della Farnesina;

3ª Lo stesso si può dire delle fabbriche autentiche posteriori;

4ª La reputazione architettonica di Baldassarre, anche morto Raffaello, non era grande dacchè per quattordici anni nei lavori di San Pietro egli fu soltanto *coadiutore* di Antonio da Sangallo che alla sua volta era stato *aiutante* [45] di Raffaello;

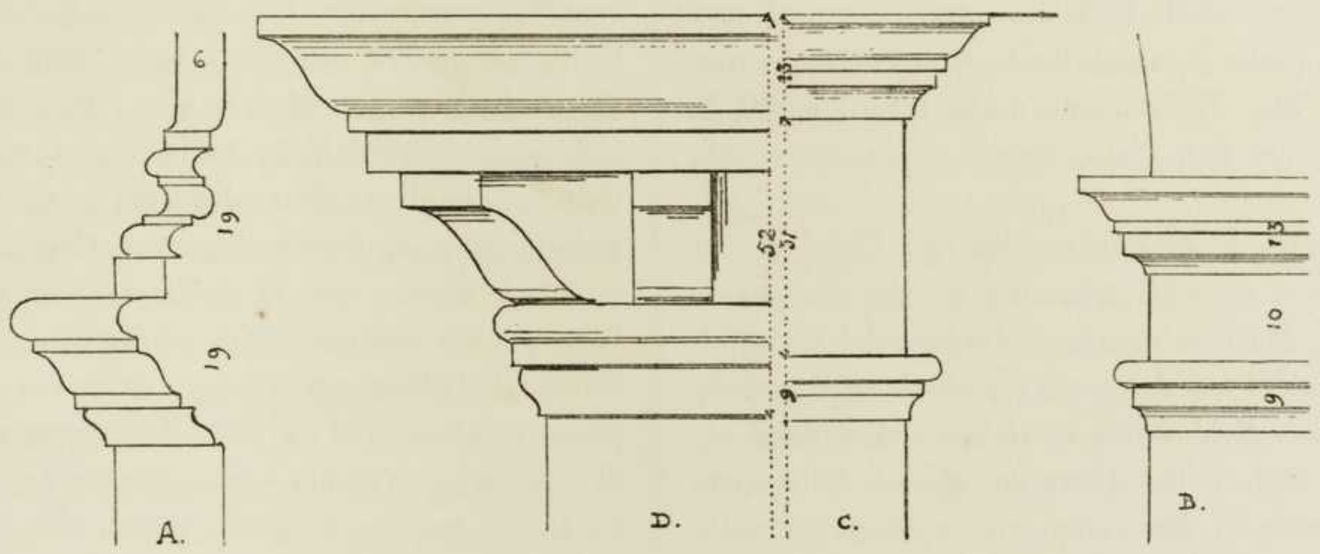
5ª Non solo il silenzio del Serlio scolaro affezionatissimo di Baldassarre, quando parla della Farnesina, ma certi fatti da lui segnalati;

6ª Una circostanza dal Pontani indicata, [46] ma della quale non ho potuto controllare l'importanza:

a) una memoria di Antonio da Sangallo che nomina Baldassarre nei lavori di San Pietro suo *coadiutore;* [47]

b) un documento del 31 dicembre 1524 estratto dai conti della fabbrica dice': « M° Baldassarre da Volterra *coadiutore dello architetto* de avere d. 662,10 per sua provisione d'anni 4 e mesi 5, comminciati a dì 1° d'agosto 1520 e finiti per tutto dicembre 1524 a ragione di duc. 150 l'anno. » Da altro documento del 13 maggio 1525 si capisce che ebbe il resto di d. 309,7 soltanto allora. [48]

Da Bramante, di cui s'ignora il salario, tutti gli architetti di S. Pietro fino a Michelangelo ricevevano 300 duc. all'anno, mentre Baldassarre non aveva che la metà, e solo diciassette mesi e cinque giorni [49] prima della morte fu messo sullo stesso piede con Antonio da Sangallo, collo stesso salario di 25 duc. al mese.



(Fig. 15bis) - La Farnesina. Modani della loggetta sul Tevere

« Il Borghini nel suo *Riposo,* compendio fedele di quanto il Vasari aveva scritto, pure dove tratta di Baldassarre lo esclude affatto dalla fabbrica di questa loggia, e sì che accenna puntualmente alle pitture di prospettiva, che vi fece nel portico, ed aggiunge pur anco che dopo il sacco di Roma qua tornò il Peruzzi ed attese a molte fabbriche che gli vennero per mano; »

7ª Il solo disegno autentico di Baldassarre a me noto concernente la Farnesina, lo esclude quasi infallibilmente dall'esserne stato architetto.

A conferma poi che la reputazione architettonica di Baldassarre, lui vivente, non era quale noi ce la siamo figurata fino ai giorni recentissimi valgano i fatti seguenti:

Benchè questa differenza nel salario fosse nota dagli estratti dati dal Fea, non badandovi si continuava a fare di Baldassarre l'architetto successore di Raffaello. Come che *non lo dicesse il Vasari* si interpretava in questo modo le sue parole, quando parlando di Leone X dice: « il quale Pontefice volendo finire la fabbrica di San Pietro.... fece Baldassarre un nuovo modello magnifico e veramente ingegnoso e con tanto buon giudizio, che d'alcune parti di quello si sono poi serviti gli altri architetti. » [50]

Questa differenza importantissima dà maggior rilievo alle parole del Vasari parlando della malattia e della morte di Baldassarre: « si mise in letto, il che

[45]) Mss. Chig. H., 11, 22, pag. 29v.

[46]) Pontani, *Op. cit.,* pag. 19.

[47]) Gotti, *Vita di Michelangelo,* vol. II, pag. 131.

[48]) Documento comunicatomi gentilmente dal dotto amico Eugenio Müntz, copiato dagli atti originali, mentre che il Fea conosceva soltanto le copie fatte per ordine di Alessandro VII. Mss. Chig. H., 11, 22.

[49]) Se si volesse far figurare tra gli ultimi pagamenti fatti a Baldassarre ed al suo figlio dopo la sua morte il dono di 100 scudi citato dal Vasari, sarebbero soltanto mesi tredici e mezzo prima della sua morte.

[50]) Vasari, *Vita di Baldassarre Peruzzi.* Che Baldassarre facesse allora un modello per San Pietro si ricava da due pagamenti del 15 giugno e luglio 1521: di 30 e di 15 ducati a conto del modello. Comunicazione del signor Müntz.

intendendo papa Paulo III, *e tardi conoscendo* il danno che riceveva nella perdita di tanto uomo, gli mandò a donare per Jacopo Melighi, computista di San Piero, cento scudi ed *a fargli amorevolissime offerte....* fu maggiore la fama ed il nome di Baldassarre essendo morto, *che non era stata in vita,* ecc. »

Ai giorni nostri invece in Francia ed in Germania a giudizio di molti, influenzati forse dal Le Tarouilly e per la conoscenza ancora imperfetta delle opere di Bramante, si è voluto fare di Baldassarre il più grande architetto del secolo XVI. Si diceva che la sua pianta per S. Pietro era la più bella fra tutte,[51] e questo era vero finchè non si conosceva che il modello di Antonio o la caricatura che il Serlio dava della pianta, circa la quale non si fu mai d'accordo se fosse quella di Bramante o quella di Raffaello; mentre ora si può vedere che quella pianta di Baldassarre non è che una delle tante idee di Bramante e che i belli studii di Baldassarre per San Pietro furono, salvo uno o due, fatti per Bramante.

E fra i disegni di Baldassarre agli Uffizi alcuni altri ancora o sono di Bramante, o sono stati ritoccati da lui, come ho potuto distinguere dal tratto un po' tremante del maestro e con altro inchiostro, mentre lo scolare suo Baldassarre aveva la mano sicurissima. Ma questi fatti, ed il togliere dal novero delle opere di Baldassarre la Farnesina, non scemano in nulla l'ammirazione che io professo per lui. Fra i suoi numerosi disegni agli Uffizi ve ne sono ancora abbastanza per mostrare che l'elogio datogli dal Vasari non era punto esagerato. Queste spiegazioni, anch'esse un po' lunghe, erano necessarie alla migliore intelligenza de' fatti.

Degni di considerazione sono pure alcuni passi del Serlio, che si vantò essere scolare di Baldassarre e scrisse prima del Vasari. Narra della cagione che indusse Baldassarre da pittore farsi architetto: « Volendo intendere alcune misure di colonne, et d'altre cose antiche per tirarle in prospettiva: se accese talmente di quelle proportioni et misure, che alla architettura al tutto si diede. »[52] Il Serlio poi, nel *solo passo dove cita la Farnesina,* dice soltanto che Baldassarre: « volendo ornar una sala d'Agostin Ghisi.... finse con l'arte alcune colonne ed altre architetture a tal proposito.... » lodando assai tale opera.[53]

Involontariamente si completano questi due passi benchè assai discosti nel volume del Serlio; per dire che mentre Baldassarre dipingeva le prospettive di colonne nel salone di Agostino egli si risolvè di darsi all'architettura, massimamente pensando alle citate parole del Vasari dove dice che fu con l'aiuto di Agostino Chigi che Baldassarre potè studiare l'architettura.

In quanto al silenzio del Serlio sull'architetto della villa, non nominando egli neppure Raffaello, forse non se ne deve far gran caso, tanto più che in fuori della pianta di Baldassarre per San Pietro, benchè parli più volte di lui, nomina soltanto i suoi lavori al teatro di Marcello.[54]

Ma il fatto che s'oppone maggiormente all'accettare Baldassarre per architetto del palazzo di Agostino, è *la natura del solo e unico disegno* autentico del Peruzzi, che si riferisca alla Farnesina.

L'ho riprodotto nella fig. 14, lucidato da una fotografia ridotta. È la pianta d'un salone nel quale Baldassarre scrisse: *Sala de Messer Augustino Chigij.* Le parole e tutte le misure sono di Baldassarre e non c'è il più lieve dubbio sull'autenticità del disegno. A tergo sono studii di Baldassarre rilevati dall'*Arco Boario,* la pianta e l'alzato. Poi un pezzo di prospettiva dell'arco di Giano e la sua pianta « *arcus theodorj Inforo Boarjo* » ed alcune sagome. È questa pianta che nella fig. 14 traluce come un quadrato un po' sbieco senza connessione colla pianta del salone.[55]

La carta è di color turchino un po' bigio; il foglio faceva parte d'un albo del quale uno o due altri fogli sono agli Uffizi e uno alla Biblioteca di Siena.[56]

Il carattere principale di questo foglio è il *non essere un progetto ma un disegno preso dal salone eseguito.* Le misure indicate sono quelle di tutte le porte e finestre e dei muri attorno attorno, senza una sola misura di grossezza di muro, senza lo sfondo di una sola porta o finestra. Questa circostanza dimostra con evidenza il disegno essere stato fatto coll'unico scopo di qualche lavoro da farsi sulle pareti della sala. E questo è precisamente il salone nel quale Baldassarre dipinse le prospettive di colonne con li strafori tanto lodati dal Serlio, dal Vasari e da tutti, nonchè un bellissimo fregio. Il disegno è fatto colla scala di 20 palmi disegnata in mezzo alla sala. Così diventa probabilissimo

---

[51]) Vasari, Le Monnier, vol. VII, pag. 227, n. 1. Io stesso credetti ancora nel mio primo studio intorno ai disegni per S. Pietro (*Notizen über die Entwürfe zu S. Peter,* Carlsruhe, 1868) che Baldassarre fosse il successore di Raffaello, e questa idea traluce ancora nella nuova edizione del Vasari, vol. V, pag. 599, n. 1.

[52]) Lib. II, pag. 1. Vedi Appendice n. I.

[53]) Lib. IV, pag. 70. Vedi Appendice n. IV.

[54]) I passi dove il Serlio parla di Baldassarre sono: Lib. II, pag. 1; Lib. III, pag. 38, 46, 144; Lib. IV, pag. 3, 24, 69, 70.

[55]) Il disegno è descritto fra quelli del Peruzzi nel Vasari, ed. Milanesi, tomo IV, pag. 622. Vi è scritto *Theodosj* invece di *Theodorj.*

[56]) Vol. segnato S. II, 4, a carte 49.

che Baldassarre avesse levato questa pianta quando dovette fare il progetto per quelle prospettive.

E che cosa significa la presenza di questo schizzo di Baldassarre fra i suoi disegni?

Se Baldassarre fosse stato l'architetto della Farnesina non gli sarebbe occorso levare la pianta della sala, avendo i progetti ed i disegni che servivano all'esecuzione dell'edifizio, ed egli non vi avrebbe scritto *Sala di Messer Augustino Chigij,* nè fatto il disegno in un suo albo con altri studii da monumenti antichi.

Se si volesse pretendere che il Peruzzi quale architetto del palazzo, avesse potuto fare questo disegno colle misure e l'indicazione del luogo per qualche operaio in vista di un lavoro alle pareti, allora Baldassarre non l'avrebbe fatto in un suo albo sopra un foglio con schizzi di qualche interesse per lui, e non è probabile che il foglio fosse tornato fra le carte di Baldassarre.

Dunque il solo foglio autentico di Baldassarre Peruzzi concernente la Farnesina dimostra che egli non può esserne stato l'architetto, e basta questo solo disegno per provarlo.[57]

DESCRIZIONE
DEGLI
EDIFIZI NEL GIARDINO DELLA FARNESINA

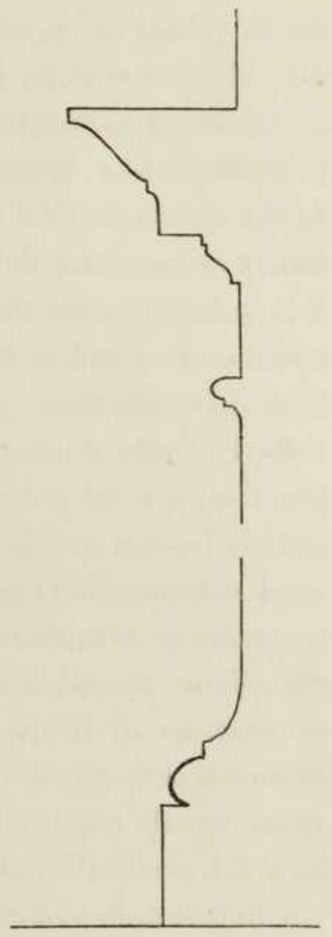
I
LA VILLA O PALAZZO

Il fianco occidentale dell'edifizio è parallelo alla via. Il prospetto meridionale è volto verso il recinto Aureliano e la porta Settimiana. La porta d'ingresso è in mezzo a questa facciata, dinanzi alla quale si stendeva in tutta la lunghezza un giardino rettangolare circondato da un muro basso. Dal disegno che se ne vede nella pianta del Le Tarouilly,[58] si potrebbe supporre questo muro essere la spalliera dei sedili di quell'atrio descritto da Gallo Egidio, e che serviva ad una specie di teatro.[59]

Post ubi progressus patet, ingentisque superbum
Limen adest aditus, subito spaciosa videntur
Atriaque ornatae circundant undique sedes.
Hic etiam prompta est positis modo, scena Theatris,
Fabula seu soccos, seu sit sumptura cothurnos.

Il terreno vicino al palazzo venne portato all'altezza del primo zoccolo che sorgeva ad uso di sedile e girava intorno intorno all'edifizio. Questo viene provato dal paragone dello stato attuale colla fig. 9 ove si vede un ripiano in cima a tre gradini occupante tutto lo spazio davanti alla loggia, e dal disegno di Aristotile da Sangallo (fig. 49) si scorge i tre gradini avere avuto l'altezza di quello zoccolo fatto come i *muriccioli* o sedili dei *palazzi fiorentini.*

Dal vestibolo dirimpetto alla porta si entra nella loggia della Psiche volta al nord, mentre la porta a manritta mette nella loggia della Galatea aperta ad oriente verso il Tevere. La scala venne in parte cambiata come si rileva dal luogo dove n'è indicata la parte superiore (fig. 14), nonchè dall'aspetto stesso della scala.[60]



(Fig. 16) - La Farnesina. Modani dello zoccolo interno della loggia nord.

Le figure 9 e 49 mostrano il prospetto nord; la prima è presa da un disegno del cinquecento, forse di qualche fiammingo, che non ha altro merito se non di essere l'unico documento a me noto nel quale si vede rap-

[57]) Non ho mai avuto la fortuna di poter visitare il primo piano della Farnesina. Dal paragone di questa sala colla pianta della villa nel Le Tarouilly (Tav. 100), si vede che non può essere al pian terreno, anzi esser posta in un solo sito del primo piano. Che questa sala sia precisamente il salone dipinto da Baldassarre, mi venne confermato dal mio amico dott. Gustavo Frizzoni, i cui belli studii sopra le pitture del Peruzzi sono ben noti. Mi venne pure confermato dal signor Kurr, architetto di Stoccarda, probabilmente non solo il miglior conoscitore delle opere di Baldassarre, ma una delle poche persone che hanno intrapreso lo studio dei disegni di architettura italiana con quella conoscenza dei monumenti e quella coscienza che occorre per studii così delicati. Poichè egli non ha peranco pubblicato nulla mi piace rendergli questo omaggio, augurando che gli possa essere concesso di fare la monografia tanto necessaria delle opere di Baldassarre.

Avendo esaminato col signor Kurr il presente disegno, egli pure confessò tutta la gravità del documento contro l'attribuzione della fabbrica al Peruzzi. Egli ha la fortuna di possedere alcuni disegni certissimi di Baldassarre trovati a Vienna, che facevano parte dell'albo originale del quale il ben noto taccuino della Biblioteca di Siena è una copia di mano ignota. Tuttavia questa Biblioteca possiede pure diversi disegni originali di Baldassarre e del suo figliuolo Sallustio nel volume S. II, 4. Li riconobbi con certezza senza avvedermi che erano già stati indicati come tali sul coperchio del volume dal riverito e compianto cav. Carlo Pini, in modo che questa circostanza è una conferma preziosa.

[58]) Tav. 100. Se la memoria non mi tradisce questo giardino non è più completo.

[59]) *De viridario Augustini Chigii,* ecc. Lib. V, v. 94.

[60]) Gentile comunicazione del sig. dott. Gustavo Frizzoni.

presentato pure un frammento delle stalle chigiane, benchè non siano al loro vero posto.[61] Si osservano in due luoghi indicazioni delle pitture a terretta del Peruzzi, ora perite. L'una è una figura che sostiene la finestrina di un mezzanino, l'altra, due figure nei pennacchi della loggia, queste confermano le indicazioni del Le Tarouilly.

Nel prospetto verso il Tevere (fig. 10) ho aperto la loggia della Galatea e quella sopra il tetto[62] ora chiuse tutte due, lucidando il disegno da una fotografia.

In questa facciata i pilastri d'angolo sono formati da un pilastro e mezzo, il primo con trabeazione risaltato al pian terreno, con architrave solo nel secondo piano, ove è sormontato da un candelabro. Raffaello dovette adoprar questo partito, perchè la loggia essendo aperta fino all'angolo del palazzo, avrebbe mostrato la grossezza del muro superiore a quella d'un solo pilastro; onde risultano gli angoli dell'edifizio alquanto più fermi e sodisfacenti che negli altri prospetti. La soppressione di quel primo zoccolo, con tutto l'aggetto d'un sedile, è riuscito di gran danno per l'aspetto del palazzo. La grande altezza dei tre zoccoli (sedile, spalliera e piedistallo), l'energico ritirarsi ottenuto dallo sporto del muricciolo avrebbero armonizzato magnificamente col maestoso sporto del cornicione, rimediando forse del tutto a quell'aspetto un pochino titubante che ora sembra risultare dalla sveltezza poco comune dei pilastri, della loro grossezza quasi uguale nei due piani, e della poca altezza relativa dei piedistalli nel piano superiore. Tuttavia questa impressione svanisce interamente nella parte tra i due corpi salienti, o ali, onde la convinzione che la vera causa dell'effetto segnalato risiede nel prospetto delle ali.

Quel pilastro tra due finestre sole, invece d'un vano nel mezzo, ha un'apparenza poco stabile. Ma per Raffaello non era così facile far meglio. Da un lato, la proporzione attuale tra le ali e la loggia è ottima, dall'altro un accoppiamento di pilastri negli angoli avrebbe introdotto un'altra armonia di quella voluta dall'ordinanza di Raffaello. Può darsi che se l'edifizio fosse tuttora decorato delle pitture di terretta, bene incorniciate e con certi riquadri, e che precisamente nei pilastri d'angolo non tralucessero le morse del peperino e dei mattoni, la leggiera imperfezione sarebbe tolta o assai scemata.[63] L'indicazione di queste morse e dei mattoni nel disegno di Aristotile da Sangallo (fig. 49) sembra essere segno che lo schizzasse prima dei lavori di terretta di Baldassarre.

Dell'architettura della Farnesina, il Pontani scrive: « Si dice, ed è vero, che essa addimostra l'artefice incerto ancora nell'arte che si propone, e starsene quindi in gran riserva per non tentare ardimentoso carico di parti che magnifica avrebbon potuto fare la mole. Per lo che ti si mostra con quella grettezza che hanno trovato di apportarle; quale direi ingenua semplicità con la quale non manco graziose ti si mostrano le figure che a quell'ora Raffaello sapeva colorare. » Infatti tutto il concetto, le proporzioni, nonchè le modanature spirano un non so che di giovanile e di fresco, che ricorda l'incanto destato dalle figure e dal tempio dello Sposalizio, col quale la Farnesina presenta più d'una somiglianza di singoli particolari non che di proporzione tra le colonne, pilastri e finestre.

Mi fa maraviglia che Le Tarouilly non abbia dato il particolare d'una sola sagoma della Farnesina, mentre delle altre fabbriche del Peruzzi ne dà moltissime! Forse non corrispondevano al suo ideale, ed infatti sono differenti da quelle di Baldassarre. La successione nei profili dell'imbasamento è bella, le balaustre troppo gracili sì ma disegnate con un garbo affascinante e gentilmente collegate al piedistallo mediante pilastrini a uso delle *ante*[64] nei tempii greci.

La base attica è mirabile. Nel piano superiore Raffaello come Bramante alla Cancelleria mette una semplice base dorica per non diminuire troppo il diametro dei pilastri, o per non avere piedistalli più grossi di quelli nel piano di sotto, disposizione quasi sempre brutta.

In cima viene la trabeazione finale col fregio ingrandito decorato di putti, di candelabri, di ghirlande e svolazzi tra le finestre dei mezzanini, coronato dal magnifico cornicione, dopo quello del palazzo Strozzi, il più bello allora esistente.

Costì io riscontro il primo esempio a me noto ove il fregio abbia un'altezza maggiore, senza danno per l'unità, della trabeazione. L'esempio di Raffaello fu seguito con maestria dal Sansovino nella stupenda biblioteca di San Marco a Venezia. Viene generalmente ammesso che la decorazione del fregio sia di terra

---

[61]) Comprai questo disegno a Parigi coll'indicazione: *Palais à Florence!*

[62]) Sotto i tratti ho lasciato le finestre attuali volendo, col tratteggiare il vano degli intercolunnj, produrre soltanto l'effetto generale della loggia aperta.

[63]) Con questo rettifico in parte la mia critica rivolta a Raffaello nella *Gazette des Beaux Arts,* 1870, fasc. I.

[64]) Non so se questo particolare s'incontri frequentemente; ne conosco un solo altro esempio ed è nel tempio dipinto alla libreria di Siena nell'incoronazione del poeta.

cotta, ed il professore Riccardo Foerster [65] allude al documento interessante pubblicato dal signor Cugnoni [66] che qui riproduco:

« *Prima de dare per fare la forma del freso che gira dentorno al palaczo et aiutare formare et fare casse, et disfare, duro mesi 4 andocci giornate 160 de maestri che montano duc. 32 doro.* »

Ora dalle espressioni usate: *aiutare formare et fare casse et disfare,* e dalla durata, per me riesce chiaro che il fregio non è di terra cotta, bensì *un'opera di getto,* come si può vedere dalle parole usate dal Vasari nella *Vita di Bramante* in due casi: « .... fece fare in Borgo il palazzo che fu di Raffaello da Urbino lavorato di mattoni *e di getto con casse.* » Un poco più lontano, parlando delle volte di San Pietro: « Egli trovò in tal lavoro il modo di buttar le volte con *le casse di legno,* che intagliate vengono co' suoi fregj e fogliami di mistura di calce.... » e nei palazzi Stoppani e dell'Aquila vedremo Raffaello di nuovo adoprare questo processo poco innanzi ritrovato da Bramante.

Bello è pure il profilo dell'architrave superiore. Dallo studio delle modanature di questo palazzo si rimane convinti che l'autore non era un semplice architetto, ma persona di marcata individualità, benchè non avesse ancora lunghissima esperienza.

Dall'omogeneo movimento e dal ritirarsi delle basi attiche nel palazzo e nelle stalle di Agostino Chigi, negli affreschi della scuola d'Atene contemporanea, e della Messa di Bolsena, nasce la persuasione che sono tutte disegnate dallo stesso autore.

Di alcune analogie tra le proporzioni della Farnesina e del palazzo della Cancelleria parlerò nel capitolo del riassunto.

Epoca della costruzione. Viene ammesso generalmente che il palazzo di Agostino fosse principiato nel 1509 e ultimato l'anno 1510, dacchè Gallo Egidio nel suo poema stampato a Roma nel 1511 parla già delle pitture delle due loggie.[67]

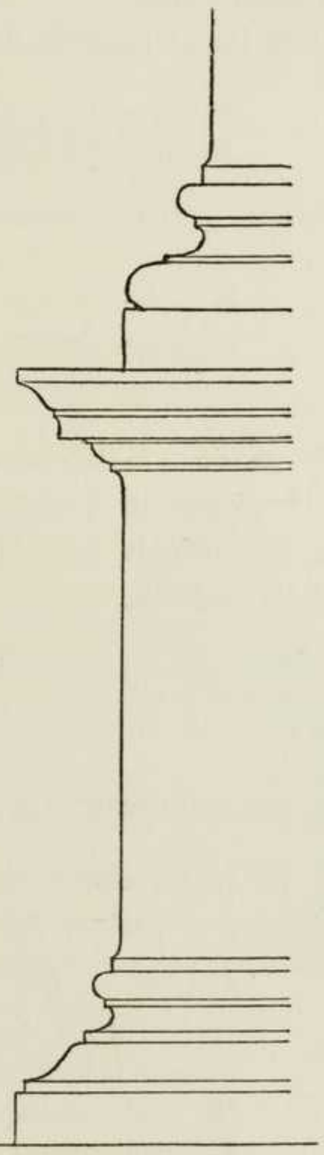
Verum ambas variis ornat pictura figuris
Quales Roma habuit nunquam, magnaeque Mycaenae.

Fra i documenti pubblicati dal signor Cugnoni, alcuni confermano queste date.[68]

Se si volesse ammettere che *Magister Jo. Antonius Invercellini de Vercellis faber ferrarius,* fosse il primo a fare i lavori di ferro per il palazzo, si potrebbe dal contratto del 31 maggio 1510 [69] credere il palazzo fosse stato principiato soltanto pochi mesi prima, ossia nell'anno medesimo 1510, poichè le parole: *pro palatio seu aedibus quas D. Augustinus aedificari facit,* ecc., non si oppongono ad un principio anche recentissimo.

La stessa impressione potrebbe risultare dal documento 3: « Ai 10 giugno *Raphael Bartolini promisit lavorare* i mattoni per la fabbrica: *aedes in quibus vadunt multi lapides concij.* »

Ma dal conto di lavori in legname eseguiti da artefice ignoto per Agostino Chigi, ci vediamo indotti a porre il principio dei lavori nel 1509. Benchè questo sommario di conto sia del 1521, si deve ammettere che i lavori sono indicati nell' ordine cronologico, e vi sono uno o due lavori dei quali sappiamo la data precisa. Così il lavoro « *per lo apparato de casa qn. fece lo convito alla duchessa durbino la sera di carnevale monta duc. 15.* » Il duca e la duchessa di Urbino furono a Roma nel Carnevale e alla Pasqua dell'anno 1510.[70] Poco dopo vengono i due tondi di noce, sopracitati probabilmente per il contratto del 10 novembre 1510.



(Fig. 17) – Piedistallo dipinto nella Scuola d'Atene.

Ma ecco al principio di questo conto vediamo quella spesa per le opere di *getto* del fregio della Farnesina, e quasi subito dopo: « *per la factura de 5 modelli in cornicionj del tecto monta. duc. 6.* »

Da queste due notizie si dovrebbe ammettere che i lavori fossero giunti sino al tetto al principio del 1510 se non alla fine del 1509. Inoltre si ha la notizia interessantissima, benchè nullamente straordinaria, che Raffaello si fosse deciso per la forma del bellissimo cornicione soltanto dopo averne fatti mettere cinque modelli al proprio posto.

[65]) *Farnesina Studien,* pag. 9 e 120.
[66]) *Agostino Chigi,* pag. 94.
[67]) Gallo Egidio, lib. V, v. 110.
[68]) Cugnoni, *op. cit.,* pag. 87.
[69]) Cugnoni, *op. cit.,* pag. 94, Doc. 16.
[70]) Hermann Grimm, *Raphael,* pag. 362, cita le parole del Bembo, *Lettere,* vol. III, Verona, 1743, pag. 42, che indicano questa data.

Una spesa di duc. 3.20 e di 16 giornate « per fare li cavalecti delli tecti » viene subito prima dei tondi.

Tenendo conto del tempo adoprato da Gallo Egidio a fare il poema, ed a farlo stampare nel 1511, di certi lavori all'interno da lui accennati, delle pitture dei portici, dei gradini di marmo e delle pitture di terretta, mi pare più probabile doversi ammettere il principio dei lavori a un'epoca non troppo avanzata dell'anno 1509.

A lavori interni alludono i versi:

Aurati circum proceres: circumque sub auro
Barbarico Thalami Romano principe digni.

Nei versi:

In medio erecta est sublimibus inclita tectis
Parietibus domus: cuius tegit undique curvum
Sideribus medias Coelum pendentibus Aulas,

le parole « *inclita parietibus domus* » alludono forse alle pitture di terretta, mentre le ultime sembrano additare quelle di Baldassarre nella volta della loggia della Galatea.

II

LOGGIA DA BANCHETTARE SUL TEVERE DETTA *COFFEE HOUSE*

Di questo casino, Gallo Egidio nel 1511 stampava, dopo aver parlato del giardino: [71]

In medio via lata patet: quae Tybridis alveo
Eminet: atque obstanti opponit pariete ripam,
Dulciter invitans ad fluminis ocia et umbras.
Hic gemina utrinque erigitur pulcherrima visu
Et multo spaciosa arcu: multisque columnis
Porticus: in lapsu rabidi quae ad pocula solis
Lautaque convivas agitet convivia patres.

Questo grazioso edifizio, bagnato dal Tevere, s'innalza accanto al recinto Aureliano dove questo giunge al fiume. In seguito ai lavori di correzione del Tevere, ora si trova separato dalla terra ferma sopra una isola, situazione pittorica ma che temo pericolosa alla sua conservazione.

La fig. 11 presa da una fotografia ne riproduce il prospetto verso il fiume, la fig. 12 quello volto alla villa, la fig. 13 lo spaccato trasversale perpendicolare al fiume fatto sulle due prime finestre a destra guardando la fig. 12. [72] Non so se la loggia sia mai stata pubblicata. Il Le Tarouilly ne dà solo la pianta; [73] essa differisce alquanto da quella fatta dal signor Mario Moretti che mi pare più esatta perchè mostra una disposizione più naturale. Principiando a sinistra, alle due prime arcate corrisponde un gabinetto rettangolare, lungo 4 m. 56, profondo 4.07. Alla terza e quarta un altro, lungo 5.71, profondo 5.82. Le quattro arcate seguenti corrispondono ad una sala lunga 12.15, profonda 5.75. Mentre le due ultime arcate a destra fanno la testa della sala che occupa tutta la larghezza del casino; è larga 4.90 e profonda 12.11. Rimane verso terra una sala lunga 13.18, profonda 5.35, che corrisponde alle quattro arcate a destra della fig. 12 lucidata dal disegno del signor Moretti.

Attualmente tutte le arcate sul fiume sono chiuse anch'esse e mostrano lo stato indicato dalla fig. 11[bis]. Le ho restaurate aperte, ma dalla grossezza del muro laterale a destra, se tuttavia è antico, si vede che l'ultima arcata a sinistra dovrebbe esser chiusa. Ho aperto pure le sei finestre sotto il portico il cui numero e forma si vede in modo distinto dalla fotografia. [74]

Nel sopra citato conto di opere di legname [75] leggesi: *per fare forme de mactunj de molte sorte montano duc.* 2. Questa spesa anteriore pure al carnevale del 1510, potrebbe benissimo riferirsi alle forme per il casino. Coll'aprire due delle tre sale o gallerie maggiori, si ottiene facilmente i due portici nominati dall'Egidio e quelle stanze necessarie per accomodare banchetti.

Occorre però fare alcune osservazioni. Gallo Egidio parla di arcate e di colonne. Non so se dalle parole del poeta si debba badare alla distinzione tra pilastri

---

[71]) Lib. V, v. 124.

[72]) Non ho avuto mai l'occasione di avvicinarmi al Casino; l'ho schizzato dal Ponte Sisto e dal Palazzo Corsini. Ma a quella distanza le proporzioni delle arcate paragonate a quelle della loggia della Galatea, fig. 10, indicano senza fallo lo stesso autore. Sono debitore alla gentilezza del signor Mario Moretti, ingegnere architetto municipale di Roma, di aver potuto rappresentare la loggia qui. Essendo già principiata la stampa di questo studio, egli ne rilevò colla massima premura tutte le parti, e fece fare le fotografie dalle quali ho lucidato le figure 10 e 11, le altre dai suoi disegni. Stante il pericolo di vedere forse sparire presto questa vaga loggia non dubito che i lettori presenti e futuri s'uniranno a me per presentargli quella maggiore riconoscenza che merita la sua cortesia.

[73]) Tav. 100.

[74]) Tutta la fabbrica è di mattoni, e dalla forma delle sagome crederei che esse pure siano di terra cotta; questo risulta dall'aver messo per l'astragalo dell'imposta una sagoma di forma e dimensioni identiche a quella dell'astragalo del capitello, e fatto che il cavetto nei due casi sporta sul nudo del pilastro. Mi pareva vedere nella fotografia, al livello del fiume, sotto i cespugli, due aperture più grandi, ma il signor Moretti mi assicura che non vi sono.

[75]) Cugnoni, *op. cit.*, pag. 95.

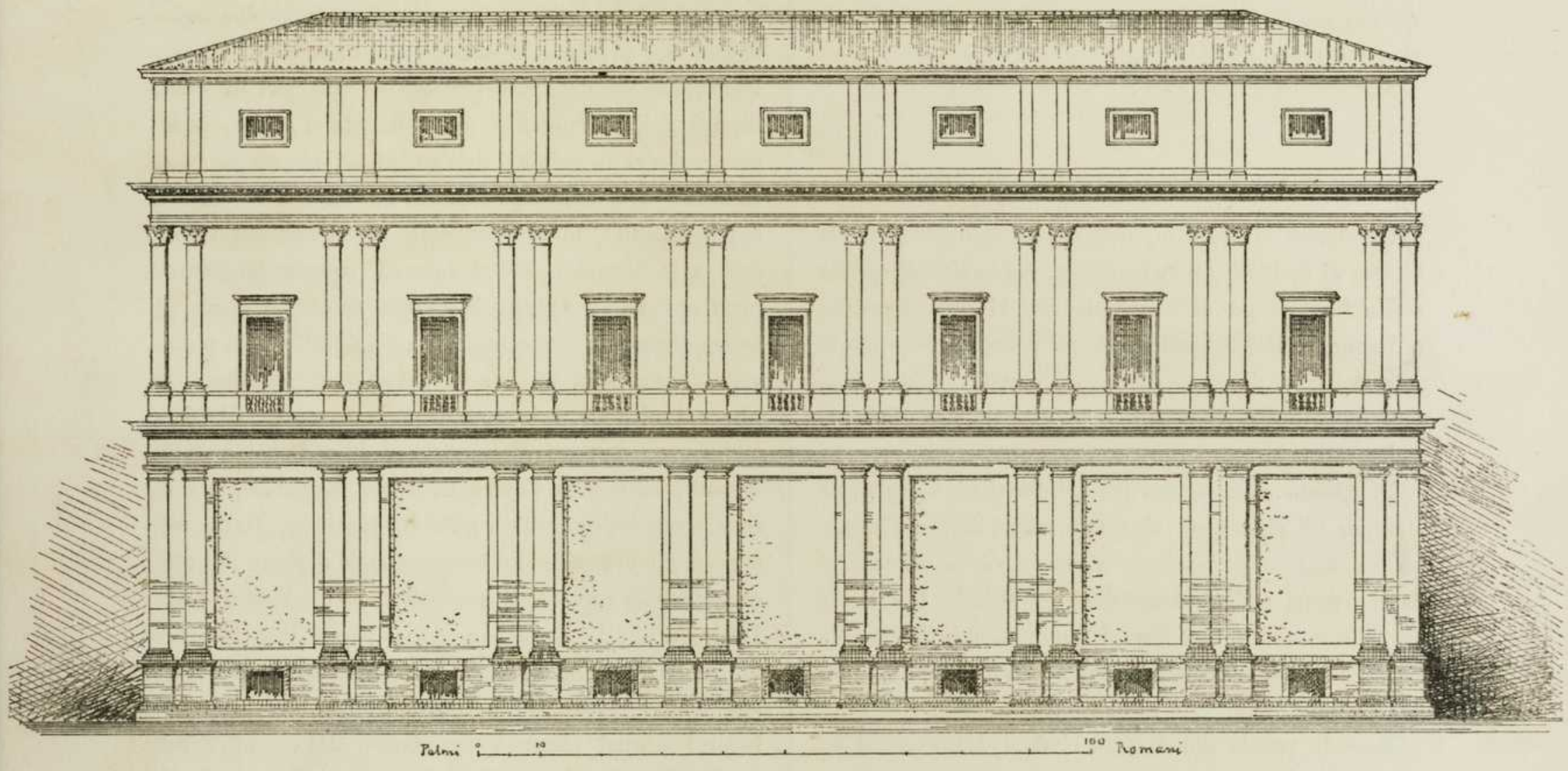
e colonne chè di queste non ce ne sono nel casino attuale. D'altronde Gaspare Celio [76] nel 1638, scriveva: «.... l'architettura del casino dove si tiene il fieno, perchè non fu finita, e di quella di una loggietta sopra la riva del Tevere, è di Raffaele Sanzio. Nella quale loggietta diede da cena a Leone X Agostino Chisi, et si buttarono tutti gli argenti nel Tevere; ma vi era una rete, che li raccoglieva, *et finita la cena, fu atterrata, siccome sta hora, acciò altri non vi fosse regalati.* » [77] Di questo portico scrive Fabio Chigi (Alessandro VII) ne' suoi commentarii: « Hanc dirutam aiunt anno.... [78] tumefacto praeter modum Tibere, atque Vrbem fere totam inundante. »

Osservando finalmente l'estremità destra della loggia (fig. 11) si vede il muro esservi non finito o stato distrutto, onde non rimane esclusa del tutto la possibilità che questa loggia si continuasse in qualche modo, forse con colonne, e che in quella parte avesse avuto luogo il banchetto.

La grazia di questo casino risiede intieramente nelle vaghe proporzioni. Le modanature sono semplicissime, anzi a prima vista si direbbero talvolta di altra mano di quelle del palazzo, o come se l'architetto avesse ancora minor esperienza che nella villa stessa. Ma queste differenze possono derivare in gran parte dall'essere probabilmente tutte le sagome di terra cotta.

La fig. 15[bis] mostra il piedistallo, la base e l'imposta, in *C* il capitello dei pilastri, in *D* il cornicione; queste figure sono lucidate pure dai disegni del signor Mario Moretti.

Le basi dei pilastri sono continuate nei piedritti delle arcate, ma invece di profilarsi anche nel vano di esse, sono tagliate per diritto. (Vedasi pure la fig. 12).



(Fig. 18) – La Farnesina. Stalle chigiane. Alzato sulla Lungara, restaurato

III

ANTRO SOTTERRANEO VOLTATO

Gallo Egidio nel suo poema, subito dopo la loggetta descrive un antro sotterraneo voltato, con vasta apertura in cima della volta, separata dal Tevere da un muro con due « finestre » per l'ingresso dell'acqua,

[76]) *Memoria dei nomi dell'artefici delle pitture,... facciate e palazzi di Roma.*

[77]) Cugnoni, *op. cit.*, pag. 107.

[78]) Rimasto in bianco. Cugnoni, p. 179. Stando alle parole dell'egregio signor Cugnoni, riportate a pag. 107: « Questo portico nel 1514 soffrì grandemente per l'alluvione del Tevere, secondo che narra il Tizio, » speravo che forse dal manoscritto del Tizio, conservato alla Chigiana, si potrebbe avere qualche notizia più precisa. Ma il signor Cugnoni gentilmente m'informò che non dice altro che quello da lui riferito a carte 107.

che ivi formava una peschiera per varie sorti di pesci, circondato da sedili, e al quale si scendea per una scalea non coperta. Del medesimo antro scrive Blosio Palladio: [79]

.... nunc hortis subiectum molliter antrum.
Antrum Piscinae, gelidisque natantibus aptum.

Di questo più fresco luogo di ritiro, ove i poeti convengono, non ho potuto avere notizie. Se non ci fosse l'espressione: « *in summo testudinis amplum spiramen* » si potrebbe supporre fosse sotto la loggia, e che ricevesse la luce in alto da quelle sei finestre che si vedono tanto distintamente nella fotografia e che ho riaperte nella fig. 11. [80]

IV

LE STALLE DI AGOSTINO CHIGI ALLA FARNESINA

Di contro ai giardini, nell'angolo compreso tra la Chiesa di S. Iacopo e la Lungara, erano situate queste stalle famose, per il banchetto che vi offrì Agostino a Leone X il 30 aprile 1518, [81] e capaci, secondo lo storico Tizio, di contenere cento cavalli. « Equi centum in stabulis Augustini conspecti sunt ea die sonipedes, alipedes et cornipedes, ecc. »

Di questo edifizio non ho visto mai nè disegno, nè stampa, nè pianta, nè alzato di sorte. Solo il Pontani ne ha tentato il restauro d'una facciata servendosi degli avanzi e delle descrizioni del Milizia. Il solo disegno che ne conosco è quel frammento in fondo alla fig. 9, che conferma alcune parti del restauro tentato dal Pontani. [82]

Ecco le parole del Milizia riferite dal Pontani ed altri:

« Il primo piano è di pilastrini gemellati con i loro piedistalli distinti. Sono d'ordine dorico, coll'architrave a tre fasce, fregio liscio e cornice intiera. Il secondo piano ha altrettanti di questi pilastrini corintii, parimente co' loro piedistalli divisi; il che fa un brutto vedere per tante interruzioni, e l'opera par secca, e per quella cornice del primo piano senza unità. La porta poi con quelle colonne doriche su alti piedistalli è abbastanza cattiva. » Farò come il Pontani e lascerò « star là la critica, ne scriveva quel severo filologo » e come lui dirò che anche qui « l'ordine dorico ha la sua base attica e così gentile che cede al confronto quella sta nella loggia. »

L'unico avanzo a me noto di quelle stalle è la parte inferiore della fig. 18, in una altezza di 5 metri in circa, sulla Lungara, in uno stato deplorevole. Ne presi le misure nel 1868 e di nuovo nel 1881. Da tutte le basi e piedistalli insieme potei comporre la fig. 19 nella quale ho cercato almeno di riprodurre le magnifiche e gentili movenze delle sagome. E chi davanti all'originale non vede che la base è dello stesso autore di quella del palazzo, non perda il tempo a leggere il presente volume.

Queste belle sagome dinotano forse maggior esperienza nel profilare, e maggiore fermezza. Ma queste incontrandosi pure nei piedistalli, anteriori di data, dipinti nella Disputa e nella Scuola d'Atene, è lecito vedervi la volontà dell'architetto basata sopra il carattere differente dell'edifizio. La base e la cornice del piedistallo, la cornice delle finestrelle dello zoccolo e la base dei pilastri sono di peperino che entra poco nel muro. Questo è di una specie di opera di getto composto, come in certi edifizi antichi, di pietre grosse come una mela e di calce con pozzolana. Il plinto, i piedistalli, lo zoccolo e la cornice delle formelle sono foderati di mattoni. Solo nel fondo delle formelle si mostra l'opera di muro irregolare, ma vi sarà stato senza dubbio qualche intonaco. Dalle misure degli avanzi, e dal frammento di disegno del cinquecento ho cercato di restaurare il prospetto sulla Lungara che rivela non esservi da quel lato nè porta nè finestre al pian terreno. Si vede da questo disegno antico che le finestre del primo piano avevano balaustre e quel piano è sormontato da un altro del quale non si vede che la sola parte inferiore. Il silenzio del Milizia intorno a questo piano si spiega dalle parole di Fabio Chigi descriventi ne' suoi *Commentari* [83] lo stato ai tempi suoi: « Stabulum vero, premente se ipsum mole, nec *sufficientibus concamerationibus*, et *in fastigio imminutum fuit*, et ferreis ad ima munitum catenis. » L' edifizio era dunque stato diminuito di altezza per il troppo peso ed una insufficiente connessione dei muri lunghi per mezzo di muri ed archi trasversali, circostanza che indica un edifizio di forma piuttosto lunga. Non saprei dire se nella pianta del Le Tarouilly la parte indicata

---

[79]) *Suburbanum Augustini Chisii* per Blosium Palladium. Impressum Romae, Anno Salutis MDXII, Die XXVII Januari, v. 26-27.

[80]) La pianta del Le Tarouilly, tav. 100, mostra dietro la loggia varii cerchi concentrici, non so se siano una scalea a bastoni che forse ne potrebbe essere l'ingresso. Il signor Mario Moretti gentilmente m' informò che finora l' ingegnere capo dei lavori del Tevere non aveva trovato traccia dell'antro.

[81]) Cugnoni, *Vita,* pag. 34, 64 e 106.

[82]) Tav. 9.

[83]) Cugnoni, *op. cit.,* pag. 178.

in quel sito abbia qualche relazione colla forma primitiva delle stalle.

La parte visibile dell'ultimo piano mostra piedistalli troppo alti per la proporzione dei piani inferiori, onde mi parve che non fossero veri piedistalli ma indicassero una specie di attico quale l'ho figurato per il fienile, tanto più per essere quella disposizione allora usata come si rileva precisamente da disegni di quell'epoca. [84]

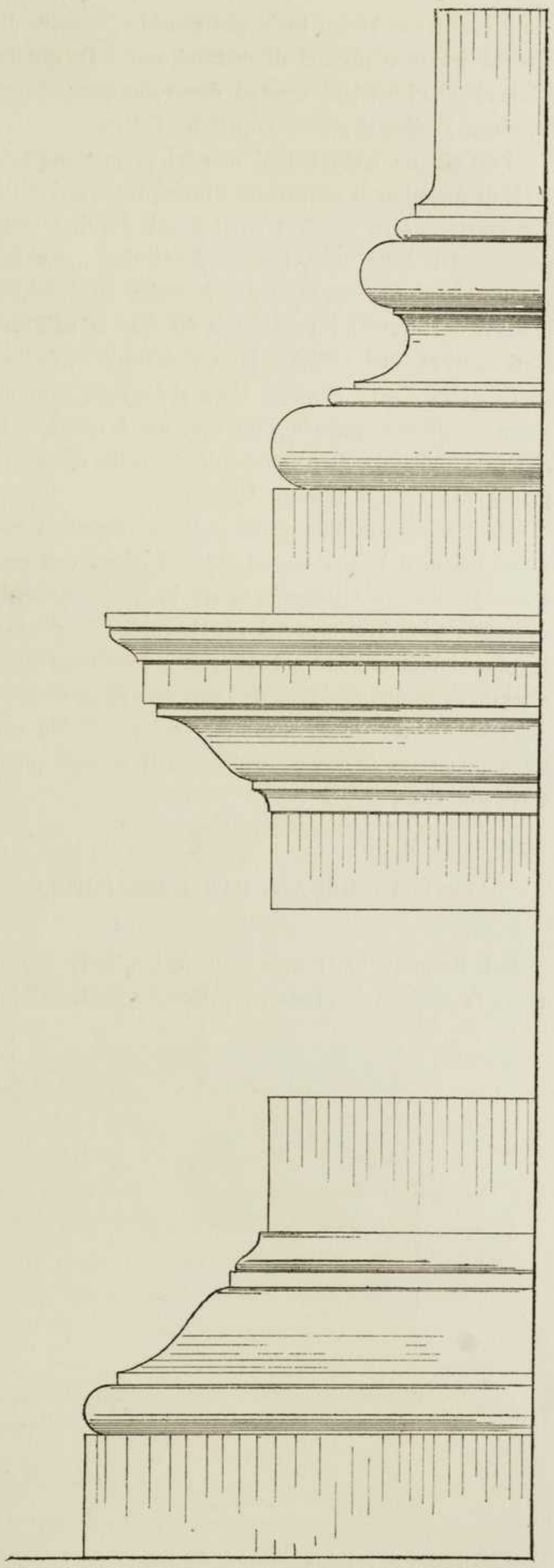
Ho preso la proporzione dei due piani inferiori da quelle della Farnesina e non dal citato disegno, parendomi in questo la differenza dei due piani alquanto esagerata.

Epoca della costruzione. Dai documenti pubblicati dal signor Cugnoni sembra che le stalle fossero edificate alquanto dopo il palazzo, e che vi si facessero certi lavori ancora dopo la morte di Agostino e di Raffaello.

Ai 23 maggio vediamo il milanese maestro Giovan Antonio Cristoforo de Pallavicini architetto ricevere 40 duc. « pro parte solutionis laborum, et aliarum rerum cuiusdam Stabuli per eundem in Horto D. Augustini de Chisis conficien. cum certis pactis inter eos convenutos, etc. » [85] Sembra dunque che questo Pallavicini fosse l'architetto che eseguiva i lavori sotto la direzione di Raffaello.

Dalla convenzione del 15 febbraio 1518 sembra che il muratore Jov. Ant. Foglietta, milanese pure, avesse intrapreso l'opera di muro, forse a cottimo. I conti furono allora riveduti da Bernardo da Viterbo e Giovan Francesco da Sangallo. Questi era sotto Raffaello l'uno dei soprastanti di San Pietro e venne poi da lui mandato a Firenze per la fabbrica del palazzo Pandolfini. Il Foglietta fu trovato aver ricevuto 440 duc. più del lavoro fatto onde si può arguire l'opera di muro essere allora finita. E siamo già vicino ai 30 di aprile giorno del famoso banchetto d'inaugurazione ch'ebbe luogo nelle stalle.

Ma che altri lavori si continuassero in quella parte si rileva pure dalla fine di questo documento dal luogo di consignazione « in porta Sancti Jacobi, di pietre e di *porcellana*, » [86] e ai 28 febbraio 1520, i maestri muratori Menali di Bettino del Caravagio e Jacomo di Bettino da Caravagio promettono ad Agostino « di murare e far murare tutte le mura che in el palazio di detto Augustino posto in Trastevere, cioè la *casa gionta che ua per insino a la chiesa* (di S. Jacopo) e la casa



(Fig. 19) – Stalle Chigiane. Modani degli avanzi sulla Lungara

[84]) Agli Uffizi due disegni di fra Giocondo, n. 1641 e 2149, ed uno al Louvre, *Ecole florentine,* n. 2708. Vedi pure Pontani, tav. 6.

[85]) Cugnoni, *op. cit.,* pag. 89.

[86]) Cugnoni, *op. cit.,* pag. 91.

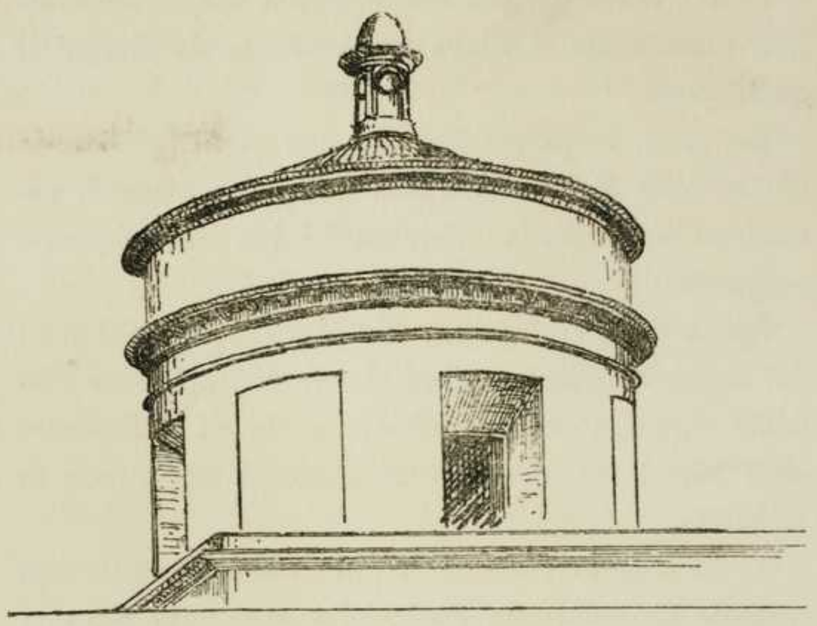
come vera e con le sue logie per prezio.... le mura de *mattoni arotati* et pilastri di mattoni, ecc. » Da questo s'intende che i mattoni arrotati dovevano essere senza intonaco, i pilastri ricevere qualche fodera.

Ai 30 giugno 1520 i detti maestri promettono agli eredi di Agostino di continuare i lavori interrotti dalla sua morte: « certi muri et edificij nel Jardino ossia palazzo del detto mag. messer Augustino.... Et nel prefato giardino overo *la casa de la stalla desso palazzo* li eredi del detto.... intendono de far fare et edificare certi muri et altri edifici. » Ma qui si tratta *della casa de la stalla d'epso Jardino*. Cosa sia questa casa mi rincresce di non saperlo dire ora, ma è quasi certo che essa pure era architettura di Raffaello dacchè fu principiata vivente ancora Agostino.

Che l'avanzo attuale delle stalle di Agostino esistesse prima del dì 1° luglio 1515 si rileva con certezza, perchè fra Giocondo, morto in quel giorno, lo disegnò e misurò ancora nel suo libro di Ricordi dall'antico dell'anno 1514 e 1515 coll'indicazione: « *Basamento di basorilievo 4dro in Trastevere de la stala* — dagustin Chixi — opa — prima, dorica. »[87] Ma non so se da questo si possa arguire che il *secondo* piano fosse già fatto.

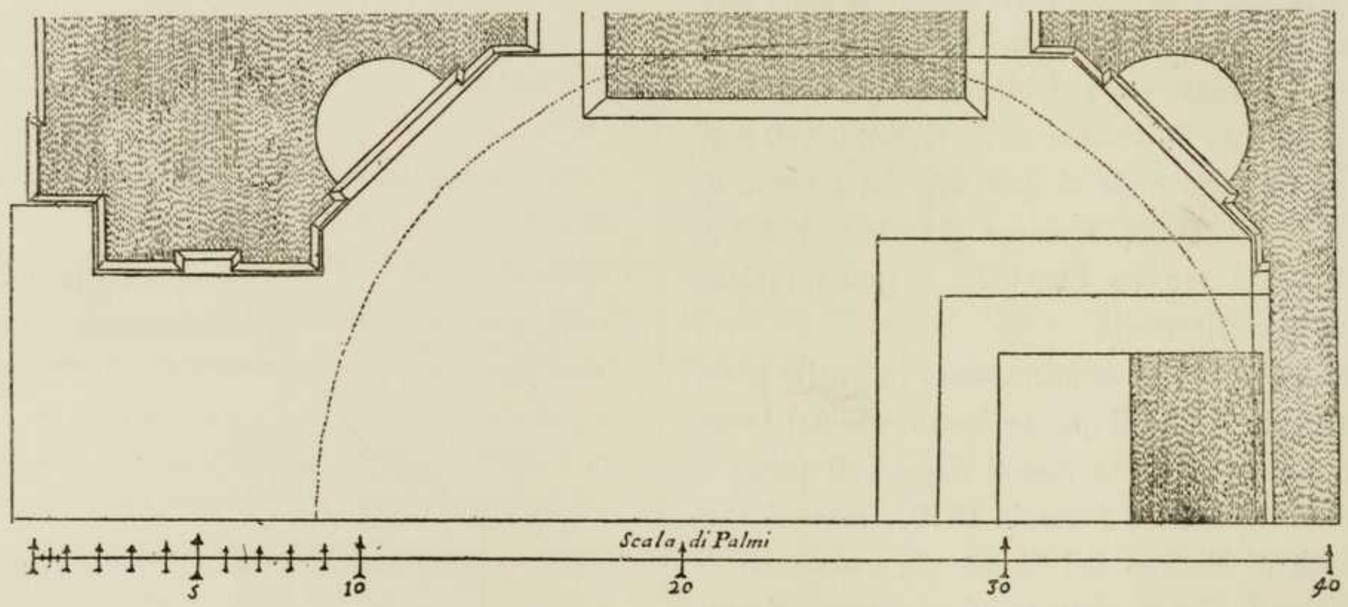
CAPPELLA CHIGI A S. MARIA DEL POPOLO

Nel dicembre 1507 una bolla di Giulio II confermava la cessione di questa cappella ad Agostino Chigi, e la trasformazione dell'invocazione dei Santi Sigismondo, Sebastiano e Rocco, in quella di S. Maria di Loreto, e dei Santi Agostino e Sebastiano.[88] Il Passavant ammette la costruzione attuale fosse principiata ancora vivente Giulio II, e questo viene confermato nel modo seguente.



(Fig. 20) – S. Maria del Popolo. Cappella Chigi. Tamburo e Lanterna

Nel 1520 maestro Aloysio di Pace da Venezia che aveva eseguito i musaici della cupola, terminati nel 1516,[89] si obbliga di farne otto altri tra le finestre, nonchè i quattro tondi dei pennacchi, nello spazio di quattro anni.[90] Questi lavori hanno una superficie di 19 $^1/_2$ metri quadrati in circa, mentre quelli nella cupola rappresentano 11 $^1/_2$ metri in circa. Ammettendo il tempo chiesto per il nuovo lavoro proporzionato a quello impiegato per i lavori nella cupola, questo sarà



(Fig. 21) Pianta della Cappella Chigi a S. Maria del Popolo.

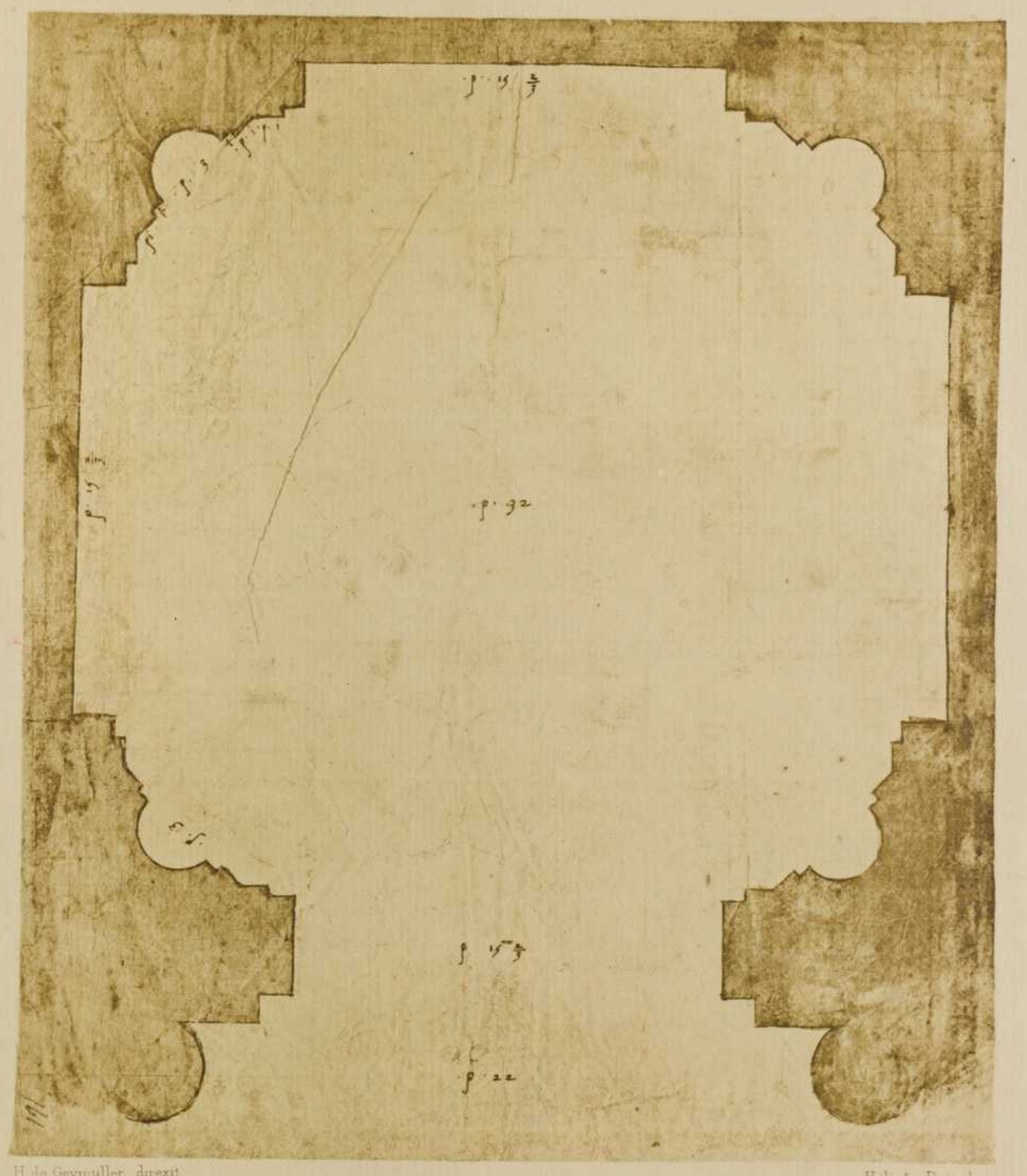
[87]) Il disegno porta il num. 1540 e lo descrissi nei *Cento disegni di fra Giocondo*. Firenze, Bocca, 1882, pag. 42.

[88]) Cugnoni, *op. cit.*, pag. 139. « Et oīa alia confirmavit 3° nonas Decembris anno 1507. » L'anno 1507 è confermato dalla fine del documento: « Datum Romae apud Sanctum Petrum etc. Millesimo quingentesimo septimo, tertio nonas Decembris, *Pontificatus nostri anno quinto.* »

[89]) La data e il nome è segnato nel mosaico in questo modo:

L . V
D . P
V .
F . 1516 .

[90]) Il contratto pubblicato da Cugnoni, pag. 143.

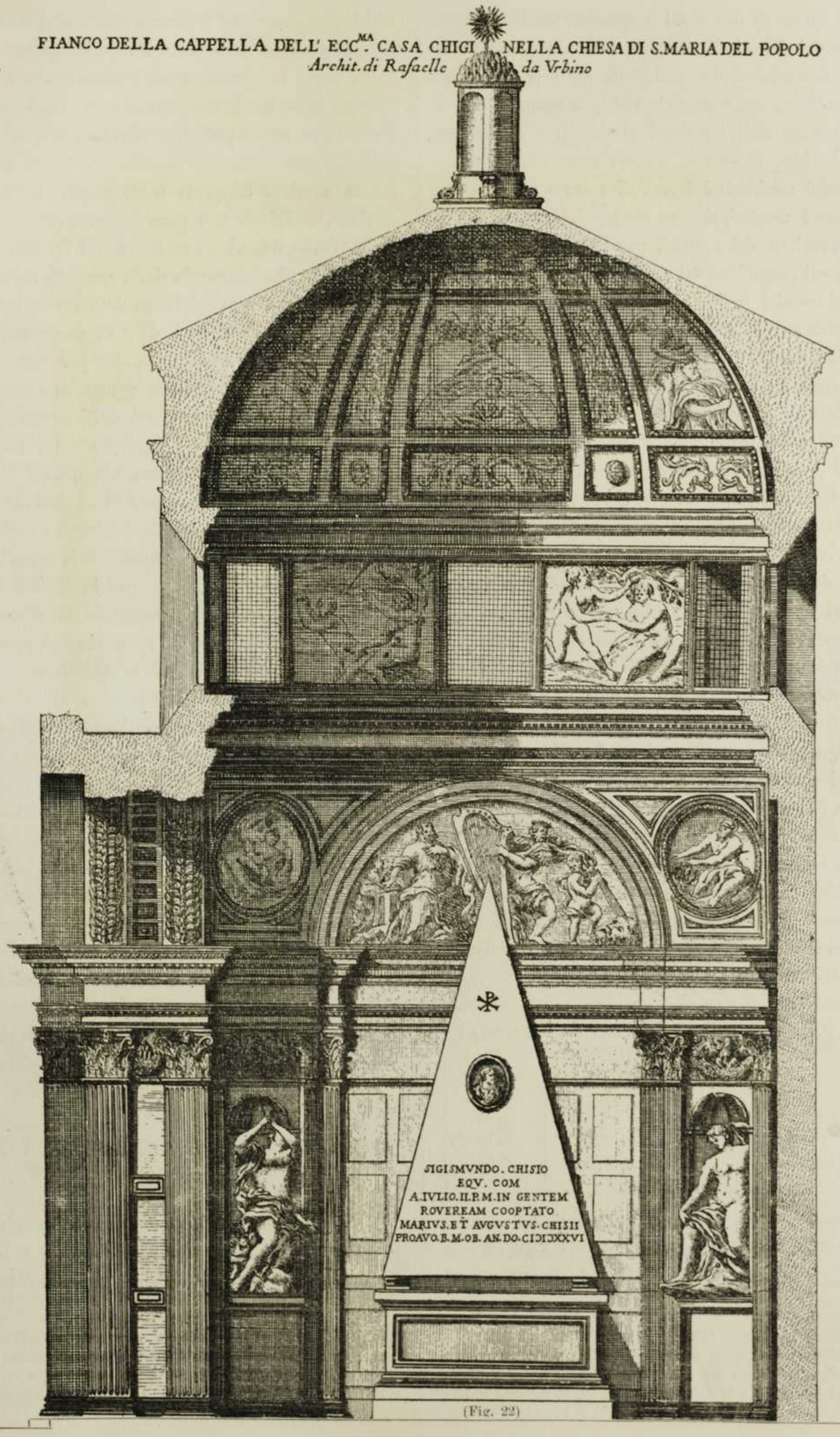


H. de Geymuller direxit

Heliog Dujardin

RAFFAELLO

FIANCO DELLA CAPPELLA DELL' ECC.MA CASA CHIGI NELLA CHIESA DI S.MARIA DEL POPOLO
Archit. di Rafaelle da Vrbino



(Fig. 22)

stato al meno di due anni e quattro mesi. Onde il principio dei lavori di mosaico, tenendo conto della maggior difficoltà della posizione, cade tra la metà dell'anno 1513 e quella del 1514, a seconda che i lavori saranno stati terminati al principio o alla fine dell'anno 1516. E se non occorre ammettere il compimento dei ricchissimi lavori di marmo prima d'incominciare i mosaici, si deve contare almeno un anno per l'invenzione dei cartoni, per la costruzione della cappella e l'esecuzione dei ricchi cassettoni che fanno cornice ai mosaici. Raffaello dunque non potè fare il progetto architettonico della cappella posteriormente alla metà dell'anno 1513 e forse nel principio già del 1512.

Sull'architetto della cappella non ci può esser dubbio. Nella *Vita di Raffaello* il Vasari scrive: « fece l'ordine delle architetture delle stalle de' Ghigi; e *nella chiesa di Santa Maria del Popolo, l'ordine della cappella di Agostino sopradetto:* » e nel suo testamento Agostino ordinò che sia ultimata secondo *l'ordinazione altrevolte facta, della quale maestro Raffaello, et maestro Antonio de Sanmarino sono bene informati.*[91] E a conferma del tutto ho avuto la fortuna di ritrovare agli Uffizi uno studio della mano stessa di Raffaello per la pianta di questa cappella.[92] Riprodotta in *fac-simile* nella tavola III, si riconosce ai numeri e alla forma della lettera *P.* Raffaello adoperò carta rigata a quadretti, ognuno de' quali corrisponde alla trentesima parte del palmo. Paragonando questa pianta all'attuale fig. 21, si vede in quella i pilastri piegati negli angoli, accompagnati da altri mezzi pilastri, l'arco d'ingresso ora retto da due pilastri binati, mentre un altro nella navata laterale sta in luogo delle colonne della chiesa. Vi sono pure alcuni cambiamenti nelle misure che mostrano bene non essere il disegno una copia della fabbrica esistente.

PARTI DELLA CAPPELLA	PROGETTO DI RAFFAELLO		CAPPELLA ESEGUITA
	Palmi	*Metri*	*Metri*
Vano	32	= 7.148	7.04
Vano delle arcate	15 $^{2}/_{3}$	= 4.50	3.70
Vano d'ingresso	22	= 4.91	4.66

Dal confronto tra la pianta e l'alzato dei pilastri ed archi d'ingresso della cappella, fig. 21 e 22, da una parte, e lo studio fatto da Raffaello dei pilastri e degli archi d'ingresso del Panteon (Tav. III) dall'altra, si rimane persuasi che Raffaello prese questi per modello, come la pianta stessa della cupola è una riduzione di quella di Bramante per S. Pietro (v. fig. 55). Dell'alzato se ne può dire altrettanto e le divisioni della cupola mostrano il disegno che di certo Bramante avrebbe adoprato nelle mezze tribune delle crociere, modificate con poco successo dal Buonarroti. Se possiamo fidarci all'esattezza del Le Tarouilly la proporzione fondamentale della cappella sarebbe data dal vano delle arcate. L'altezza delle arcate è di 2 vani, l'altezza totale di 4 vani. Non di meno manca alle proporzioni aeree un non so che per esser perfette come a S. Eligio. Agli archi manca una certa elasticità, il centro essendo nascosto dall'aggetto della cornice. La proporzione del capitello colla trabeazione non è forse di tutta bellezza, ma questo viene dall'avere Raffaello, con ragione forse, preso all'ingresso per queste proporzioni quelle dell'ordine della chiesa.

Tutta l'architettura è di marmo, e la cappella Chigi colla Santa Casa di Loreto, per la finezza dell'esecuzione, è una delle poche fabbriche del Risorgimento che agli edifizi de' Romani paragonar si possano. Le sagome pure s'accostano più a modelli antichi e perciò sono meno individuali che altre di Raffaello, la cui maniera si riconosce maggiormente nella cornice sulla quale posa Giona, nel cornicione sopra gli archi, e nella ghirlanda che fra i magnifici ornati degli archi d'ingresso, ricorda simili lavori di Giovanni da Udine nelle logge del Vaticano e della Farnesina. Di questa cappella le sagome al Le Tarouilly sembravano troppo perfette per riputarle opere d'un pittore tanto occupato quanto lo era Raffaello, onde la sua fantastica attribuzione a Baldassarre Peruzzi. La cappella Chigi dimostra già allora essere vere le parole del Vasari: « *e con tutto che egli avesse veduto tante anticaglie in quella città e che egli studiasse continovamente,* ecc. » benchè ragionasse particolarmente della pittura.

ARCHITETTURE DIPINTE NELLE STANZE VATICANE

Il Vasari scrive di Bramante quelle parole già riferite: « Insegnò molte cose d'architettura a Raffaello da Urbino, *e così gli ordinò i casamenti che poi tirò*

[91]) Cugnoni, *op. cit.*, pag. 169.

[92]) Pubblicai questa pianta, assai ridotta, nella *Gaz. des Beaux-Arts,* 1870. La mia supposizione espressavi, che il disegno citato dagli annotatori del Vasari, Le Monnier, VIII, pag. 46, n. 2, come schizzo in penna di mano del Sanzio stesso non avesse nulla di comune, nè colla cappella, nè col Sanzio si è pienamente confermata; basta paragonare il vano della cupola 88 p. con quello della cappella che è 32 incirca. Quel disegno e tutta la scrittura è della mano ben nota

di prospettiva nella Camera del Papa, dov'è il monte Parnasso, nella quale camera Raffaello ritrasse Bramante che misura con certe seste. »

In uno studio precedente [93] avevo accettato queste parole letteralmente, vedendo quanto questa architettura è superiore alle altre nelle stanze vaticane. Si può dire altrettanto di quella nella Messa di Bolsena. Ma ora che abbiamo visto quanto Raffaello conosceva di architettura prima di giungere a Roma, si potrebbe spiegare la superiorità di queste due architetture col dirle di Raffaello stesso, mentre nell'Incendio di Borgo, nell'Eliodoro ed in altri affreschi crescendo le sue occupazioni ne abbandonò in parte la cura ai suoi garzoni. Tuttavia, l'edifizio nella Scuola d'Atene è così vasto e ben disposto, che trovandosi fra le prime cose fatte da Raffaello a Roma, non mi sembra strano ammettere che Bramante gli abbia dato almeno certi consigli, lasciando a Raffaello la cura di *tirarlo in prospettiva.*[94] Solo il disegno dei lacunari è forse un poco angoloso. Le finestre del tamburo ricordano quelle della cupola di Bramante per San Pietro.

Ho già segnalato la parentela tra le basi quivi e quelle della Farnesina, contemporanea a questo affresco. Si può dire altrettanto dei capitelli dorici. I pilastri hanno proporzioni più robuste. Per l'altezza del rilievo, i bassorilievi ricordano quelli del fregio esteriore alla Farnesina.

Per giudicare di quanta bellezza e maestà sia l'architettura nella Scuola d'Atene, basta paragonare l'affresco col cartone all'Ambrosiana di Milano ove l'architettura non è figurata. È difficile immaginarsi un contrasto più grande.

Nella Messa di Bolsena, l'architettura con quelle grandi finestre in fondo, e con colonne che portano le volte, ricorda piuttosto il tempio della Pace o una delle sale immense delle Terme. Fra i disegni di Bramante per San Pietro ve n'erano alcuni pure col sistema delle volte sopra colonne.

In uno studio per questo affresco [95] l'architettura ha la forma di una apside con due ordini di pilastri, il secondo corrispondendo ad una galleria aperta simile a quelle di varii progetti per San Pietro. (Vedi fig. 5).

L'architettura dell'Eliodoro coperta da cupole alternanti con volte a botte mostra il modo delle navi minori di San Pietro quale era proposto a quel momento dopo la morte di Bramante nelle piante di Giuliano da Sangallo, modo adattato pure alla pianta di Raffaello nel Serlio, se questa però ha qualche cosa di vero. La grossezza dei pilastri in proporzione al vano toglie l'impressione aerea delle composizioni precedenti. Mostra pure, come fu detto, un'analogia col duomo di Carpi il cui modello si faceva precisamente in quel mentre.

---

di Antonio da Sangallo il giovane. Questa nota fu conservata nella nuova edizione Sansoni, vol. IV, pag. 368, n. 2, benchè l'egregio cavalier Milanesi convenisse pure essere la scrittura di Antonio. Il disegno venne fotografato dal signor Philipot sotto il n. 2947.

Agli Uffizi vi ha una copia della pianta di Raffaello ed una dello stato attuale, tutte due d'ignota mano. I numeri 3201 e 3202 ne danno lo spaccato e la pianta. Nel disegno n. 166 (prospettiva interna della cappella) i signori C. Pini e Ferri hanno riconosciuto a ragione la mano del Dosio.

[93]) *Trois dessins d'architecture de Raphael. Gaz. des Beaux-Arts*, 1870.

[94]) Vedi nel capitolo del Riassunto la descrizione dello schizzo di Bramante scoperto pochi giorni fa.

[95]) Già nella collezione di Arthur Champernoune e inciso nell'opera di Metz.

V

QUARTO PERIODO

RAFFAELLO A ROMA

(Dalla morte di Bramante alla morte di Raffaello
14 marzo 1514 - 6 aprile 1520)

RAFFAELLO ARCHITETTO IN CAPO
DELLA FABBRICA DI S. PIETRO

Avendo esaminato lungamente nell' opera che tratta dei disegni primitivi per San Pietro tutte le notizie, scarse pur troppo, che ho potuto ritrovare intorno ai lavori eseguiti da Raffaello nei sei anni mentre egli era preposto alla fabbrica della Basilica Vaticana, basterà qui enumerare i resultati di quella ricerca.[1]

1° Raffaello fece almeno due disegni o modelli;[2]

2° Nella navata grande, egli edificò il pilastro *R* segnato 2, 2, 2 (fig. 55), e diede la stessa forma al pilastro *C* principiato da Bramante con disegno destinato ad una croce greca;

3° Nella crociera settentrionale (verso il palazzo) fabbricò i due pilastri al principio dell' emiciclo nel caso non fossero già fatti da Bramante;

4° Nelle cappelle, ossia nicchie di 40 palmi, *B, B,* fece collocare (forse soltanto incastrare in muri già fatti) le imposte di marmo fatte col disegno suo;

5° Fece di travertino le imposte delle arcate di 60 palmi, in forma di trabeazione, nuove del tutto, e forse soltanto coll' aggiungere un architrave sotto l'astragalo delle imposte di Bramante;

6° Voltò probabilmente, solo o in compagnia di Antonio da Sangallo, le due arcate di 60 palmi nella crociera meridionale (verso la sagrestia);

7° Forse, in cima dei piloni della cupola, alzò le muraglie dietro gli arconi di Bramante, per mantenerne i fianchi, pel caso che Bramante, interrotto dalla morte, non avesse il tempo di fare lui stesso questa operazione.

Intorno ai lavori a San Pietro, scrive inoltre il Vasari, che Raffaello, in compagnia di fra Giocondo e di Giuliano da Sangallo, fortificò i fondamenti dell'edifizio col mezzo proposto dal celebre frate, cioè di pozzi quadri, ripieni di muro con fortissimi archi gettati dall'uno all'altro.

Non mi riuscì nè di confermare nè di confutare questa notizia. Ricordo soltanto di aver dimostrato in modo assoluto e per mezzo dei disegni originali di tutti gli architetti che successivamente ebbero il go-

[1]) *Les projets primitifs,* ecc., pag. 323. Vedansi pure le osservazioni nel capitolo del Riassunto del presente volume.

[2]) Müntz, *Raphael*, pag. 569. L'uno di legno fu eseguito dal famoso Giovanni Barile.

verno della fabbrica, quanto erano false la maggior parte delle opinioni sparse per tre secoli intorno alla debolezza dei piloni di Bramante. Lo stato dei suoi lavori non poteva essere tanto cattivo, se Raffaello concepì l'idea di soprapporvi una cupola forse di peso maggiore a quella di Bramante.

Nella fig. 56, *B B*, i piloni attuali della cupola, sono edificati da Bramante; *a* mostra i tabernacoli messi da Antonio da Sangallo nelle nicchie di 40 palmi dopo di aver inalzato il pavimento di palmi 13 $^1/_2$ in circa. Il pilastrone segnato 2, 2, 2, è quello edificato da Raffaello, mentre la sua forma puntellata 1, 1, 1, mostra la forma progettata dal Sanzio in quel modello tanto criticato, e con ragione credo, nel memoriale di Antonio da Sangallo. Il contorno *S, S, S....* è il disegno indicato dal Serlio. Si vede da questo quanto le sue forme e misure sono assurde. Eppure erano accettate da tutti, credo senza eccezione, per quanto a me consta!!

A queste notizie posso aggiungere le seguenti trovate soltanto dopo la pubblicazione delle precedenti, e che, riferendosi a fra Giocondo, sono in qualche modo connesse a Raffaello.

1° Una delle maggiori difficoltà per apprezzare l'intervento di Fra Giocondo nei lavori della Vaticana Basilica e la sua collaborazione con Raffaello era, da una parte l'esistenza della sua pianta, e dall'altra il non sapere se l'avesse fatta essendo compagno di Raffaello o anteriormente al principio della fabbrica attuale. Ora essendo stato accertato da un anno soltanto fra Giocondo essere stato già nel 1505 chiamato da papa Giulio al concorso per la ricostruzione di San Pietro,[3] per necessità la sua pianta[4] ben nota fu disegnata nel 1505 e non quando era compagno di Raffaello.

2° In oltre tutte le stranezze mostrate in quella pianta vengono spiegate dalla circostanza che fra Giocondo fece quel disegno, non sopra le basi dei pilastri, ma tagliando in mezzo i piedistalli. Così certi intercolunnii sembrano dei muri, e il modulo dei pilastri sembra di grossezza impossibile in paragone della larghezza della nave, ecc. Così vengono tolti i dubbi espressi dall'illustre Iacopo Burckhardt sull'autenticità del foglio, dubbi che nella mia descrizione dei 100 disegni di fra Giocondo non credetti poter ancora abbandonare del tutto.[5]

Nella stessa pubblicazione dissi che la facciata per San Pietro riprodotta come di autore ignoto, nella tav. 40, fig. 1 e 3, è pure di fra Giocondo.

PALAZZO VATICANO

LOGGE DI RAFFAELLO

(Cortile di San Damaso)

Non è chiaro se Raffaello succedendo a Bramante nei lavori di San Pietro diventasse nell'istesso tempo architetto del palazzo pontificio, carica che a volte era distinta da quella di architetto di San Pietro. Se alle parole del Vasari si può prestar fede, vi sarebbe stato chiamato solo dopo il compimento delle logge, alle quali però dovette porre mano subito. L'aretino biografo scrive nella *Vita di Raffaello:* « Ed oltre che di grottesche e varii pavimenti egli tal palazzo abbellì assai, diede ancora disegno alle *scale papali* ed alle *logge* cominciate bene da Bramante architettore, ma rimase imperfette per la morte di quello, eseguite poi col *nuovo disegno* ed architettura di Raffaello, che ne fece un *modello di legname, con maggiore ordine* ed ornamento che ne aveva fatto Bramante. Perchè volendo papa Leone mostrare la grandezza della magnificenza e generosità sua, Raffaello fece i disegni degli ornamenti di stucchi e delle storie che vi si dipinsero, e similmente de' partimenti ecc.... *E fu cagione la bellezza di questo lavoro, che Raffaello ebbe carico di tutte le cose di pittura ed architettura che si facevano in palazzo.* Dicesi ch'era tanta la cortesia di Raffaello, che coloro che muravano, perchè egli accomodasse gli amici suoi, non tirarono la muraglia tutta soda e continuata, ma lasciarono sopra le stanze vecchie da basso alcune aperture e vani da potervi riporre botti, vettine e legne; le quali buche e vani fecero indebolire i piedi della fabbrica, sicchè è stato forza che si riempia dappoi, perchè tutta cominciava ad aprirsi. »

In ordine a queste cose poi, il Vasari nella *Vita di Antonio da Sangallo,* scrive: « Avendo Raffaello da Urbino nel fare le loggie papali e le stanze che sono *sopra i fondamenti,* per compiacere ad alcuni, lasciati molti vani, con grave danno del tutto, per lo peso che sopra quelli si aveva a reggere; già comminciava quell'edifizio a minacciare rovina pel troppo gran peso che aveva sopra: e sarebbe certamente rovinato, se la virtù d'Antonio con aiuto di puntelli e travate non avesse ripiene di dentro quelle stanzerelle; e rifon-

[3]) Questo risulta con evidenza dalle parole di fra Giocondo nel suo discorso *Sulla Brentella,* Relazione inedita di fra Giocondo con prefazione del prof. L. Bailo bibliotecario di Treviso, per nozze Revedin-Di Gropello Tarino; Oderzo, maggio 1882, pag. 22.

[4]) *I progetti primitivi,* tav. 41, fig. 2.

[5]) Nell'anno corrente spero di poter dare nella *Gazette des Beaux-Arts* uno studio più esteso intorno al frate veronese accompagnato da un ristauro della pianta di fra Giocondo per San Pietro.

dando per tutto, non l'avesse ridotte ferme e saldissime, come elle furono mai da principio. »

L'epoca del compimento dei lavori viene in qualche modo fissata dal Diario di Marc'Antonio Michiel [6] ai 27 dicembre 1519, dice: « In questi giorni istessi fu fornita la loggia di sotto del palazzo de le tre poste una sopra l'altra, rivolta verso Roma a greco, et era dipinta a fogliami, grottesche.... era comune, et ove tutti andavano etiam cavalli, benchè la sia nel primo solaro. Ma in la sup.ª posta immediate per esser tenuta chiusa et al piacere solum del Papa che fu fornita poco avanti, etc.... »

Da una lettera di Marc'Antonio Michiel del 4 maggio 1519 si vede che Raffaello aveva finito di dipingere una loggia e si preparava a farne due altre. [7] Questa loggia, la più ricca, non poteva richiedere meno d'un anno di lavoro, onde la fabbrica doveva essere ultimata sul finire del 1517 o incirca, se non prima.

Anzi tutto ci fa d'uopo ricercare di chi sia l'architettura delle logge, cioè se di Bramante o di Raffaello. Dalle parole del Vasari, questi sembrerebbe esserne l'autore, chè, oltre i passi citati, nella *Vita di Giulio Romano* scrive: « .... e particolarmente nelle loggie papali per Leone decimo. Perchè avendo esso Raffaello fatto i *disegni dell' architettura* degli ornati e delle storie, fece condurre a Giulio molte di quelle pitture, ecc. »

L'unità di stile delle due logge inferiori esclude la possibilità di vedervi due autori. Onde la necessità di ammettere che i tre piani superiori siano di Raffaello, o che avesse solo aggiunto l'ultimo piano, nel qual caso il piano terreno e le due logge sarebbero l'opera di Bramante. Quest'ultima è l'opinione che ho espressa due volte [8] e mi pare, nello stato attuale delle nostre conoscenze, la più probabile.

Seguitando l'opinione universale, ammisi la possibilità che Bramante avesse dovuto servirsi di qualche principio fatto da Giuliano da Majano. Ma avendo letto le parole del Vasari nella vita di Giuliano, ho visto che parla delle logge del palazzo d'Innocenzo VIII demolito da Paolo V, come riesce chiaro dallo studio delle antiche piante del Vaticano. [9]

Che il principio delle logge attuali non sia anteriore a Bramante vien provato da un progetto per il palazzo Vaticano fatto per Bramante nell'anno 1503-1504. [10] Ivi il cortile di S. Damaso è schizzato soltanto. Un solo lato, quello delle logge di Raffaello è disegnato a penna, e *la lunghezza del lato occupato ora da 13 arcate,* ne mostra soltanto 12. In oltre, all'estremità verso la sala di Costantino, la loggia è disegnata come tale che traversasse *una torre antica* per giungere al corridore di Belvedere e che dovette demolirsi prima di poter fare le logge *attuali.* Questa torre essendo dunque ancora in piedi nel 1503, ne risulta che le logge non erano allora principiate. La loro creazione fa parte del progetto di Bramante *per « drizzare il palazzo del Papa »* e particolarmente quelle facciate irregolari davanti alle quali furono fabbricate collo scopo pure di essere non solo la più corta via alla loggia della Benedizione in testa al palazzo di Innocenzo VIII, ma per mettere in comunicazione diretta col Belvedere.

Ma che Bramante abbia pure dato principio alle logge viene provato dalle tre belle porte di marmo, due collo stemma di Giulio II [11] nella scala che mena alla prima loggia, dove la terza mostra lo stemma ed il nome di Leone X. Queste tre porte sono, senza alcun possibile dubbio, disegnate da Bramante. In oltre questa ultima porta [12] non sarebbe stata messa in opera prima che fosse inalzato la prima loggia; e chi ha disegnato la prima ha fatto pure l'architettura della seconda!

Lo studio delle sagome conferma questa opinione e fa spiccare con maggior precisione le parti fatte da ognuno dei due maestri. Paragonando i profili con quelli del *corridore di Bramante,* ossia di Belvedere, o con altre sue opere, si è condotti a riconoscere più particolarmente la sua mano nelle seguenti parti:

Pian terreno. Il cornicione.

Prima loggia. La base e cornice del piedistallo sono identiche a quelle del terzo piano del corridore di Belvedere principiato ancora da Bramante, terminato

[6]) Pag. 314, pubblicato dal Cicogna nelle *Memorie dell'Istituto Veneto*, vol. IX, pag. 405.

[7]) *Memorie dell'Istituto Veneto*, 1860, pag. 401: « ha dipinto impalazo 4 camere dil pontefice, et una loggia longissima, et va drieto dipingendo due altre loggie che saranno cose bellissime.... »

[8]) *Les projets primitifs,* pag. 75-78, e Müntz, *Raphael,* pag. 573.

[9]) L'opinione che G. da Majano, avesse dato principio alle logge attuali, o fabbricato altre in quel sito, è molto frequente, ed è basata sopra la supposizione emessa da Bottari (Vasari, ed. Sansoni, vol. II, pag. 471, n. 4) che il cortile nominato dal Vasari fosse quello chiamato di San Damaso. Ma questo è un errore manifesto, dacchè egli dice chiaramente: « gli ordinò nel *primo cortile* del palazzo di San Piero le logge di trevertino con tre ordini di colonne;... » Questo primo cortile fu demolito da Paolo V quando si fece la facciata attuale di San Pietro, era al livello dell'atrio dell'antica Basilica, parallelo ad esso e separato da lui dal palazzo di Innocenzo VIII. Era di forma irregolare e circondato da due lati dalle logge del Majano.

[10]) In parte riprodotto nella tav. 19, dei *Projets primitifs* ecc.

[11]) Coll'iscrizione: IVLIVS . II . PONT . MAX.

[12]) Incisa nel Le Tarouilly, *Le Vatican, Cour de Loges,* tav. 3.

da Antonio da Sangallo. L'imposta pure. Probabilmente le finestre nel muro interiore.

Seconda loggia. Profili del piedistallo corrispondenti a quelli dell'ordine dorico del cortile di Belvedere. I capitelli jonici dei due cortili sono quasi identici. Le imposte simili a quelle del 1° piano. Le belle e più ricche finestre, con frontispizi, sembrano invece opera di Raffaello, e lo zoccolo sotto di esse ricorda i piedistalli della Villa Madama.

Dunque pare la seconda loggia non fosse del tutto finita quando Bramante morì. Le parole del Vasari che si riferiscono a un nuovo disegno di Raffaello, al suo modello di legname, *con maggior ordine ed ornamento che non aveva fatto Bramante,* non possono dunque significar altro se non che Raffaello aggiunse *l'ultimo piano* delle colonne, con suo disegno, e per vedere se *questo nuovo piano* non guasterebbe le due sole logge che da Bramante erano progettate, se ne fece un modello di legno.

Le basi attiche delle due prime loggie hanno la scotia relativamente alta ed elastica, uno dei segni caratteristici di Bramante, mentre la base, attica pure, del terzo ordine s'avvicina più al tipo comune e si ritira di più, come quelle di Raffaello.

Volendo aggiungere un terzo piano sopra quelli di Bramante, di certo non si poteva trovare forme più convenienti di quelle eseguite da Raffaello. Tuttavia è permesso domandare se le arcate di Bramante da sole non avrebbero avuto maggior carattere, mentre il portico di Raffaello vi ha aggiunto un effetto di maggior fantasia.

Il portone d'ingresso con colonne binate sopra alti piedistalli, non è di Bramante. Dalla descrizione del Milizia quello delle stalle chigiane doveva essere su questo andare. Nell'aspetto delle basi e dei capitelli ricorda il palazzo Vidoni e certi disegni di Fra Giocondo, in modo che, l'invenzione ne sembra di quella epoca, benchè l'esecuzione non sia forse di tutta bellezza. Le balaustre della prima loggia sono posteriori, quelle della seconda per la bellezza della linea sembrano dell'autore di quelle della Farnesina e del palazzo Vidoni.

Delle screpolature accadute alla fabbrica delle logge nella notte in cui morì Raffaello, segnalate di sopra e confermate da altri scrittori contemporanei,[13] credevo di aver trovato la ragione nell'aggiunta d'un quarto piano sopra una fabbrica destinata a tre soli piani e senza che Raffaello avesse chiuso le arcate del pian terreno murate poi da Antonio da Sangallo.[14] Ma convengo che la spiegazione mia non corrisponde interamente ai fatti segnalati dal Vasari, e perciò non mi soddisfa pienamente, tanto più che negli altri due lati del cortile le arcate del pian terreno sono aperte. Ma non saprei darne altra.

Non saprei dire neppure quali sieno le scale papali fatte con disegno di Raffaello. Si vuole che il pian terreno del secondo lato del cortile di San Damaso sia stato principiato a quell'epoca, ed il Bonanni attribuisce la scala semplice che vi si trova a Fra Giocondo. Mentre nelle scale a cordoni dietro le logge, la prima rampa di certo è di Bramante, solo per il caso che la continuazione non fosse opera sua, si dovrebbe attribuirla a Raffaello.

Di altri lavori al Vaticano scrive Bartolomeo Bandinelli: « E perchè tutto non si può scrivere, quando a S. Ecc. piacerà, un dì gli mostrerò li ordini che usò Bramante ne' pratelli e fontane che fece a papa Giulio, dipoi Raffaello da Urbino lo imitò in quelle che fece a papa Leone e Clemente, e in questi ho abitato molti anni, ecc. »[15] Che Bramante infatti avesse progettato parte dei giardini del Papa riesce dal suo disegno dell'anno 1503 del Vaticano a volo d'uccello.[16] Il giardino della Pigna nel secolo XVI era detto *Bellum Videri Pratum,* e i giardini del Papa *Viridaria.* Quando visitai quei giardini non mi trovava ancora in istato da poter distinguere se tra le nicchie, i tabernacoli ed altre architetture che vi sono, alcune rivelino il disegno di Bramante o di Raffaello.

[13]) G. Campori, *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi,* vol. V, fasc. 4, pag. 308-9.

[14]) Sviluppai questa opinione nel *Raphael,* di E. Müntz, pag. 574.

[15]) Bottari e Ticozzi, *Lettere pittoriche,* vol. I, pag. 94.

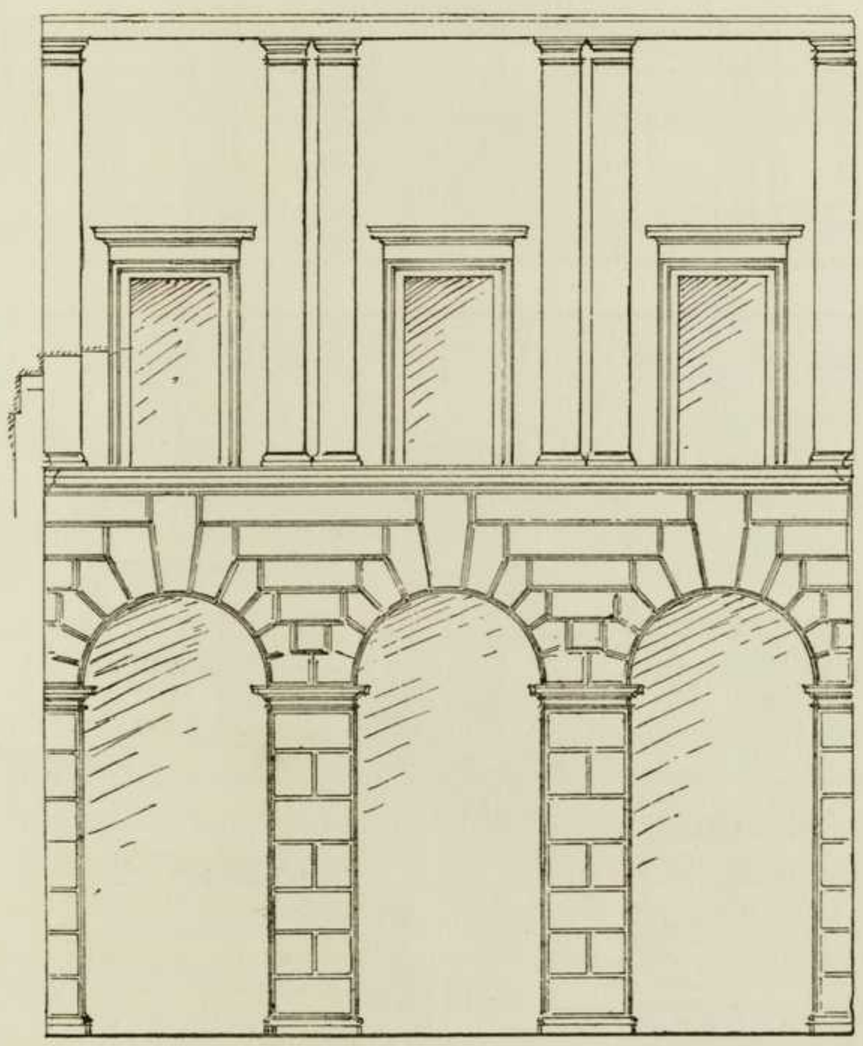
[16]) *Les projets primitifs pour Saint-Pierre de Rome,* ecc. tav. 25, fig. 2; vedi pure pag. 77.

PALAZZI PRIVATI

PALAZZO CAFFARELLI OGGI VIDONI IN ROMA

Dalla tradizione è sempre stato considerato come opera di Raffaello, e mi pare che in questo caso non s'inganni. La più antica attribuzione a me nota trovasi in una incisione fatta da Alessandro Specchi, architetto di San Pietro, che fece la maggior parte delle tavole nell'opera del Bonnani[17] e accompagnata dall' iscrizione: Palazzo de' signori Caffarelli alla Valle, Architettura di Raffaello Santio da Urbino.[18] Un disegno di Aristotele da Sangallo[19] tace dell'autore e mostra il cortile identico alla fig. 23, coll' indicazione:

ca
fa *re*
lo



(Fig. 23) – Cortile del Palazzo Caffarelli ora Vidoni

Nella fig. 26 la linea punteggiata mostra il contorno attuale della facciata. L'attico, secondo il Pungileoni ed il Le Tarouilly, sarebbe una aggiunta dell' architetto Sansimoni. Il Le Tarouilly critica con ragione l' uniformità troppo continuata, la mancanza di qualche parte saliente, una certa monotonia, i due modi differenti nelle bugne, nonchè nelle finestre del pianterreno.

Lo stesso Pontani dice: « Nell' insieme la mole per le molte colonne ti fa un non so che di confusione. Ma la cosa occorre perchè manca la facciata di esser veduta a conveniente distanza. »

Codeste critiche sono vere, ma questi due architetti avendo rilevato e fatto incidere la facciata, a me reca maraviglia che non si siano avveduti che di tali difetti non ha colpa Raffaello. Infatti osservando con qualche attenzione l'opera rustica del pianterreno si vede benissimo che le due parti laterali, con disegno differente, sono una aggiunta posteriore. Invece di 14 finestre al primo piano, e di 17 assi al pian terreno, il progetto di Raffaello ne comporta 7 soltanto. Fatta

---

[17]) *Templi Vaticani Historia,* 1696.

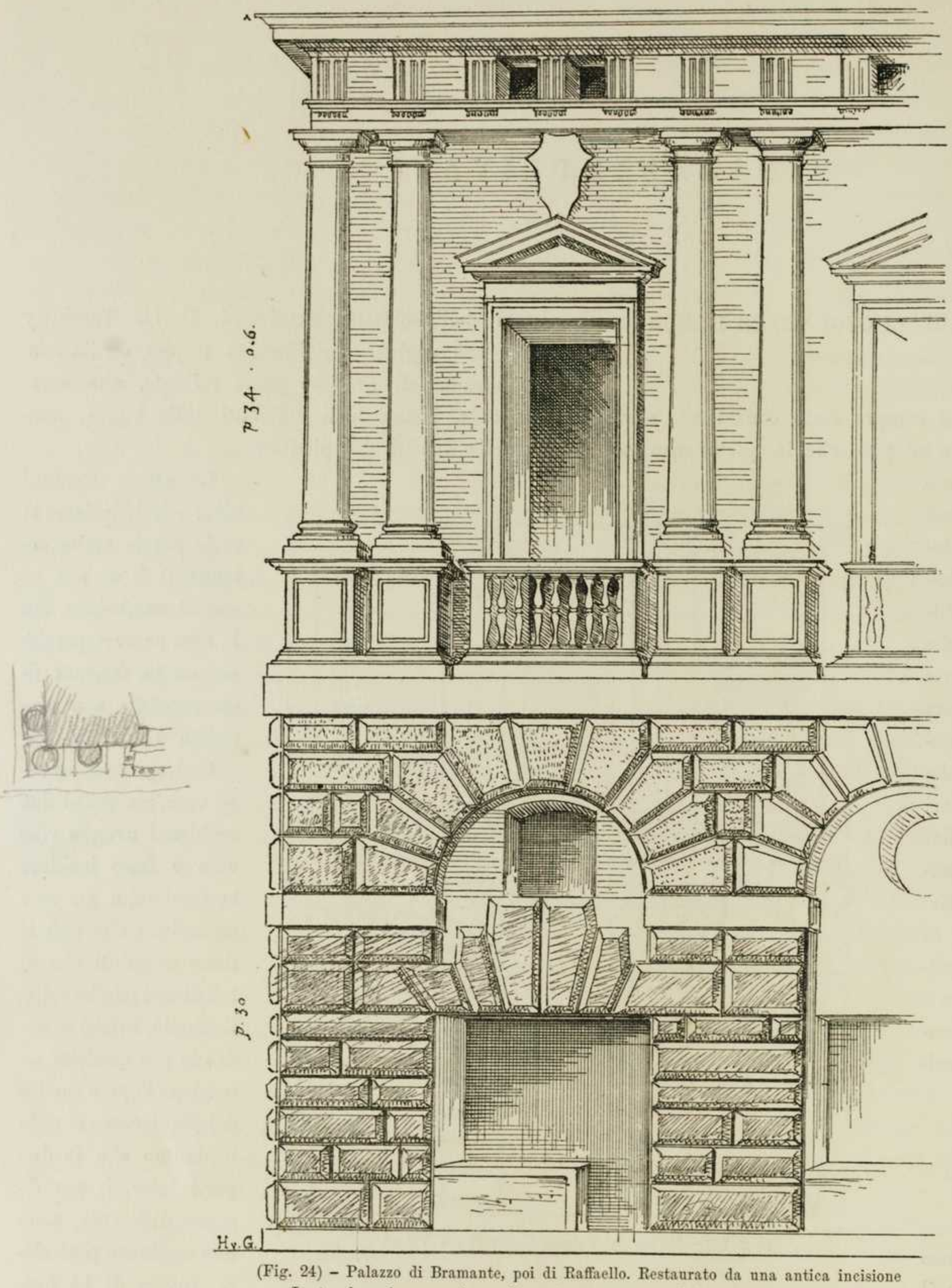
[18]) Parigi. *Cabinet des Estampes. Topographie de Rome.*

[19]) Uffizi, n. 1903. Era a volte una smania di Aristotile lo staccare e scostare assai le sillabe; così in un disegno da un modello per la facciata di San Lorenzo conservato a Milano nell'archivio municipale scrisse:

mi *che* *la* *gno*
lo

questa osservazione subito guardai il palazzo in modo da nascondere tutte le aggiunte e ad un tratto fui colpito dalle sue proporzioni veramente magnifiche.

sasso. E in tutta la facciata le sole finestre coi davanzali balaustrati sotto di esse sono di travertino, tutto il rimanente è di *getto* o *di stucco*. Le commettiture



(Fig. 24) – Palazzo di Bramante, poi di Raffaello. Restaurato da una antica incisione
Le targhe e le mezzanine nelle metope sono prese dallo schizzo del Palladio

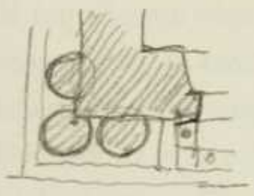
Ma non è la sola osservazione che feci. Fui assai sorpreso di vedere che le bugne non erano di peperino come credetti, ma tutto il pian terreno è una opera *di getto* nella quale le commettiture tra le bugne furono intagliate collo scalpello come se fosse in un solo

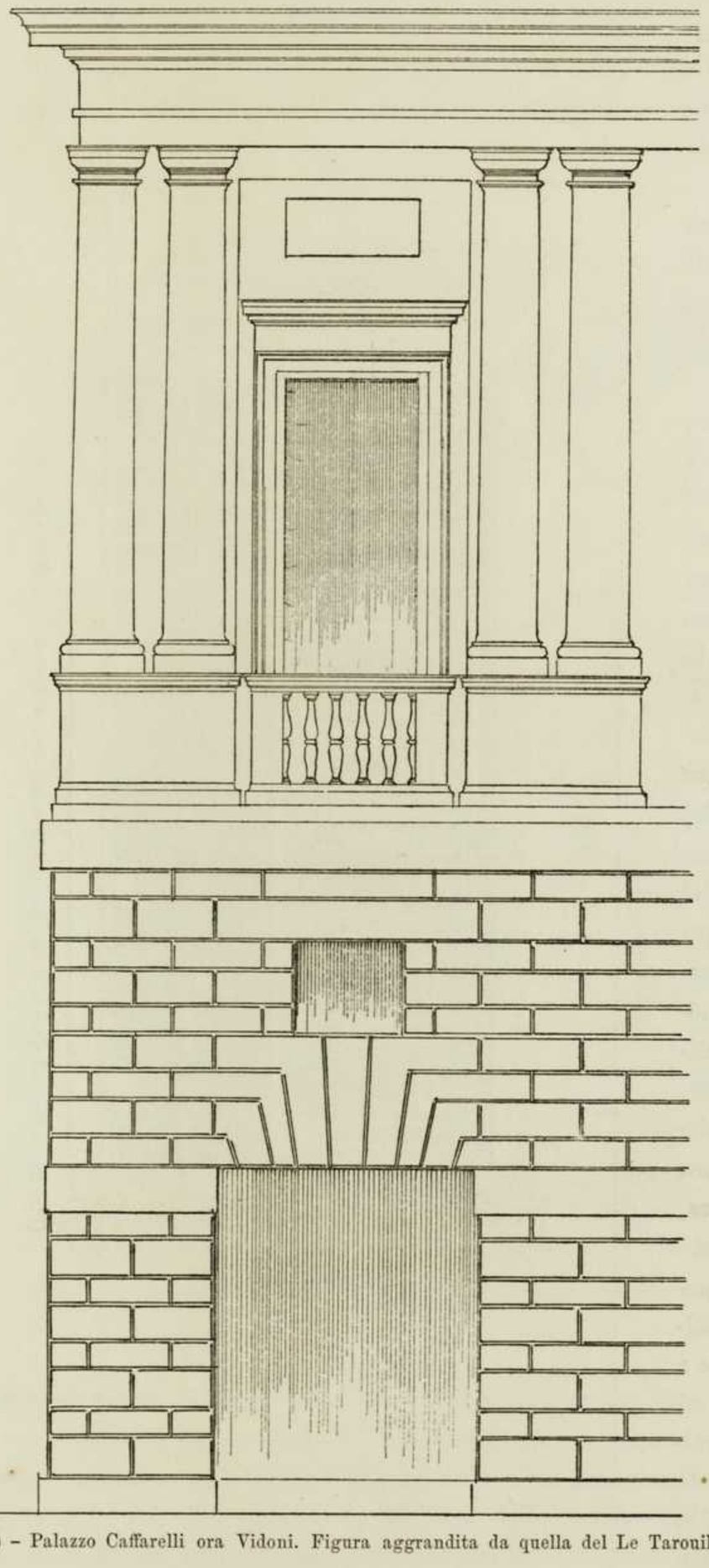
verticali non furono finite d'intagliare come si vede nella figura.

Inoltre questa facciata mostra forse nel suo portone il primo esempio d'un arco ellittico anzi che semicircolare.

La somiglianza dell'architettura di questo palazzo con quella della casa di Bramante stesso mi spinse a farne miglior confronto. Di questa la fig. 24 mostra il sistema copiato da antica incisione. Avendo poi aggrandito colle seste da proporzione la facciata del Caffarelli in modo da fare i pian terreni di una medesima altezza (fig. 25), fui maravigliato di trovare allora il primo piano riuscito appunto alto come quello della casa di Bramante posseduta poi ed abitata da Raffaello.

Questa corrispondenza proprio sorprendente, il carattere delle sagome e la circostanza che, come nella casa di Bramante, così nel palazzo Caffarelli venne adoperato l' opera di getto, sono prove, mi pare, che Raffaello sia veramente l'autore del progetto per questo edifizio.





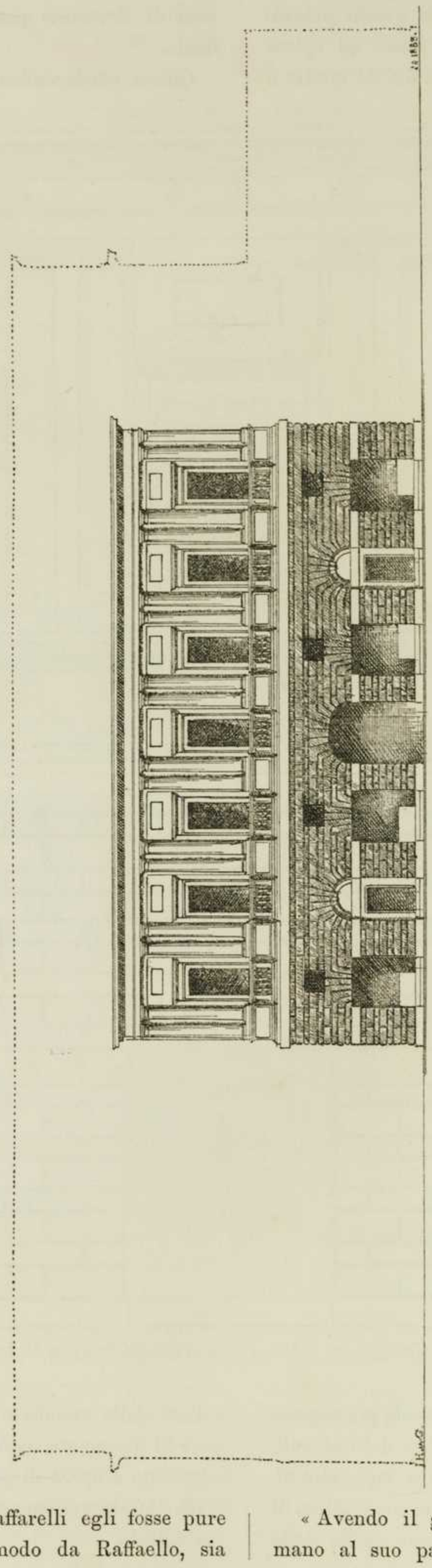
(Fig. 25) – Palazzo Caffarelli ora Vidoni. Figura aggrandita da quella del Le Tarouilly

Il disegno semplicissimo delle balaustre è proprio incantevole per la grazia della linea, che non dalla pietra ma da un bel corpo umano pare inspirata, e ricorda la leggiadria di quelle della Farnesina e delle Logge.

Il cortile, di pianta quadrata, non fu terminato di pianta nè in alzato, come si vede dalle morse presso le scale, e dalla fig. 23.

Nella *Vita di Lorenzetto,* il Vasari di lui scrive: « e d'architettura fece il disegno di molte case, *e particolarmente quello del palazzo di messer Bernardino Caffarelli,* e nella Valle la facciata di dentro. » Il Pontani nella goffaggine dei capitelli dorici del palazzo della Valle (del Buffalo) vede una prova d'incapacità a fare il disegno del Caffarelli, ma credo sia qui un poco severo, e quel cortile a parer mio mostra il Lorenzetto alquanto influenzato da opere di Bramante, e d'altra parte nelle nicchie tra le finestre adopra un motivo poco usato allora, introdotto forse in questo modo da Raffaello nel palazzo dell'Aquila (v. fig. 30-31). Forse nelle formelle e nei riquadri dei pilastri ed archi della scala vi ha qualche somiglianza con queste parti del palazzo Caffarelli.

Essendo note le strettissime relazioni tra Raffaello ed il Lorenzetto, le parole del Vasari potrebbero, benchè non esatte del tutto, significare che nel palazzo Caffarelli egli fosse pure stato adoprato in qualche modo da Raffaello, sia per l'esecuzione dei disegni grandi, sia per soprastare all'opera.



(Fig. 26) - Palazzo Caffarelli ora Vidoni. Stato originale ristaurato e contorno dello stato attuale

PALAZZO PANDOLFINI
A FIRENZE

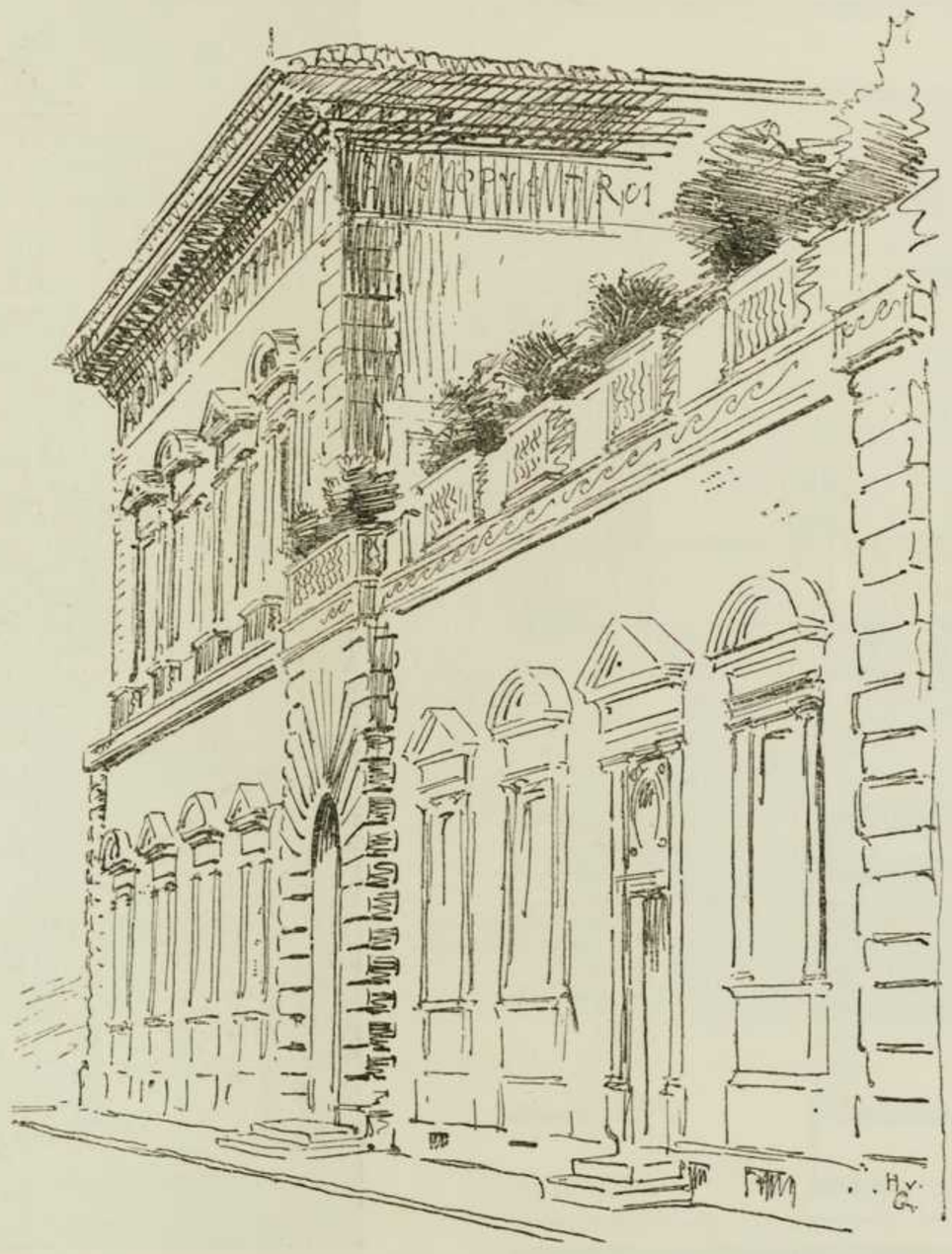
L'opinione costante che ne attribuisce l'architettura a Raffaello è basata sopra le parole del Vasari. Nella *Vita di Aristotile da Sangallo* scrive: « .... si stette un tempo a quel modo Bastiano, senza far altro che disegnare nella cappella di Michelagnolo, e andarsi trattenendo per mezzo di messer Giannozzo Pandolfini, vescovo di Troia, in casa di Raffaello da Urbino. Onde avendo poi Raffaello fatto al detto vescovo il disegno per un palazzo che volea fare in via di San Gallo in Fiorenza, fu il detto Giovan Francesco mandato a metterlo in opera, sì come fece, con quanta diligenza è possibile che un'opera così fatta si conduca. Ma l'anno 1530 essendo morto Giovan Francesco, e stato posto l'assedio intorno a Fiorenza, si rimase, come diremo, imperfetta quell'opera; all'esecuzione della quale fu messo poi Aristotile suo fratello, che se n'era molti e molti anni innanzi tornato, come si dirà, a Fiorenza, avendo sotto Giuliano Leni sopradetto avanzato grossa somma di danari.... »

Torna poi un'altra volta a dire:

« Avendo il già detto Vescovo di Troia rimesso mano al suo palazzo in via di San Gallo, n'ebbe

cura Aristotile: il quale col tempo lo condusse, con molta sua lode, al termine che si vede. »

Se Giovan Francesco da Sangallo nel 1519 lavorò con Giuliano Leno alle scuderie per le poste presso Palo,[20] si deve ammettere che poco prima della morte del Sanzio potè recarsi a Firenze per mettere in opera il disegno di Raffaello. Tuttavia Giovan Francesco, l' uno dei soprastanti della fabbrica di San Pietro, non figura nei conti della fabbrica (Mss. Chigiano) per i mesi di agosto settembre ed ottobre dell' anno 1517 nè tra il marzo del 1518 ed il giugno del 1520. Allora alla morte di Raffaello, Antonio da Sangallo avendo preso il posto del Sanzio, Giovan Francesco, a giudicare dal nuovo suo salario, avrebbe avuto il posto del suo cugino Antonio; ma il suo nome sparisce dopo un mese fino al 1523. Così non rimane esclusa la possibilità che Giovan Francesco già dal 1517 soggiornasse più volte a Firenze per le faccende del Palazzo Pandolfini. Giovan Francesco ed il suo fratello Aristotile per la loro amicizia con Raffaello, per aver lavorato sotto Bramante, Giuliano Leno e Raffaello, erano in istato di conoscere benissimo la volontà di Raffaello e la sua maniera in modo che offrono tutti due una certa garanzia di aver bene seguitato il disegno suo. E di questo le sagome pure sembrano una conferma probabile. Così nel pianterreno la cornice dell'imbasamento delle finestre, la cornice identica in questi frontispizi ed in quelli delle Logge vaticane, la somiglianza del cornicione con quello della Farnesina, ecc.

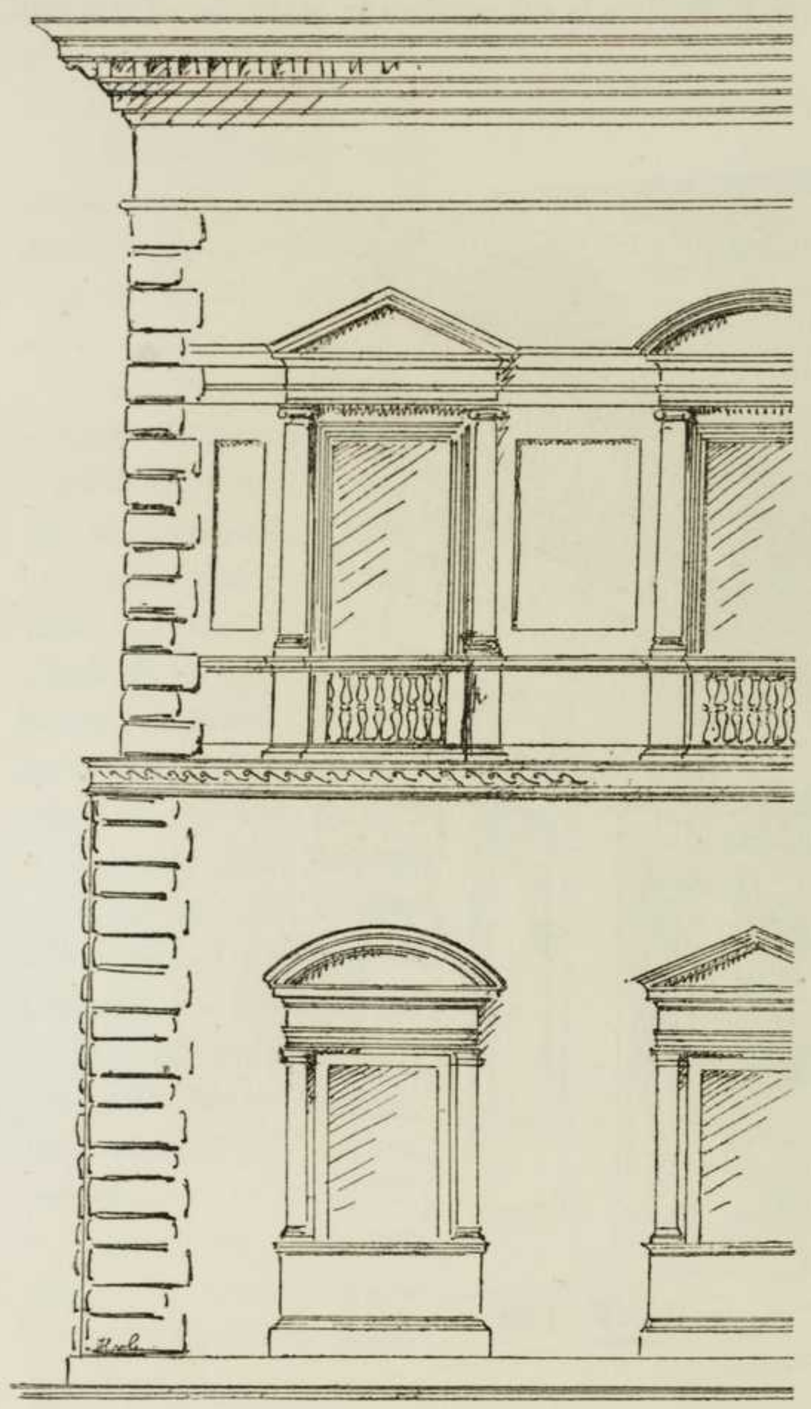


(Fig. 27) – Palazzo Pandolfini a Firenze. Schizzato da una fotografia

La fig. 27 mostra uno schizzo[21] di questo palazzo che mi pare di completa bellezza anche nello stato

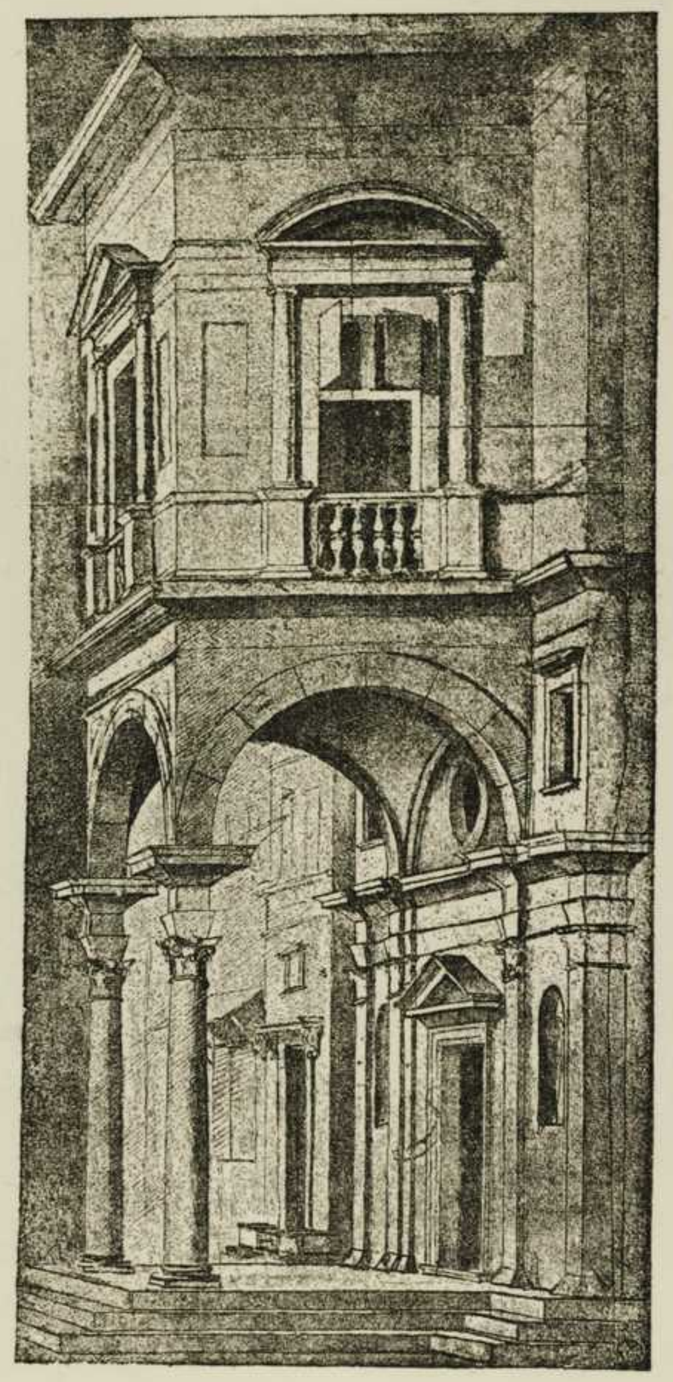
[20]) Vasari, ediz. Sansoni, nota di G. Milanesi, vol. VI, pag. 435. | [21]) Lucidato da una fotografia.

attuale. Il Pontani enumera alcune ragioni per provare che il disegno di Raffaello portava il piano nobile in tutta la lunghezza dell'imbasamento, e sopra ad esso un altro piano. In una sua tavola disegnò un tale prospetto, non senza vero talento. Non ho prove



(Fig. 28) – Palazzo Pandolfini. Schizzo preso dal Pontani

contro i suoi ragionamenti, ma non sono neanche persuaso della loro esattezza. Una sua principale ragione è « lo star di fianco al balaustrato sopra il portone stesso *due dadi* o *piedistalli* » simili, ma più larghi di quelli che si veggono a sostegno delle colonne nelle finestre del braccio sinistro. La presenza di questi dadi si può spiegare diversamente. All'angolo destro del portone il prolungare le bugne sopra il regolone e nell'altezza dei piedistalli non sarebbe stato ammissibile, perchè finisce in aria; da ciò quel dado, e per simmetria nell'angolo sinistro ne ricorre un altro benchè qui continuino le bugne al piano nobile. All'estremità destra del pianterreno ove non ci anda-



(Fig. 29) – Disegno di Bramante

vano mai colonne, il bugnato pure non continua sopra il regolone per la stessa ragione che avrebbe finito in aria.

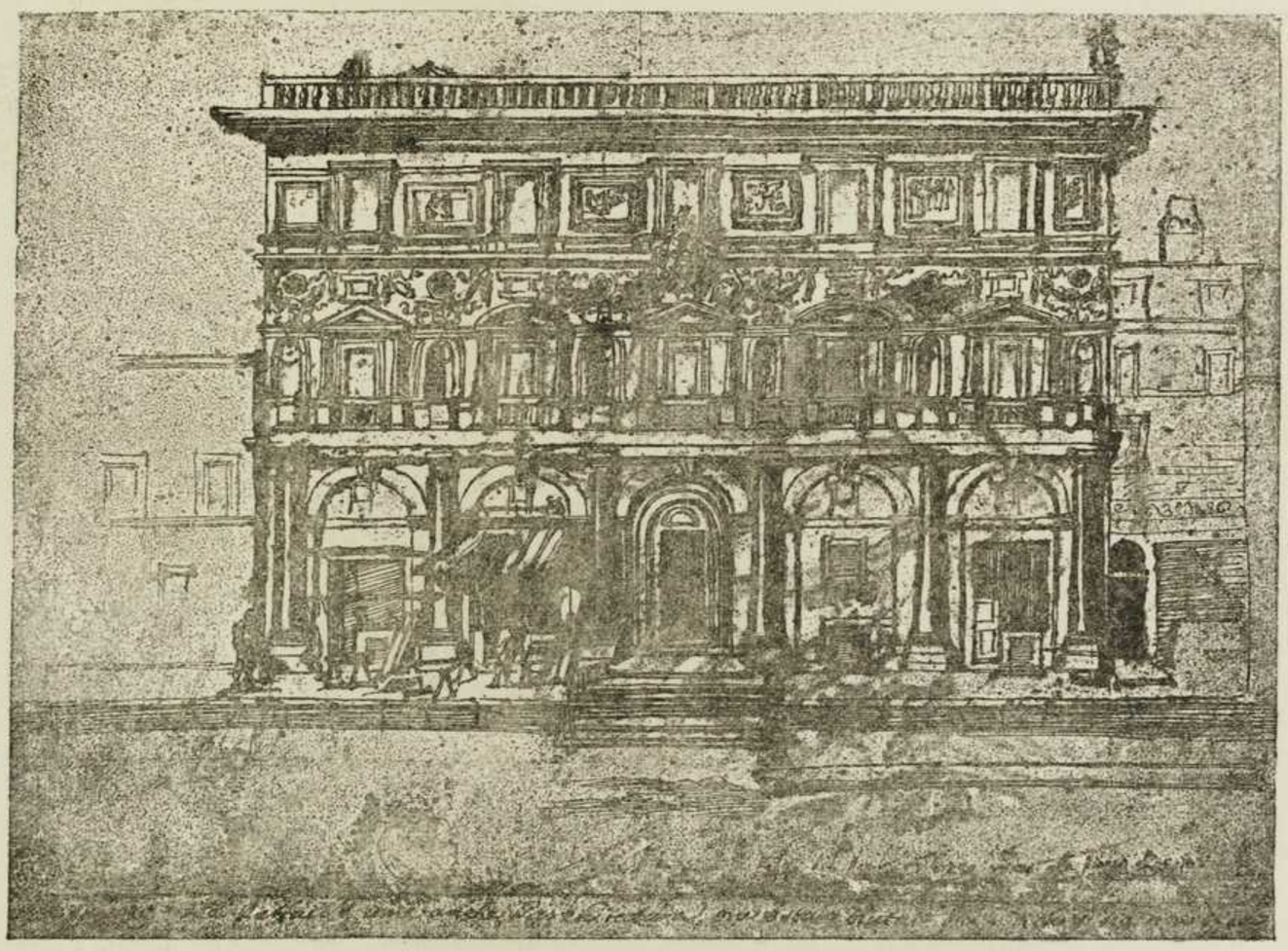
Una nuova prova di quanto Raffaello studiasse le cose di Bramante viene fornita da un disegno che ebbi la fortuna di rivendicare a quest'ultimo in circostanze veramente curiose.[22] È riprodotto nella fig. 29, e mostra nelle due finestre a frontispizi acuti e a segmento

[22]) Studiando nell'inverno 1881-82 di nuovo i disegni agli Uffizi, fra i disegni dati al Peruzzi ve n'era uno che, ogni volta che lo vedeva, mi pareva essere della stessa mano che lo studio per il tempietto di San Pietro in Montorio che molti anni prima avevo ricono-

di cerchio, e nelle formelle frapposte, il modello esatto, fino nelle proporzioni del piano nobile, del Palazzo Pandolfini.[23]

Nel riassunto parlando dei palazzi di Raffaello in generale, aggiungeremo su questo alcune altre considerazioni.

PALAZZO DELL' AQUILA IN ROMA



(Fig. 30) – Palazzo dell'Aquila in Roma. Da un disegno del Parmigianino

Nella *Vita di Raffaello,* il Vasari scrive: « Diede disegni d'architettura alla vigna del Papa, ed in Borgo a più case, e particolarmente al palazzo di messer Giovan Battista dall'Aquila, il quale fu cosa bellissima, » e nella *Vita di Giovanni da Udine*: « Mentre che Giovanni s'affaticava in quest'opere, essendo stato fabbricato in testa di Borgo Nuovo, vicino alla piazza di San Pietro, il palazzo di messer Giovan Battista dall'Aquila, fu lavorata di stucchi la maggior parte della facciata per mano di Giovanni, che fu tenuta cosa singolare. »

Questo palazzo, come si vede da un disegno del Dosio, riprodotto in parte nella fig. 48,[24] era situato nel Borgo Nuovo, a sinistra andando verso San Pietro, nell'ultima isola demolita da Alessandro VII per fare i portici del Bernini. La data del 1520 nel fregio indicava senza dubbio l'anno del suo compimento. Giovanni Battista Branconio dall'Aquila fu uno degli esecutori testamentarii di Raffaello. Questo palazzo fino a tempi recentissimi e non ostante la dimostrazione contraria assoluta del Visconti e del Pontani, fu tenuto per il palazzo proprio di Raffaello.

---

sciuto essere di Bramante. (V. *Les projets primitifs,* tav. 55, fig. 1). In un'altra cartella fui colpito da un disegno attribuito allo Scamozzi che esso pure mi sembrava della stessa mano. Un giorno, volendo fare il confronto misi i fogli l'uno a canto all'altro, e dopo qualche osservazione, quale non fu la mia sorpresa di vedere che il disegno del Peruzzi era la parte superiore di quello dello Scamozzi! Il foglio era stato tagliato chi sa quando, esattamente, secondo la linea superiore della cornice di mezzo. Subito il signor Ferri, premuroso conservatore di quei tesori, fece radunare i due pezzi ed ora è uno dei più interessanti fogli di quella unica raccolta. Fortune di questo genere veramente non sono frequenti. A viemeglio confermare il disegno essere di Bramante, stà un uomo schizzato nella porta con alcuni segni caratteristici delle sue figure umane. La parte superiore creduta del Peruzzi aveva il numero 560; la parte inferiore dello Scamozzi il numero 242. Questo disegno di sepia e biacca verrà riprodotto in grande colla fotoincisione nella monografia delle opere di Bramante. La presente riduzione è fatta solo per mostrare l'identità delle finestre con quelle del Palazzo Pandolfini.

[23]) Nel fregio del Palazzo si legge a lettere cubitali romane: IANNOCTIVS . PANDOLFINVS . EPS . TROIANVS . LEONIS X . ET CLEMENTIS VII . PONTT . MAXX . BENEFICIIS . AVCTVS . A FVNDAMENTIS . EREXIT AN . SAL . M . D . XX .

[24]) Il disegno del Dosio è agli Uffizi, ed è preso dalle scalee davanti alla Basilica di San Pietro, guardando verso Castel Sant'Angiolo.

Il Le Tarouilly ne ha riprodotto la facciata da una antica incisione, ma ne ha modificato assai il carattere col diminuire lo sporto del cornicione.[25] La figura 30, riprodotta qui da un disegno acquarellato del Parmigianino,[26] conservato agli Uffizi, mostra tutta l'importanza del cornicione, e, pure qualche migliore proporzione nei piani, benchè le finestre con tabernacoli siano riuscite troppo larghe.

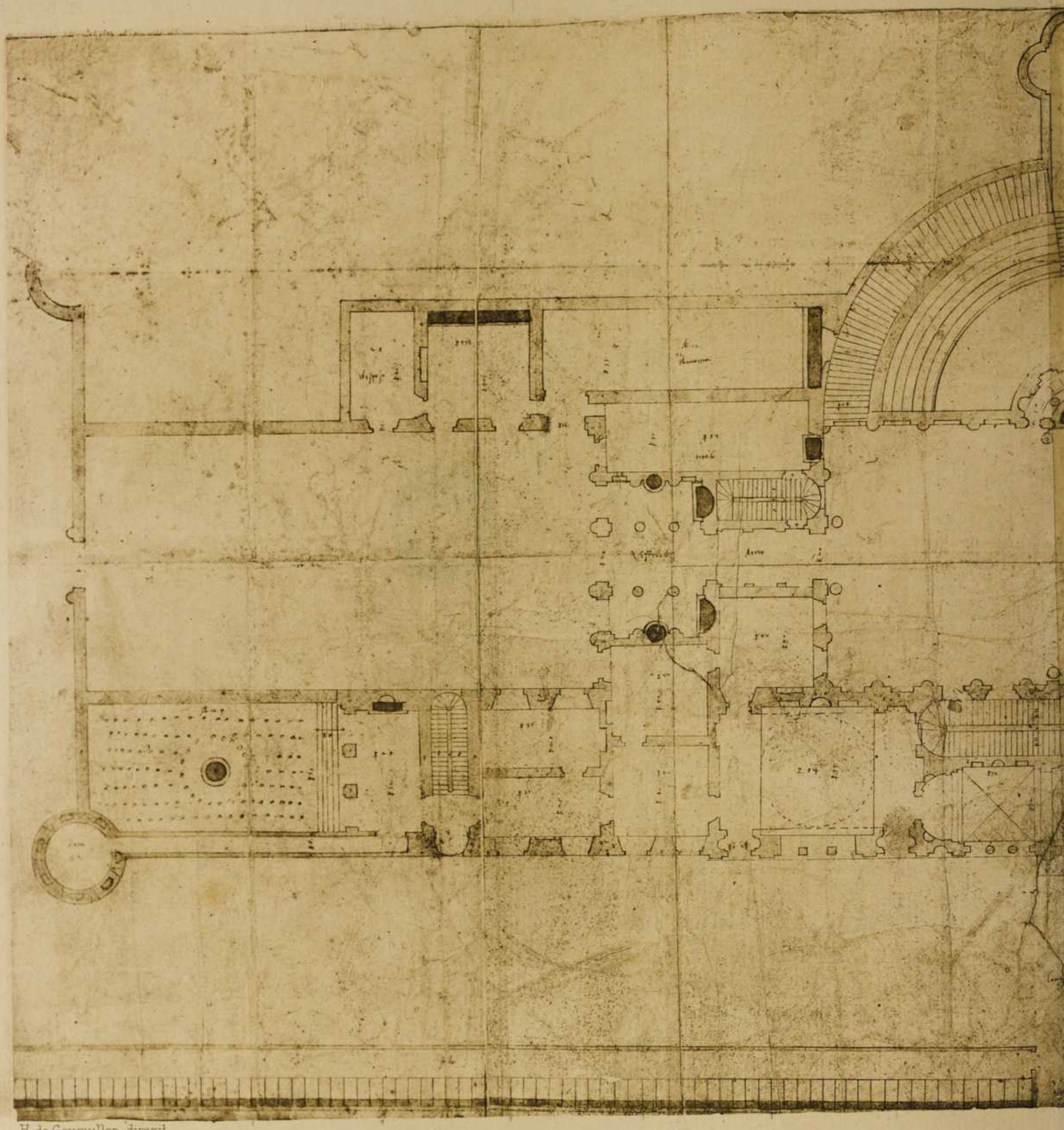
Nella composizione di questo palazzo, conosciuto soltanto dalle incisioni, mi spiaceva sempre il vedere le mezze colonne del pianterreno non aver altro scopo che di portare le nicchie del primo piano, cioè, dei vuoti; poco a poco intesi però che questo difetto era conseguenza delle incisioni e che in realtà non poteva esistere, ma che Raffaello aveva bensì fatto continuazione a quelle colonne mediante i piedistalli *sporgenti* con statue sovrapposte, *dietro* alle quali solo erano le nicchie piuttosto quale cornice. Inoltre è molto probabile che i tabernacoli fossero stati più distanti l'uno dall'altro al fine di lasciar maggior aria alle nicchie campeggianti sugli interstizii. Ho cercato di mostrare questo effetto nello schizzo benchè imperfetto della figura 31.

(Fig. 31) – Palazzo dell'Aquila. Schizzo restaurato

[25]) Si direbbe che in ciò abbia voluto seguire la legge edilizia assurda che a Parigi per i cornicioni vieta un aggetto maggiore di 50 centimetri, prescrizione in apparenza insignificante, ma veramente disastrosa che contribuisce a dare alle moltissime grandiose vie della Capitale della Francia quella monotonia che non presentano le parti nuove della *City* a Londra o i *Ring* di Vienna, anche quando il valore intrinseco delle fabbriche non è superiore.

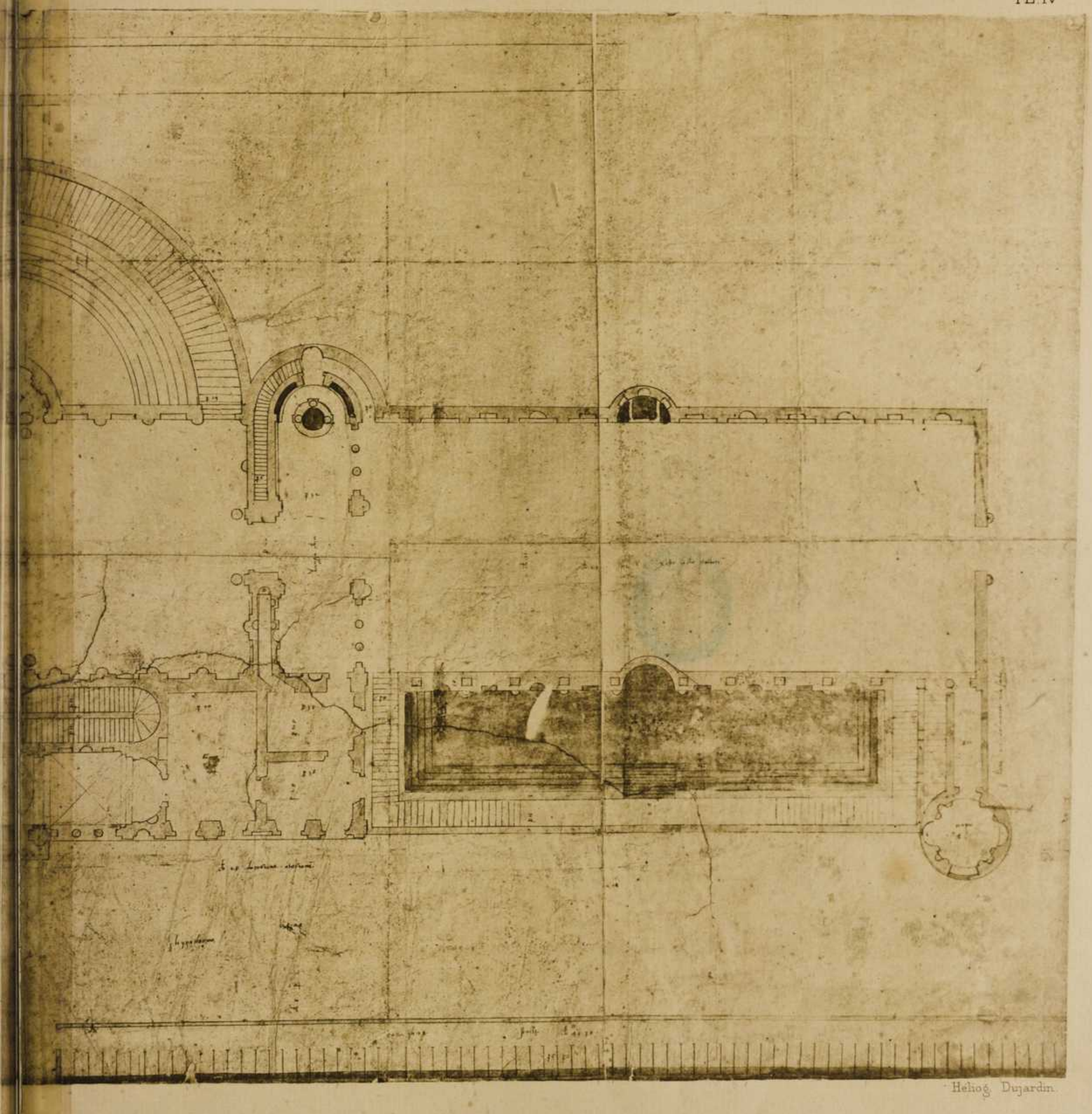
[26]) Conservato agli Uffizi.

BIBLIOTHECA HERTZIANA
ROMA



H. de Geymuller. direxit.

BATTISTA DA SA



Heliog. Dujardin.

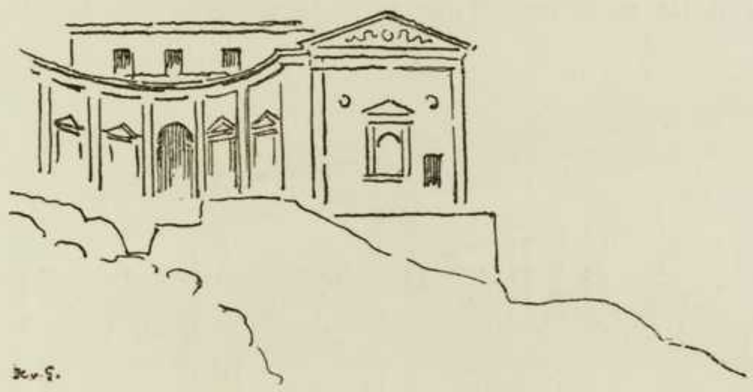
LO PER RAFFAELLO

BIBLIOTHECA HERTZIANA
ROMA

Inoltre si può capire dalla facciata del Palazzo Spada in Roma, ispirato da quello dell'Aquila, che gli ornati ricchissimi di stucco dell'incomparabile Giovanni da Udine non producevano l'effetto duro mostrato nelle incisioni antiche, ma di certo accompagnavano l'architettura in modo assai grazioso. Di questo palazzo con ragione scrisse Jacob Burckhardt: « Raffaello ebbe l'ardire d'introdurvi unite dalle leggi del Bello come un compendio di tutte le forme architettoniche riunite. » Dopo le spiegazioni date di sopra, son persuaso che il Vasari, per aver visto lui stesso il palazzo dell'Aquila, diceva bene chiamandolo *cosa bellissima*.

LA VILLA MADAMA

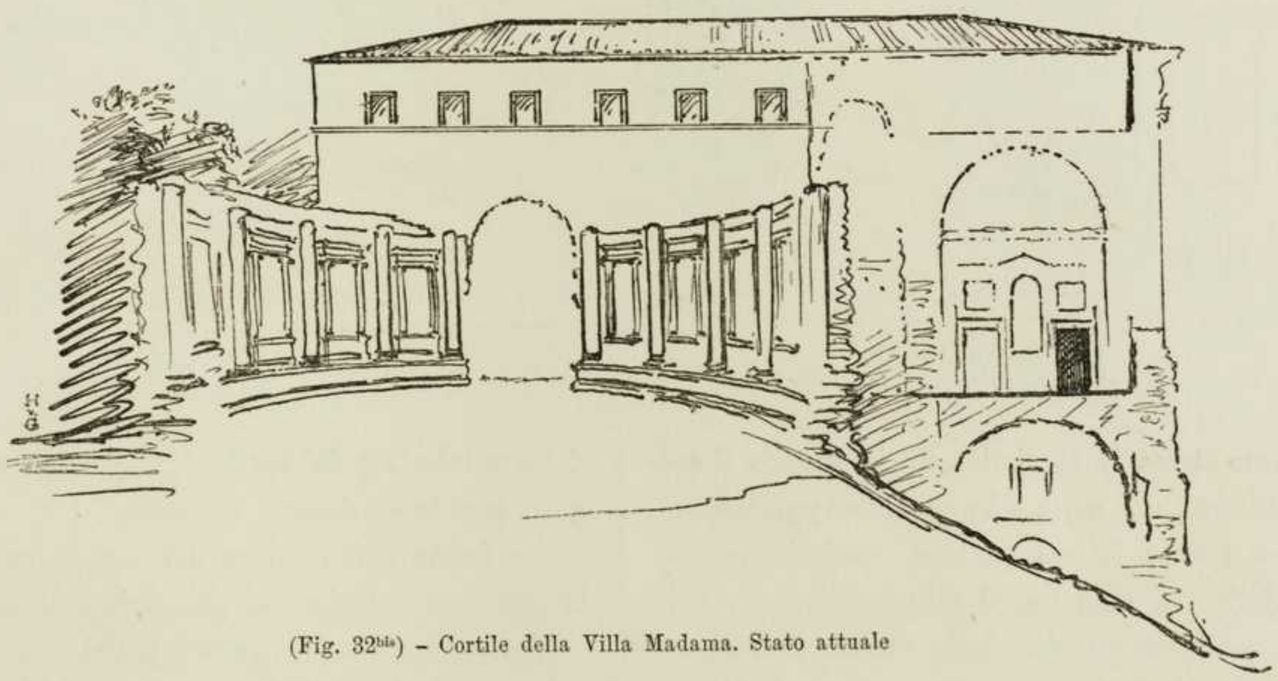
La tavola VII nella quale, dalla scrittura dei pochi numeri nonchè dal modo di disegnare, ho riconosciuto la mano di Raffaello, dimostra essere esatta la tradizione e l'affermazione di autori contemporanei, cioè che il Sanzio diede i disegni per la villa del cardinale Giulio de' Medici, poi Clemente VII, sulle falde del monte Mario e immortale sotto il nome di Villa Madama.



(Fig. 32) – Villa Madama dipinta nella battaglia di Costantino

L'intervento di disegnatori nuovi per la Villa Madama, il non aver finora un solo tratto di Giulio Romano riputato essere stato l'esecutore dei disegni di Raffaello, non provano nulla contro questa opinione, essendo chiaro che non ci rimane se non una piccola parte dei disegni per la famosa Villa.

Questi sette disegni ai quali conviene aggiungere la figura riprodotta dal Serlio, fig. 34, si dividono in



(Fig. 32bis) – Cortile della Villa Madama. Stato attuale

Dal seguente studio nuova ed importante luce verrà sparsa sopra una impresa d'Arte maravigliosa tra tante maraviglie dell'arte italiana.

Dei sette disegni qui descritti, credo che solo le tav. IV e VI sono state pubblicate, ma non in fac-simile. Dei tre schizzi, fig. 37, 38, 39, era ignota la destinazione. Delle tav. IV e VII, e della fig. 40 erano ignoti i veri disegnatori. *Finalmente riuscirà evidente che l'anno 1530, data supposta della pianta grande di Antonio da Sangallo, era sbagliato e che venne disegnato per Raffaello.*

disegni anteriori al principio della fabbrica, ed in *disegni posteriori*, destinati a completare l'edifizio o i giardini all'intorno.

I

PROGETTI ANTERIORI ALLA FABBRICA

Tavola IV

Questo disegno si trova nella Raccolta degli Uffizi. La lunghezza del cortile centrale, qui di 0^{m},11, è nell'ori-

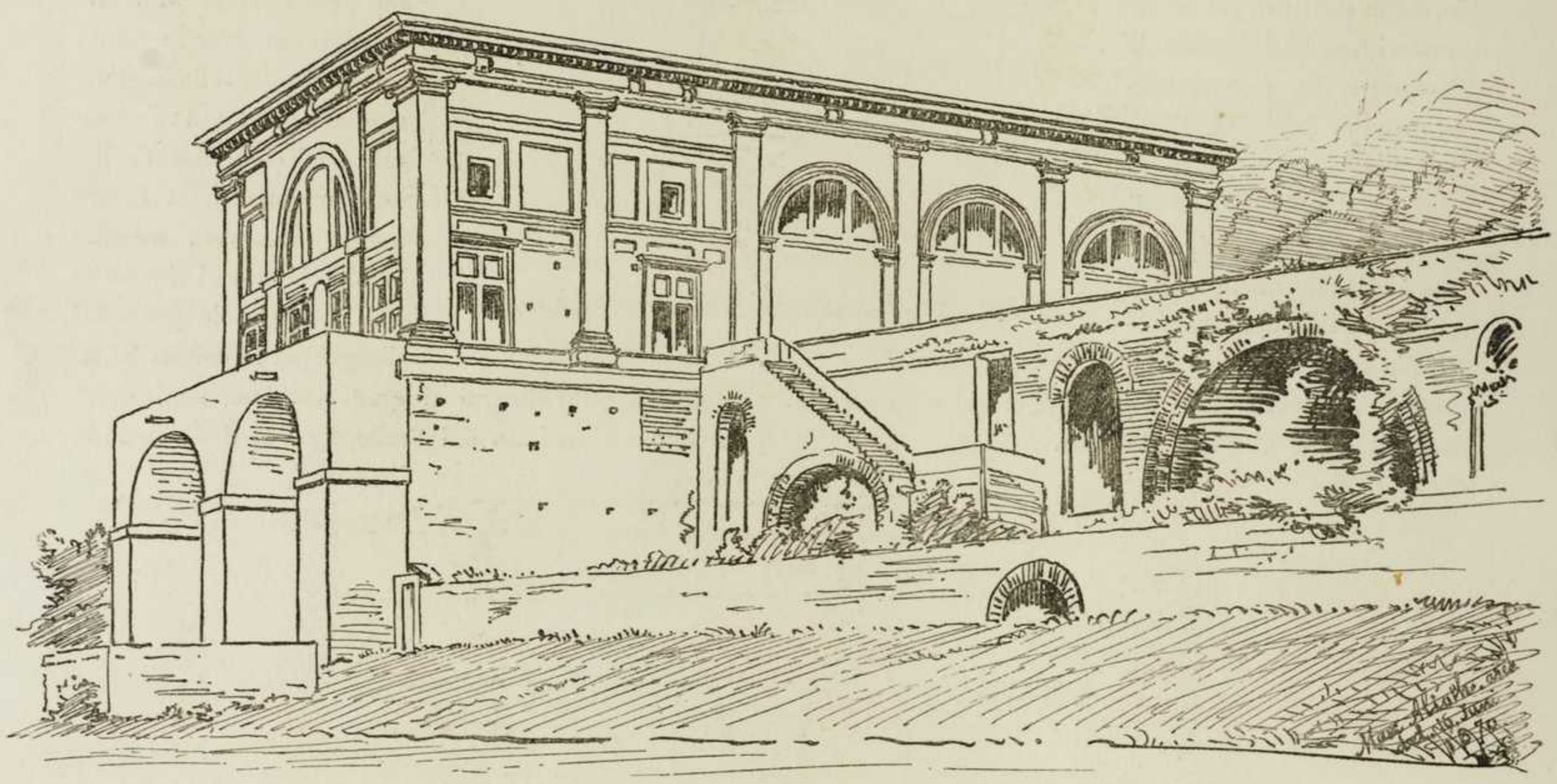
ginale di 0m,3525, cioè a una scala più di tre volte maggiore della tavola IV. È acquarellato con leggierissima tinta di bigio-giallastro: le parti scure indicanti l'acqua sono color caffè-latte un po' verdastro. Una piccola scala di 3 canne è segnata nel cortile dirimpetto alla fontana.

Il merito di aver chiamato l'attenzione sopra il presente disegno è dovuto all'architetto R. Redtenbacher,[27] quale pubblicando questa pianta e quella di Antonio da Sangallo ad una medesima scala, cercava di cavare da tale paragone qualche nuova luce sulla storia della Villa Madama.[28] Egli, dalla scrittura, l'attribuì alla mano stessa di Raffaello. Se in questo il suo errore è manifesto, chè nella sola parola « hypodromo » le sei ultime lettere hanno qualche somiglianza con quelle di Raffaello o anche di Giulio Romano, egli però non era discosto molto dalla verità. Infatti, se si ammette che Raffaello fece i progetti per la Vigna de' Medici, è chiaro che questo disegno essendo connesso colla pianta attuale, ma per necessità anteriore, fu ordinato dall'inventore del progetto definitivo, cioè fatto pel Sanzio e secondo le sue indicazioni. In seguito a confronti accuratissimi potei stabilire che l'autore del disegno è Battista da Sangallo detto il Gobbo fratello di Antonio il giovane e che per questi lavorò assai.[29]

Accostando questa pianta a quella tav. VI disegnata da Antonio, la cui destinazione è evidente, si vede dalla successione dei cortili e giardini, dalla posizione analoga delle due loggie, del vestibolo, della peschiera, delle scuderie e dai torrioni, che si tratta di due progetti per la medesima fabbrica.

La forma rettangolare del cortile centrale mostra la sua data anteriore al principio dell'edifizio attuale.

Varie parole o misure scritte dal Gobbo sono poco chiare nella tavola ridotta, e lette sull'originale sono:



(Fig. 33) - Villa Madama. Stato attuale

[27]) Il signor Jahn accenna questa pianta nel suo citato elenco di varii disegni architettonici agli Uffizi nei: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* del dottor A. von Zahn, 1869, vol. II, pag. 148. L'avevo pure ricordato fra le mie notizie prese nel 1866, ma poi dimenticato fino che ne scrisse il mio distinto amico Redtenbacher noto per varii studi in ordine a disegni architettonici degli Uffizi, principalmente per la pubblicazione di diversi disegni del Peruzzi, e dei disegni per la facciata di S. Lorenzo.

[28]) *Zeitschrift für bild. Kunst,* 1876, pag. 33.

[29]) Agli Uffizi i disegni del Gobbo sono numerosi, e molti sono i fogli sui quali il fratello Antonio aveva pure disegnato. Nel modo di disegnare e nella scrittura i disegni del Gobbo mostrano tre, anzi quattro maniere secondo l'*età e le circostanze:* una finissima e pulita, una seconda cioè quella della tav. IV, una terza più rotonda e matura, nella quale la scrittura somiglia un tantino a quella di Raffaello, o in certe parole a quelle dei cugini Francesco ed Aristotile da Sangallo, una quarta di età più avanzata con lettere meno connesse tra loro, che si vede in una parte dell'albo di Lille, attribuito a torto a Michelangelo. La scrittura di Battista, pubblicata nelle « Scritture » del Pini, è la terza maniera presa dal *Commentario di Vitruvio,* manoscritto della Corsiniana a Roma. Alla medesima biblioteca, le postille del Gobbo all'edizione di Vitruvio del « Jo. Sulpitius » mostrano le tre prime maniere che con la quarta s'incontrano anche in molti disegni degli Uffizi.

Nel primo cortile: *ch.* 11, e *ch.* 22 (*ch.* per canne = 10 palmi).

Nell'orto a canto: *ch. 10. p.*

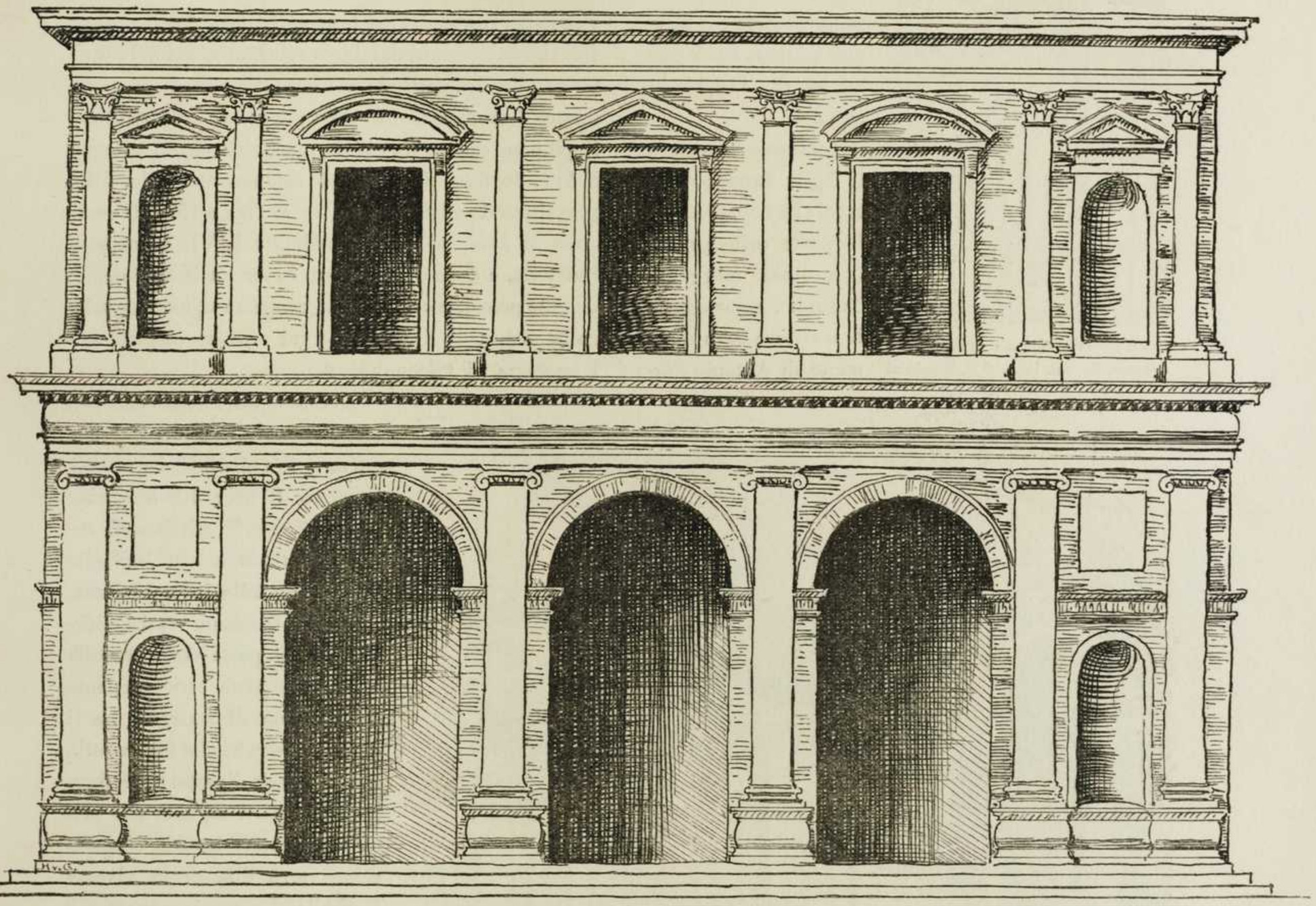
Nel torrione a sinistra: *dieta, ch. 3.* Nel torrione a destra: *tenpio, ch. 3.*

Nel cortile centrale: *ch. 11. e ch.* 22. *Cauedio* e sotto *cortilo.*

Figura 37

Schizzo conservato agli Uffizi, n° 1054 (0.15 × 0.208). Di autore ignoto.

Credo di non isbagliare dicendo che il cortile circolare, qui circondato da un portico, le tre loggie, (la più lunga sarebbe volta al Tevere), ed il torrione sono punti di somiglianza sufficienti colle tavole IV e VI da indicare uno schizzo per la Villa Madama e per necessità di epoca intermedia tra le due citate tavole.



(Fig. 34) – Disegno per la Villa Madama riprodotto dal Serlio

Nel giardino dopo la loggia: *ch. 11. e ch.* 27. *p.* 2 *Xisto locho dalbori.* Dietro il torrione vicino: *Chane* 27 *dal monte alle stalle.*

Nell' ippodromo: *lunga tutta la via ch. 99.* La larghezza: *ch. 8. p....*

Nelle scuderie a sinistra: *stalle;* a destra: *cavagli* 78. *stalle ch. 44. p. 8.*

Per ogni stalla la larghezza indicata è *p. 6,* la lunghezza *p.* 25.

Altrove si legge: *dispēsa, chantina, tinelo, vestibolo e atrio.*

A tergo sta scritto da Antonio da Sangallo:

Collineta
La villa sia partita i tre parte
ī Urbana
rustica
fruttuaria.

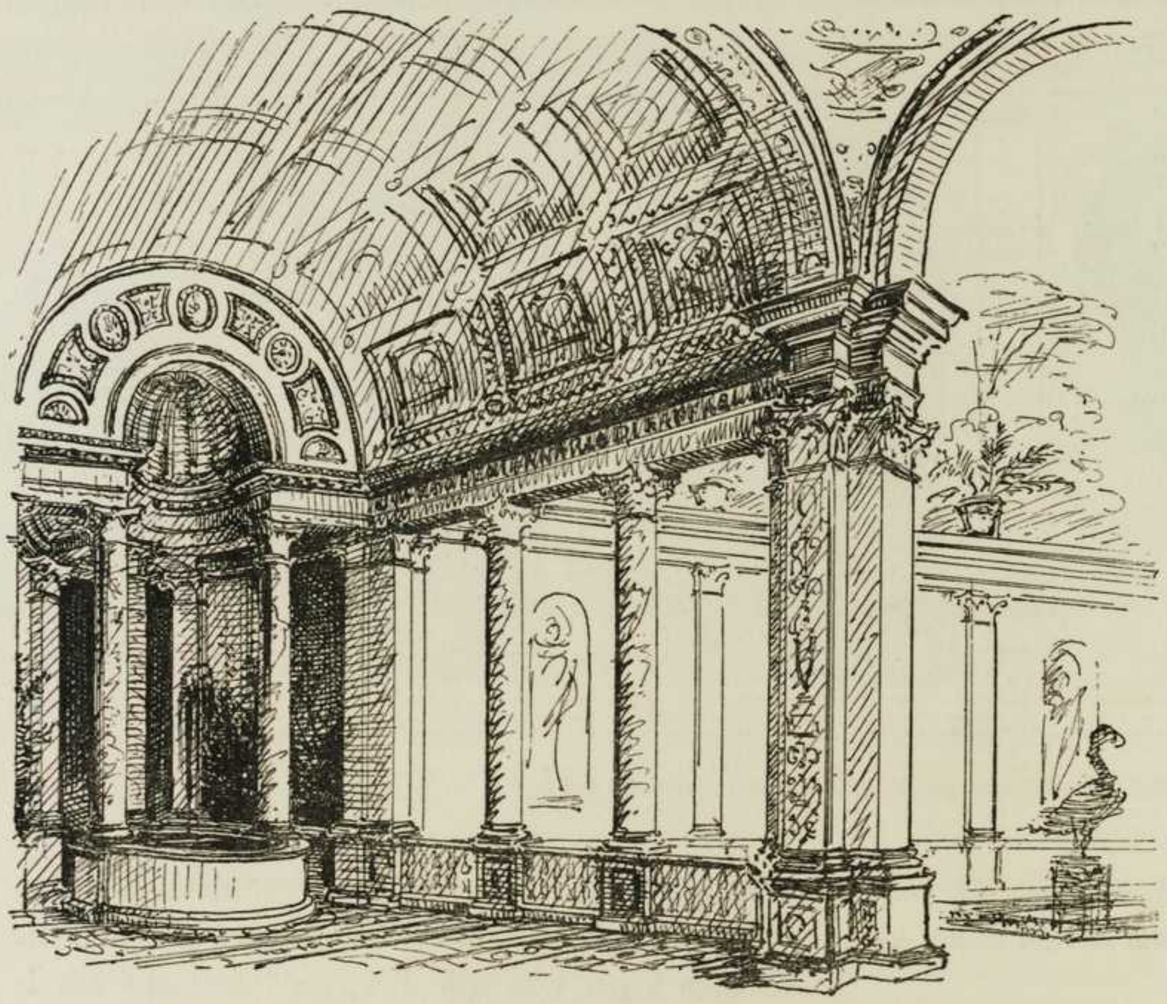
Tavole V e VI

Raccolta degli Uffizi, n° 314. La lunghezza del disegno è 1^{m},20 in circa. La scala di 100 palmi misura m. 0,0642. Il diametro del cerchio interiore del cortile circolare misura m. 0,0857. Il terreno rappresentato nel disegno è lungo 1865 palmi = m. 416,64 in circa.

(Fig. 35) - Villa Madama. Ornamento di stucco. Da una incis. di G. Marchetti

La tavola VI mostra il foglio intero; nella tavola V ho riprodotto la parte principale a una scala maggiore. Tutto il disegno e tutte le scritture sono della mano di Antonio Cordiani detto da Sangallo il giovane, una parte delle misure è posteriore al disegno, benchè dello stesso Antonio.

Questo bellissimo disegno è uno dei rari fogli della raccolta degli Uffizi, noti già da più tempo. Gli architetti francesi Percier e Fontaine[30] ne hanno riprodotto le parti principali, credendo di migliorarlo a modo loro, avvertendo però che non lo davano esattamente. Venne poi riprodotto per la maggior parte dal professore Donaldson[31] nonchè dal signore Redtenbacher nel suo citato studio. Ammettendo che Raffaello o Giulio Romano fossero i creatori della Villa Madama, era legittima l'opinione emessa fin ora da tutti, cioè che il disegno d'Antonio fosse destinato al compimento della Villa progettato da Clemente VII verso l'anno 1530. Fu solo dopo di aver riconosciuto nella tavola VII la mano di Raffaello, e dopo di aver visto in questa il torrione disegnato precisamente di una grandezza uguale a quello nella pianta di Antonio che mi vennero sospetti sull'esattezza di tale opinione.



(Fig. 36) - Frammento restaurato da un progetto per la Loggia della Villa Madama

Avendolo allora osservato con maggior attenzione, trovai che era *anteriore* alla fabbrica attuale e perciò di necessità disegnato per Raffaello.[32] Altrimenti sarebbe Antonio e non Raffaello l'inventore della Villa Madama.

Infatti troviamo varie differenze tra la parte eseguita della Villa e la parte corrispondente della pianta di Antonio, ma il segno decisivo è nella forma della famosa loggia dipinta. Nella figura 57 le parti segnate *RR* mostrano lo stato attuale eseguito come verrà dimostrato vivente Raffaello. Le parti segnate *SS* riproducono il disegno di Antonio da Sangallo. Dal paragone risulta l'impossibilità che il suo disegno sia posteriore al princi pio dei lavori della Loggia. Il vedere indicato quali correzioni

[30]) *Les plus belles maisons de plaisance de l'Italie.*

[31]) *Royal Institute of British Architects. Sessional Papers,* 1869-70 n° 8, p. 110. Ivi il prof. Donaldson comunica varie notizie intorno a raccolte di disegni architettonici d'Italia, di Francia, di Germania e d'Inghilterra. Mi sia concesso ricordare che egli era precisamente occupato a lucidare la pianta di Antonio quando gli fui presentato dal cav. Carlo Pini. Benchè allora di 74 anni, tornava da un viaggio di Terra Santa e da Balbeck ove, solo con un altro di una numerosa comitiva, ebbe le forze di recarsi, ma come mi disse poi, quand'anche ci avesse dovuto morire, ci sarebbe andato. Agli Uffizi studiava i disegni con l'ardore d'un giovinotto. Poco dopo a Roma prendeva lezioni per perfezionarsi nell'acquarello e nel canto, e andava misurando frammenti antichi. Ma più di questo, le qualità morali onde va ornato quest'uomo eccellente sono tali, che annovero fra le maggiori fortune della mia vita, l'averlo conosciuto. Mi è grato esprimergli qui la mia riconoscenza per l'amicizia e la bontà che da quell'epoca in poi mi ha sempre mostrate.

[32]) Mi era sfuggito del tutto l'opinione del Donaldson che solo inclinava in questo senso scrivendo: « Among the best (drawings)

o aggiunte due scale tra la loggia ed il cortile circolare[33] *che esistono* ancora in parte o del tutto, sembra provare che la pianta di Antonio precedette immediatamente la pianta definitiva, e questo viene portato ad evidenza dalla sala rettangolare tra la loggia, il cortile ed il teatro. La sua lunghezza è disegnata di 35 palmi in circa, mentre la misura di 46 iscritta con inchiostro più scuro *da Antonio stesso*, è la misura eseguita che gli sarà stata indicata da Raffaello quando Antonio gli presentò questa pianta. Queste misure, più numerose nella parte eseguita e aggiunte posteriormente, non sono dunque levate dalla fabbrica, ma sono correzioni concernenti la pianta definitiva della porzione della Villa che si era stabilito di mettere in opera subito.

Nella scala grande a varie rampe, a cordoni per i cavalli, accanto al torrione di destra si osservano due correzioni. La linea indicante il giro maggiore necessario è di matita rossa non saprei dire se sia della mano di Raffaello o di Antonio, mentre i tratti più grossi sono a penna e disegnati da quest'ultimo.[34]

Antonio scrisse le osservazioni seguenti in vari punti della pianta:

1° Nello stradale da Roma alla scalea due volte: *strada* appena visibile nella VI tavola.

2° Dinanzi alla scalea quasi semicircolare: *Questa fia a bastoni* || *monta palmi 8.*

3° Dinanzi alle scalee del 1° cortile: *Questa fia a gradi* || *monta palmi 35.*

4° Nel torrione a destra della prima scalea: *Scarpa.*

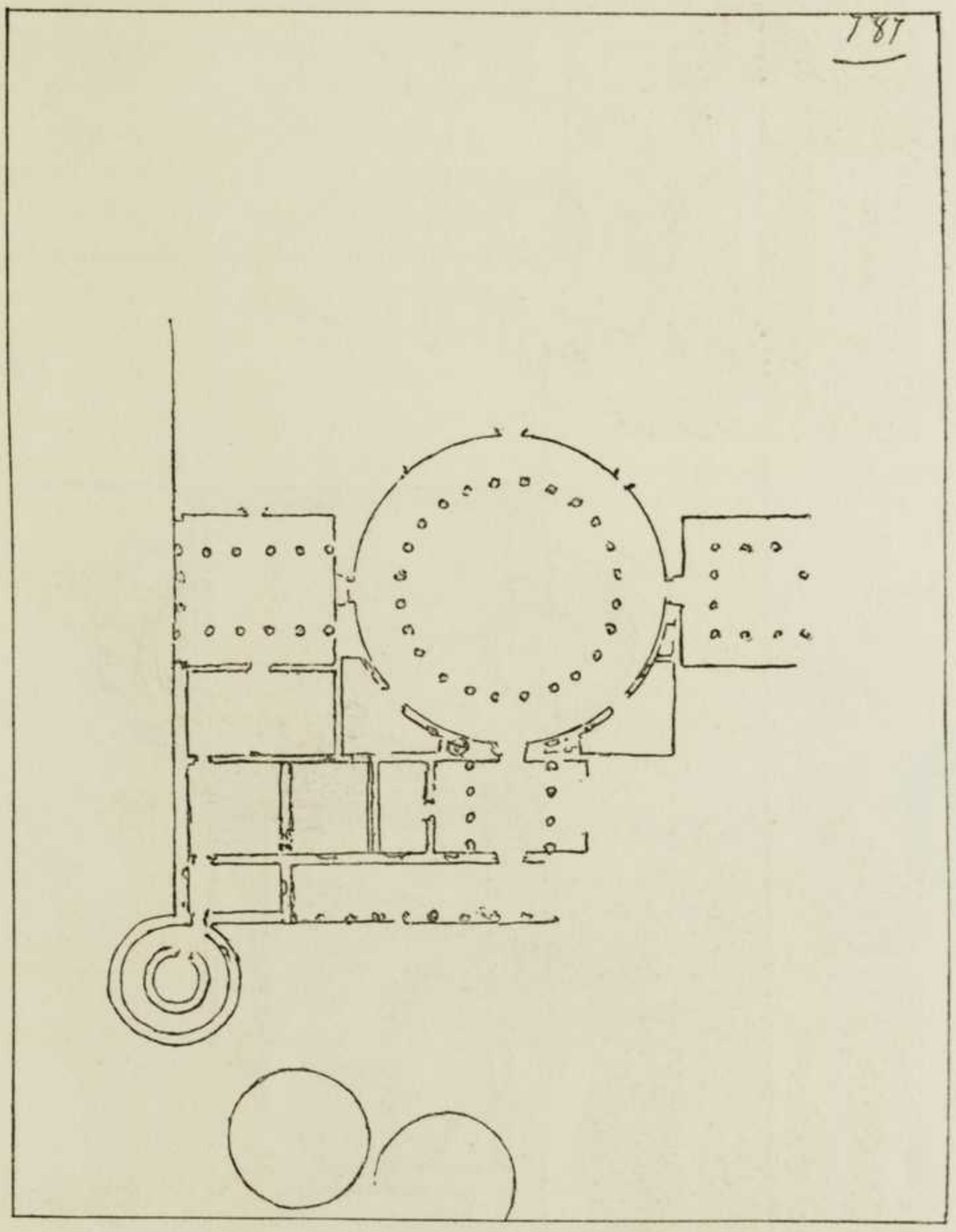
5° Accanto a detto torrione: *Terreno basso palmi 28.*

6° Nei giardini nella parte inferiore e destra del foglio: *Canne 12 per quadro.*

7° *Per questo verso va in piano.*

8° Quasi sul lembo del foglio un po' più basso e a capovolta: *Casetta,* e le parole incerte anche nell'originale: *..dri? dello :.zo* (dritto dello pozo?)

9° *Fratta,* e più a destra: *Cantone della fratta.*



(Fig. 37) – Studio per la Villa Madama

must be especially noticed either the original idea or subsequent project, *I conceive the former,* for the completion of the Villa Madama at Rome, the design of which is attributed to Raphael...., a « capo d'opera » of Italian taste and fancy. » (Vedi nota 31).

Gli annotatori del Vasari Le Monnier, credo pure in presenza di questa pianta emisero qualche dubbio sull'autore della Villa Madama.

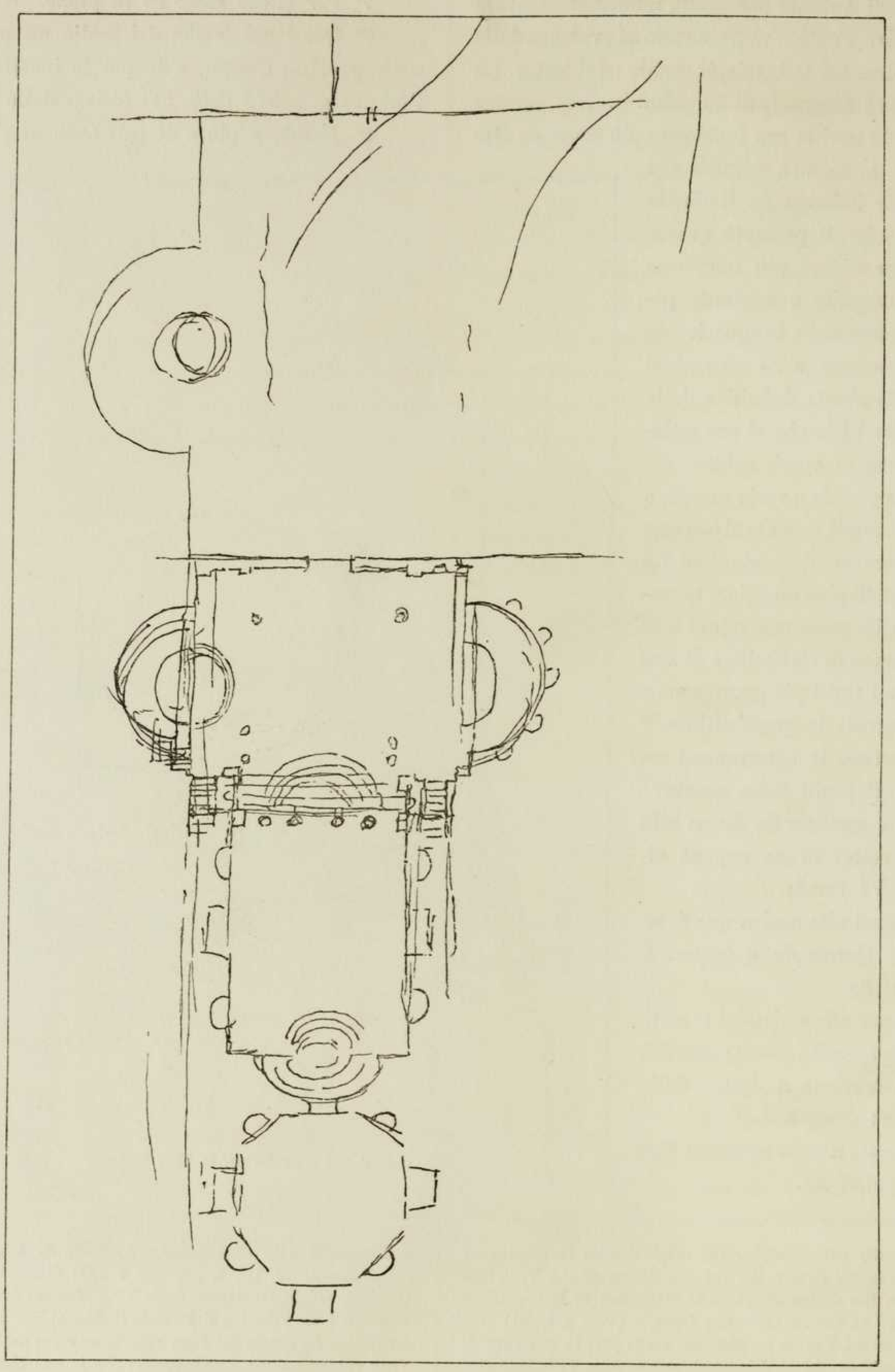
Il Redtenbacher, invece, basandosi sopra la presenza di misure più numerose precisamente nella sola parte eseguita, e sopra l'incendio della Villa scriveva, *loc. cit.*, pag. 36: « Dopo l'incendio della Villa nel sacco di Roma, Clemente VII, verso il 1530 avrebbe incaricato Antonio del restauro della Villa. Antonio rilevò anzi tutto la parte eseguita da Giulio Romano ornata da Giovanni da Udine, e aggiunse tutta la parte sinistra, essenzialmente nelle condizioni anteriori, forse basandosi sulla pianta di Giulio Romano. » La notizia dell'incendio della Villa Madama è riferita da A. di Reumont (*Storia di Roma,* vol. III, b, pag. 204 e 720: Clemente VII chiuso nel Castello, vedendo le fiamme della Villa Madama avrebbe esclamato: « Questa è la vendetta di Pompeo (Colonna) per i suoi castelli incendiati. » Le parole del Papa sono forse vere; ma dall'aspetto della Villa crederei, come accade tante volte in casi simili il suo timore fosse esagerato, o l'incendio non colpisse le parti con decorazioni artistiche ora in piedi.

[33]) La piccola lumaca verso la scala triangolare, e la scala rettangolare verso il teatro.

[34]) Questo disegno non ha indicazione antica di sorta della sua destinazione. Quando il Redtenbacher disse Antonio avervi scritto « *Progetto per la Villa Madama* » è stato indotto in errore dalle sue notizie. Questa indicazione in lapis venne scritta sotto la direzione del cav. Pini.

Ivi vicino si trova ora il tinello che dalla architettura, benchè semplicissima, sembra dell'epoca di Raffaello.

la porta che mena alle scuderie, poi 85 ed in fondo 116. All'estremità sinistra 140, e un poco più alto 117.



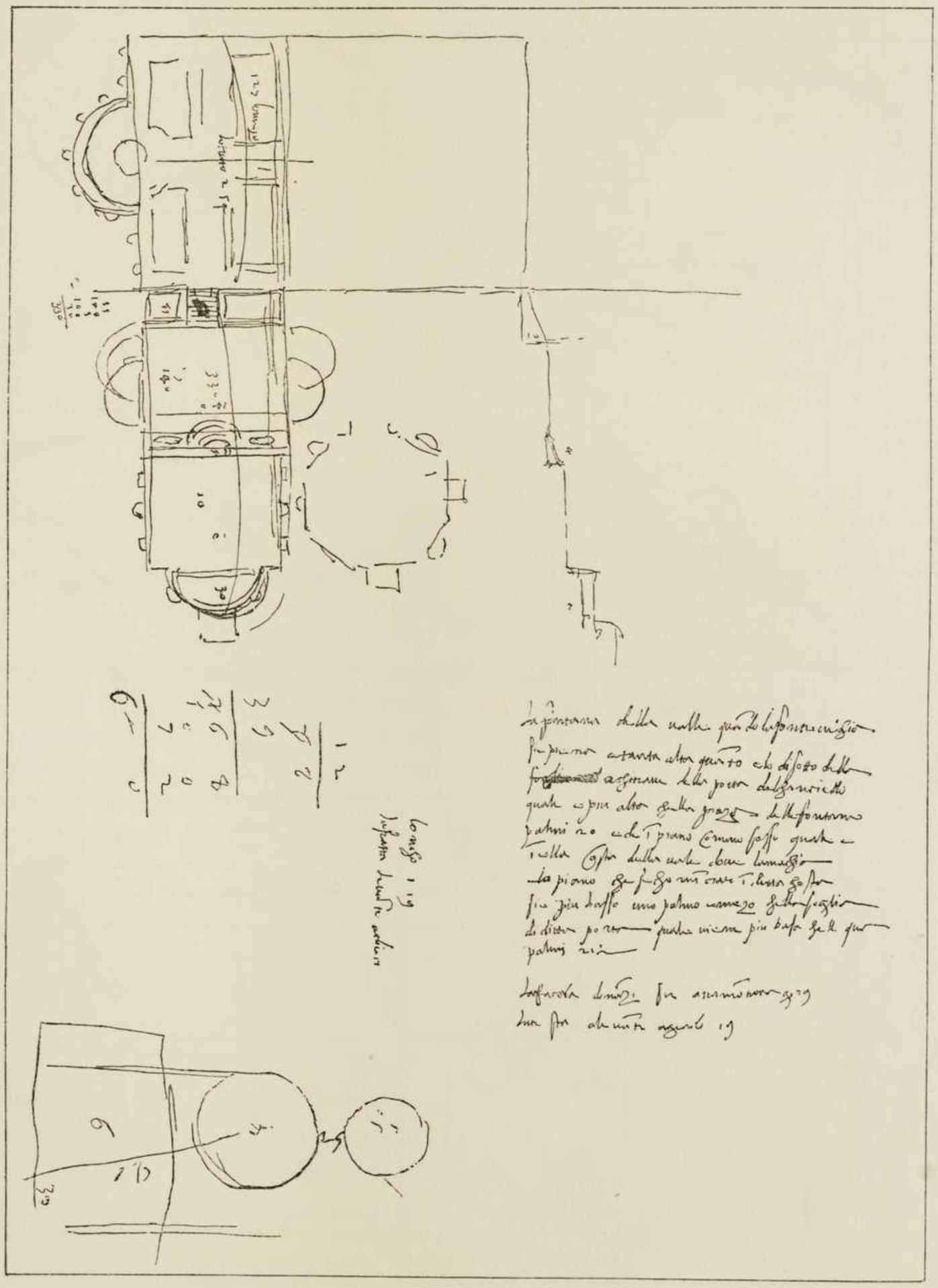
(Fig. 38) – Villa Madama. Studio di Antonio da Sangallo per il Ninfeo nella Valletta

I numeri 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90 è *più basso* danno il livello del terreno sotto il cortile circolare. Al principio dello stradale il livello è 58, ed in cima 9. Nel terreno chiuso da muri sotto lo stradale sono le altezze: 55 verso

Tavola VII

Raccolta degli Uffizi, n° 1355 (0.396 × 0.535). È la forma e l'eleganza di scrittura nelle misure ca. 30,

e ca. 60, segnate più volte *dal disegnatore* che mi fece riconoscere questi essere Raffaello. Paragonato poi il glio da mano posteriore ancora ignota, ma che in molti disegni agli Uffizi ha fatto trascrizioni analoghe. La



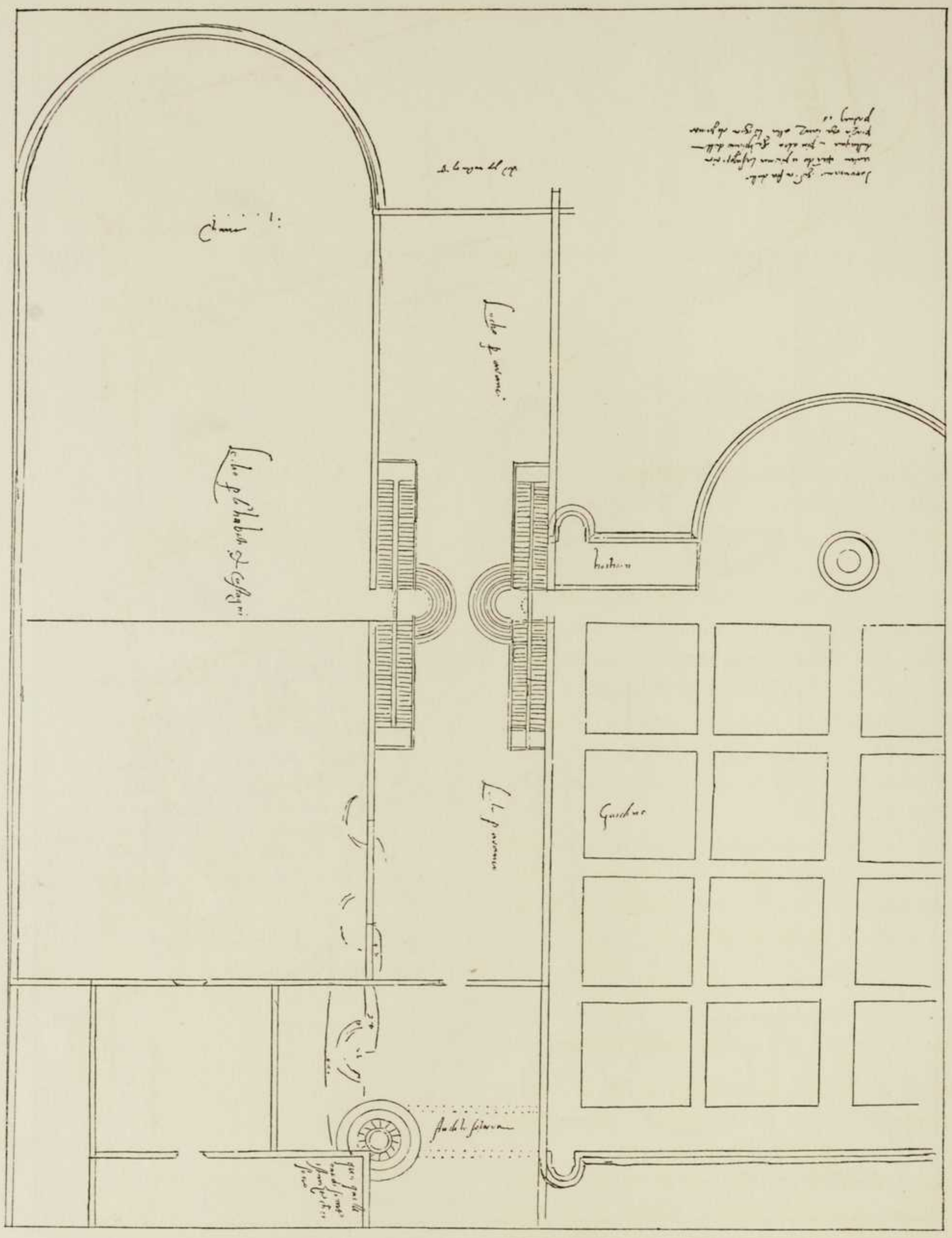
(Fig. 39) – Altro studio di Antonio per il Ninfeo

disegno con quelli autentici del Sanzio, vidi confermata la mia attribuzione.

A tergo del foglio Antonio da Sangallo scrisse: « *Per la Vignia del Papa* » iscrizione copiata sul dritto del fo- | espressione di Antonio « *Per la Vigna del Papa* » palesa questa indicazione scritta dopo l'innalzamento di Giulio de' Medici sul trono papale, ma *non significa nulla per l' epoca del disegno*, perchè i mol-

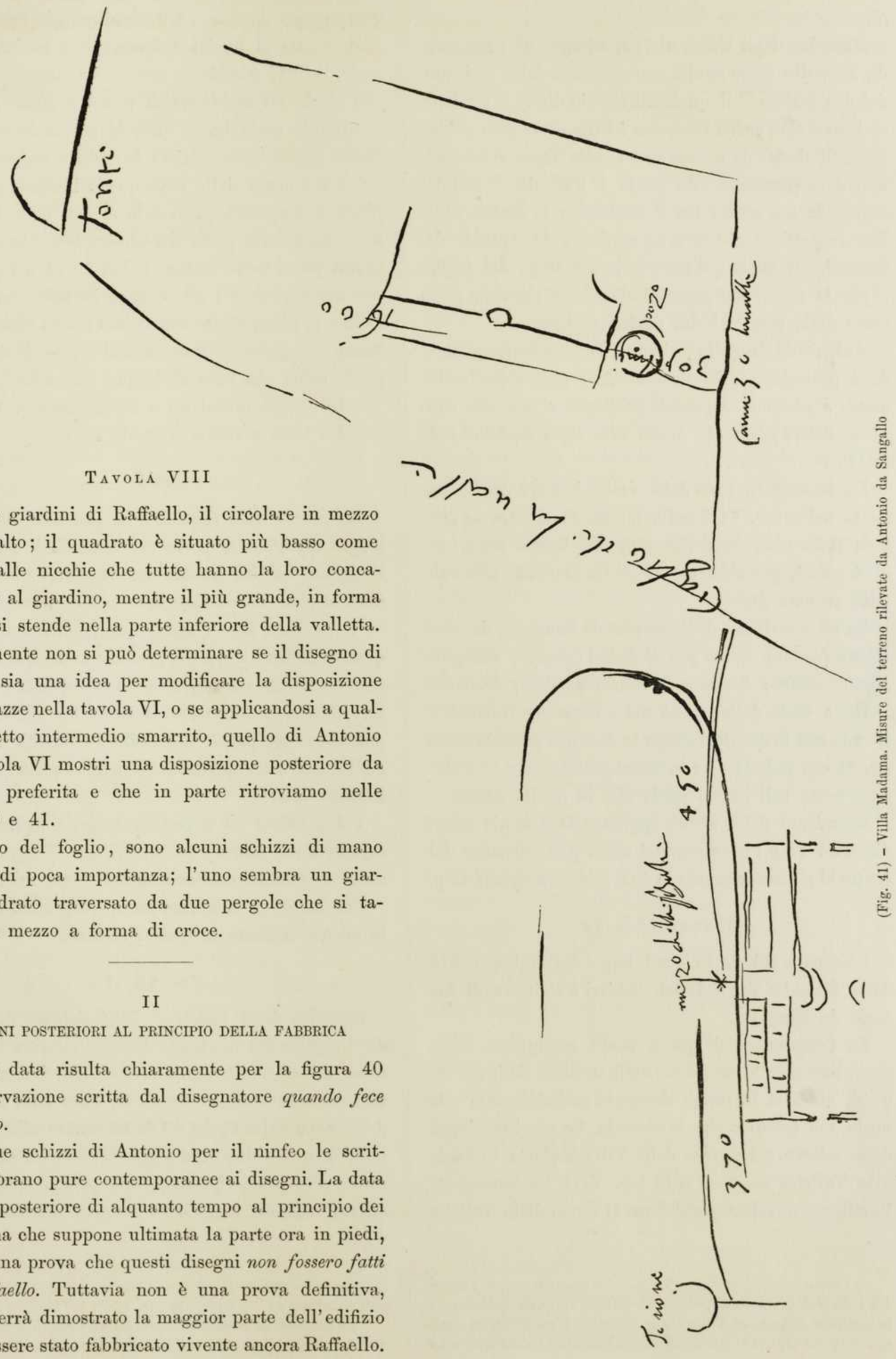
tissimi disegni di Antonio agli Uffizi offrono prove frequenti di siffatte indicazioni posteriori ai disegni che Antonio ripeteva anche più volte sullo stesso foglio quando in tempi posteriori egli andava classificando non solo i proprii numerosissimi disegni, ma quelli di altri per varie ragioni rimasti nelle sue mani.

Il torrione colla lumaca nello schizzo di Raffaello è disegnato appunto della medesima grandezza di quello nella pianta di Antonio.



(Fig. 40) – Villa Madama. Studio di Francesco da Sangallo per i giardini

Dall'angolo del terrazzo contiguo al torrione si vede che la sola posizione possibile dell'asse nel disegno di Raffaello è quella parallela all'asse longitudinale della Villa, e corrisponde alla configurazione del terreno.



(Fig. 41) - Villa Madama. Misure del terreno rilevate da Antonio da Sangallo

TAVOLA VIII

Dei tre giardini di Raffaello, il circolare in mezzo è il più alto; il quadrato è situato più basso come si vede dalle nicchie che tutte hanno la loro concavità volta al giardino, mentre il più grande, in forma di circo, si stende nella parte inferiore della valletta. Presentemente non si può determinare se il disegno di Raffaello sia una idea per modificare la disposizione delle terrazze nella tavola VI, o se applicandosi a qualche progetto intermedio smarrito, quello di Antonio nella tavola VI mostri una disposizione posteriore da Raffaello preferita e che in parte ritroviamo nelle figure 40 e 41.

A tergo del foglio, sono alcuni schizzi di mano ignota e di poca importanza; l'uno sembra un giardino quadrato traversato da due pergole che si tagliano in mezzo a forma di croce.

II

DISEGNI POSTERIORI AL PRINCIPIO DELLA FABBRICA

Questa data risulta chiaramente per la figura 40 dall'osservazione scritta dal disegnatore *quando fece il disegno.*

Nei due schizzi di Antonio per il ninfeo le scritture sembrano pure contemporanee ai disegni. La data non solo posteriore di alquanto tempo al principio dei lavori, ma che suppone ultimata la parte ora in piedi, sembra una prova che questi disegni *non fossero fatti per Raffaello.* Tuttavia non è una prova definitiva, perchè verrà dimostrato la maggior parte dell'edifizio attuale essere stato fabbricato vivente ancora Raffaello.

FIGURA 40

Raccolta degli Uffizi, n° 789. Disegno di Francesco da Sangallo come risulta con sicurezza dalla scrittura del disegnatore,[35] il quale all'angolo dietro il torrione scrisse: « *Qua quelle medesime istanze che ci sono.* » Ma, come fu detto, da questo non risulta necessariamente una data posteriore alla morte di Raffaello.[36] Nel disegno, le tre esedre tra il torrione e le scalee colle loro respettive misure sono aggiunte da Antonio da Sangallo, il quale qui pure scrisse a tergo del foglio « *per la vignia del papa* » indicazione ripetuta pure come nella tav. VII dal medesimo ignoto.

Antonio da Sangallo scrisse anche la notizia seguente forse posteriore: « *La fontana che ī testa della* ‖ *ualle quado e piena la superfitia* ‖ *dellaqua e più alta chel piano della* ‖ *piaza che inanzi alla logia dipinta* ‖ *palmi 16.* »

La fontana in *testa* della valle, è forse quella segnata nella tav. VIII colla lettera *F,* mentre la fontana *della valle* (vedi fig. 39), dal livello superiore di 4 palmi, potrebbe essere quella in fondo alla valletta segnata *M.*

Le altre scritture di Francesco da Sangallo, dicono: *Chane* (canne). *Locho per li habeti* (abeti) *e castagni; Andito sottera; Locho per aranci; gardino; horticini.*

Dalla scala delle canne nel « Loco per li habeti » si vede che in questo disegno la distanza indicata nella fig. 41 con pal. 370, ha la stessa grandezza, e le scalee sono poste nell'istesso modo che in quella figura.

Le misure delle esedre aggiunte da Antonio sono: diametro 32 p.; grossezza del muro p. 4; distanza dal centro al muro che separa le due, poste a sinistra: 46 p.

FIGURE 38 E 39

Disegnate sul dritto e sul tergo del foglio, n° 916 della Raccolta degli Uffizi. Schizzi e scritture di Antonio da Sangallo.

La destinazione di questi studii era ignota. Dalla somiglianza delle cose dette nelle scritture delle fig. 39 e 40, giudicai la prima destinata probabilmente alla medesima fabbrica che la seconda. La corrispondenza delle misure col terreno della Villa Madama in fondo alla Valletta come si vede tav. VIII ha confermato l'esattezza di tale supposizione. Il fondo della valletta doveva essere trasformato in una specie di Ninfeo accompagnato da due o tre giardinetti in forma di bellissime sale di livello differente, con esedre, nicchie, scale, il tutto combinato con quella maggior vaghezza che rivela un architetto di primo ordine.

Antonio nella fig. 39 oltre le parole *longo 119* ‖ *la fratta leuāte adieci,* scrisse la notizia seguente.

« La fontana della ualle quādo la fonte uechia sie piana e tanta alta quāto e lo disotto della foglia nel architraue della porta del Chancello quale e più alta chella piaza delle fontane palmi 20 ed e ī piano con uno sasso quale e ī ella costa della ualle doue la machia. e lo piano che se chomīciato ī ditta chosta sie più basso uno palmo e mezo chella soglia di ditta porta quale uiene piu basa chellaqua palmi 21 $^{1}/_{2}$.

« La facata dināzi sie a tramontana g. 19.

« La testa a leuāte a gradi 19. »

La *piazza delle fontane* è il giardino dinanzi alla loggia dipinta. La *porta del Cancello* è quella fiancheggiata dai due giganti che da questo giardino conduce al piano cominciato. Queste parti esistono tuttora. Si vede che i lavori erano quasi nello stato attuale quando Antonio scrisse la presente notizia. Ma qui pure non ne risulta necessariamente che questi schizzi fossero fatti dopo la morte di Raffaello. Massimamente pensando alle parole del Serlio: « Benchè egli (Raffaello) fece altri appartamenti e dette *principio grande ad altre cose.* »

I due cerchi ed il rettangolo nella figura 39 sono segnati colla matita e poco distinti nell'orignale; forse sono in qualche connessione col pozzo nella fig. 41.

Per maggiore chiarezza ho ripetuto nella tav. VIII le misure indicate in questo schizzo.

FIGURA 41

Raccolta degli Uffizi, n° 789^{v}. Schizzo di Antonio da Sangallo che mostra le distanze relative tra il torrione all'estremità destra della villa, il ciglio della valletta e la fonte in fondo ad essa. Alla fine della descrizione della figura 40 fu accennato alle parti comuni a questi due documenti. È schizzato con matita rossa, e in parte ripassato colla penna. Antonio fece questo studio a tergo d'un disegno del suo fratello

[35]) I commentatori del VASARI Le Monnier descrissero questo foglio fra i disegni di Antonio destinati al palazzo Vaticano, indicandone le scritture di mano di Aristotile da Sangallo, i cui caratteri somigliano spesso alquanto a quelli del cugino Francesco autore certissimo del presente studio. Nella edizione Sansoni, V, pag. 482, il primo errore è corretto ed il disegno posto fra quelli per la vigna del Papa.

[36]) Francesco da Sangallo era già a Roma nel 1518 data segnata da lui nella scrittura accurata della sua pianta grande delle terme

« il Gobbo, » e vi scrisse con altro inchiostro: *per la vignia del papa.*

FIGURA 34

Riproduzione della figura pubblicata dal Serlio (Libro III, pag. 149). Il Serlio dice questa essere « il dritto e la faccia della loggia; ma non vi sono quei nicchi da le bande, le quali vi ho posto per ornamento, » e benchè il Serlio abbia soltanto voluto dare l'invenzione, il vedere queste nicchie nelle piante disegnate dal Gobbo e da Antonio per Raffaello, anzi principiate nella loggia di mezzo, desta il pensiero che forse il Serlio ebbe dinanzi a sè il dritto per quella e non per la loggia eseguita, benchè nulla vieti ammettere che sopra questa pure ci veniva un secondo piano.

Gli annotatori del Vasari Le Monnier descrivono un disegno n. 718, di Antonio, della voluta per il capitello jonico coll'indicazione « Modani della Vignia del Papa » che mostra pure un pezzo di pianta del cortile semicircolare, e varie cose per le mezze tribune di San Pietro. Il frammento di pianta semicircolare non è per la Villa Madama, ma esso pure per le mezze tribune di San Pietro.

EPOCA DELLA COSTRUZIONE DELLA VILLA MADAMA

Per la loro maravigliosa bellezza gli ornati di pittura e di stucco della Villa Madama sono superiori non solo a qualunque altra cosa simile, ma più vaghi forse di quelli nelle Loggie Vaticane. Paragonando questa decorazione all'altra eseguita dallo stesso Giovanni da Udine e da Perino nella Sala dei Pontefici al Vaticano, morto Raffaello, ma sotto Leone X ancora,[37] (come lo mostrano le iscrizioni), si rimane convinti che alle bellezze della loggia nella Villa Madama, solo poteva giungere anche l'ottimo Giovanni da Udine, sotto la direzione e la ispirazione continua dell'unico Raffaello.

Ammettendo un anno per l'esecuzione di queste decorazioni, un altro anno per l'esecuzione della fabbrica, delle peschiere, per lo spianare il terreno ecc., *e non sarà troppo*, si vede che i disegni per la villa non poterono essere fatti posteriormente alla fine dell'anno 1517.

D'altronde le parole del Vasari confermano pienamente la mia opinione. Non solo Giovanni da Udine ebbe dal Cardinale per ricompensa dei lavori della Villa quel canonicato che nel 1521 diede ad un suo fratello,[38] ma, se si potesse fidarsi interamente del Vasari, dopo questi lavori Giovanni sarebbe stato mandato dal Cardinale a lavorare a Firenze, donde tornato avrebbe fatto per Raffaello i festoni intorno alle storie di Psiche nella Farnesina!

Solo in seguito il Vasari dice: « Morto Raffaello.... si trattenne Giovanni molti mesi alla vigna del detto Cardinale de'Medici in alcune *cose di poco valore.* » Dunque i *principali lavori di Giovanni* sarebbero stati compiuti forse un anno prima della morte di Raffaello. E d'altra parte Antonio da Sangallo essendo stato nominato poco prima del 22 novembre 1516 *aiutante* di Raffaello nei lavori di San Pietro,[39] poteva da quell'epoca occuparsi pure dei progetti di Raffaello per la Villa Madama, occupazione che del rimanente poteva essergli imposta da Raffaello prima di aver tale incarico, se fosse provato che Giulio de' Medici avesse preso anteriormente la risoluzione di costruire la sua Villa.

Ai 23 settembre del 1513 Giulio era già stato nominato Cardinale. È il cappello cardinalizio e non la tiara, che s'incontra nelle decorazioni della loggia e del soffitto nella sala principale, e se nel piedritto della volta che dal cortile mena all'arcata di mezzo della loggia si vede in un *piccolissimo motivo* lo stemma mediceo colla tiara, questo può essere una allusione all'onore derivato alla famiglia dal pontificato del suo cugino Leone X, alla cui morte, dice il Vasari, « non fu per allora altrimenti seguitata quella opera,... tornatosene il Cardinale de'Medici a Fiorenza. »

Nella battaglia di Costantino finita prima del 1524, anno della partenza di Giulio Romano da Roma, si vede la Villa Madama rappresentata sotto la forma della fig. 32, cioè mostra lo stato attuale, e vi si distingue nel principio della loggia di mezzo, la nicchia campeggiante tra due porte, ora esistente (fig. 32[bis]), e progettata prima del principio dell'edifizio attuale come si rileva dalla tavola VI. Il frontespizio non significa nulla contro questa affermazione.

D'altronde il Serlio dice chiaramente: « La loggia ordinata dal divino Raffaello da Urbino; benchè egli *fece* altri appartamenti, e dette *principio grande* ad altre cose. »

Il Serlio così nomina Raffaello autore della Villa. Nella Vita del Sanzio, il Vasari dice lo stesso; in quella di Giulio Romano ne ragiona soltanto come d'una opi-

---

Diocleziane agli Uffizi. Nelle scritture della fabbrica di S. Pietro, figura negli anni 1521, 1525 e 1527. Mss. Chigiano H. 11. 22, pagine 33, 35 v. e 36.

[37]) Il VASARI dice sotto Clemente VII. Ma il nome di Leone X negli angoli della volta è decisivo.

[38]) *Vita di Giovanni da Udine,* vol. XI, 306, nota citata dall'opera del Maniago.

[39]) GOTTI, *Vita di Michelangelo,* vol. II, pag. 59. Leonardo ne'Borgherini scrisse a Michelangiolo ai 22 di novembre 1516: « Raffaello, come vi dissi, chiese compagnia, e fugli dato Antonio da Sangallo, ecc. »

nione che aveva corso; mentre nella lettera scritta da Baldassarre Castiglione al Duca di Urbino, ai 13 agosto 1522, è detto che il disegno della villa ordinato da Monsignore dei Medici, mandato da Raffaele al Castiglione poco prima di morire, era a Mantova.[40] Questa lettera conferma bene che Raffaello era autore del disegno, ma non asserisce che il disegno mandato al Castiglione fosse necessariamente *autografo* e non di uno dei disegnatori del Sanzio. Le parole «*poco prima di morire*» non significano neppure che Raffaello avesse soltanto *fatto allora il disegno.*

Da tutto questo si vede che l'opinione secondo la quale Raffaello avrebbe fatto il disegno, ma che sarebbe stato messo in esecuzione soltanto dopo la sua morte e da Giulio Romano,[41] è contraria all'evidenza. Il bel disegno di Antonio da Sangallo essendo disegnato per Raffaello prima del progetto definitivo, questo fatto corregge pure l'altra opinione che la Villa incendiata nel sacco di Roma fosse stata incominciata da Antonio con nuovo disegno, ma rimasto imperfetto.[42]

Nel capitolo del Riassunto tornerò a parlare della Villa Madama.

[40]) Lettera citata dal PASSAVANT e da A. DI REUMONT nell'*Jahrbuch für Kunstwissenschaft* del A. VON ZAHN, vol. II, 3, pag. 256. La lettera esiste nella Oliveriana di Pesaro.

[41]) REDTENBACHER, articolo citato a pag. 59.

[42]) A. DI REUMONT, *Storia di Roma,* IV b., pag. 720. Egli adopra espressioni adattate ad un incendio quasi completo.

VI

Riassunto e Conclusione

Nei capitoli precedenti abbiamo studiato i periodi successivi nei quali si divide la vita di Raffaello considerata dal punto di vista prima dei suoi studii architettonici, e poi delle fabbriche da lui progettate o eseguite.

Anzitutto vennero esaminati i fatti più accertati, e le circostanze nelle quali si sono prodotti. Ricercando poi le condizioni *necessarie* perchè tali fatti potessero prodursi, abbiamo potuto derivarne alcuni altri fatti, o nuovi del tutto o intorno ai quali esistevano incertezze, o la cui importanza non era stata sufficientemente messa in rilievo.

Nello studio delle varie fabbriche di Raffaello poi furono esaminate le prove in favore della loro attribuzione al sommo pittore, il loro carattere e le influenze di altri maestri che vi s'incontrano e l'epoca della loro costruzione.

Ora sarà utile riassumere i resultati ottenuti e aggiungervi varii punti per trattare i quali non avevamo trovato appropriato luogo, sviluppandone altri con osservazioni che avrebbero reso meno chiara l'esposizione dei fatti sin qui sviluppata.

Cominciamo coll'osservare i disegni e schizzi architettonici di Raffaello.

I

Del modo tecnico di Raffaello di schizzare e disegnare l'architettura

Tra gli studii di Raffaello presentemente cinque soli a me son noti, aventi uno scopo unicamente architettonico. Quattro di questi, ritrovai nella raccolta degli Uffizi [1] e pel quinto ritrovato fra i disegni di Andrea Palladio contenuti in diciotto cartelle, a Chiswick Castle presso Londra, potei verificare l'esattezza d'una antica attribuzione.[2] In presenza della facilità colla quale autori serii attribuiscono disegni diversi alla mano stessa di Raffaello [3] non è inutile ricordare

[1]) Tre furono pubblicati ridotti nell'articolo citato *Trois dessins d'architecture de Raphael* (*Gaz. des Beaux-Arts,* 1870). Di questi l'interno del Panteon è pubblicato in fac-simile (tav. 44), *Les projets primitifs*, ecc., i due altri nelle tavole II e III del presente volume. Il quarto si vede nella tav. VII.

[2]) Cartella VIII. Una trabeazione corintia, e l'interno d'un tamburo circolare la cui architettura interna corrisponde ai pilastri ed alle finestre del tamburo nel tempio dello *Sposalizio,* alcune misure e la parola *fenestra* sono scrittura autentica di Raffaello. Lo schizzo però, salvo la sua venerabile origine, non ha altro interesse.

[3]) Vedi quanto fu detto, pag. 31, di un disegno di Aristotile da Sangallo tolto dall'esterno della Farnesina e che vogliono di Raffaello. — Vedi pure pag. 44, nota 92, e pag. 59 la descrizione della tavola IV.

questo fatto, nonchè indicare documenti incontrastabili per facilitare i confronti.

(Fig. 42) – Disegno attribuito al Perugino. (Museo del Louvre)

Non ho potuto fare ancora un elenco degli studii per pitture nelle quali Raffaello introdusse casamenti ed architetture più o meno considerevoli. Oltre i due disegni (tav. I e fig. 43) vi ha uno schizzo per la figura di Giulio II nell'Eliodoro [4] ove l'architettura mostra nell'andar dei tratti una mano del tutto iden-

[4]) Museo del Louvre, *Salle des boîtes,* pubblicato pure dal Müntz nel suo *Raphael,* pag. 381.

tica con quella della fig. 43, non ostante che lo studio sia di circa otto anni posteriore a questo.

prato in quell'epoca, si vede, paragonando il disegno di Raffaello (fig. 43) con uno del Perugino, conser-

(Fig. 43) – Studio di Raffaello per la Madonna degli Ansidei. (Istituto Staedel a Francoforte)

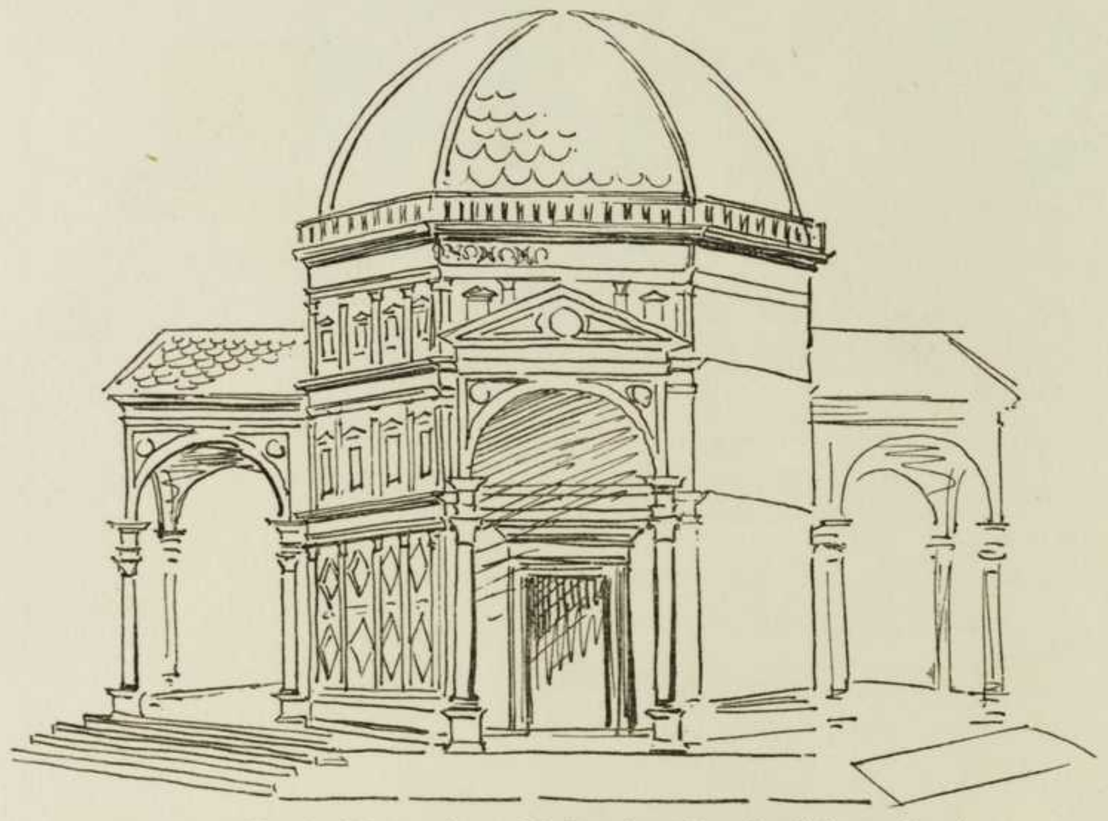
Disegni a penna. Questi sono modellati con tratti incrociati in varie direzioni secondo l'intensità delle ombre. Benchè questo processo fosse abbastanza adovato al Louvre (fig. 42), che anche in questo il Sanzio s'appropriò la maniera del suo secondo maestro in tal modo che in alcune parti sarebbe difficile distinguere

la mano dell'uno da quella dell'altro, tanto la direzione dei tratti, la loro distanza e fino alla pressione della penna si rassomigliano. Nei disegni del Panteon la maniera del tratteggiare è identica.

Lo studio per tre giardini della Villa Madama (Tav. VII) offre precisamente un esempio dell'uso di

(Fig. 44) – Tempio nello Sposalizio del Perugino. (Museo di Caen)

Raffaello descritto dal Vasari: « e disegnando alcuna volta Raffaello e schizzando a modo suo l'invenzioni,



(Fig. 45) – Tempio dipinto a fresco dal Perugino. (Cappella Sistina a Roma)

le faceva poi tirar misurate e grandi a Giulio, per servirsene nelle cose d'architettura. »[5] Raffaello da architetto occupatissimo schizzò l'idea sua con esattezza sufficiente per poter giudicare dei varii punti del concetto e per farlo sviluppare o mettere al netto dai disegnatori suoi.

Disegni aquarellati. Nella pianta aquarellata per la Cappella Chigi (Tav. III) Raffaello adopra la carta rigata da quadretti, metodo che fu creduto invenzione degli ingegneri francesi, al tempo di Napoleone I, mentre venne adoperato già da Bramante e da Antonio da Sangallo in diversi studii per San Pietro.[6] Nel disegno per l'Annunziata (Tav. I), l'architettura è disegnata accuratamente col tiralinee e la penna, e modellata col pennello a leggiera tinta di sepia.

Non mi è noto nessun disegno di alzato finito da Raffaello con cura; ma stando ai disegni di Bramante,[7] di Peruzzi e di Giulio Romano, si può affermare che Raffaello li avrebbe modellati al pennello colla sepia e lumeggiati di biacca,[8] come si vede pure in molti disegni di figure della scuola di Raffaello.

Disegni copiati da originali di Raffaello. Nella Raccolta degli Uffizi, il n. 1948, di mano ignota,[9] è una copia in fac-simile contemporanea del disegno di Raffaello dell'interno del Panteon, fatta forse per l'istruzione di qualche garzone di Raffaello. Nel Soane-Museum a Londra si vede il fac-simile del verso dello stesso foglio di Raffaello, cioè del Portico del Panteon (Tav. II). La grandezza del foglio, i tratti, il carattere della scrittura, il posto precisamente identico delle parole,[10] tutto ciò mostra che questi disegni non sono copiati dal vero nell'istesso tempo che Raffaello faceva i disegni suoi, ma proprio copiati dai disegni stessi di Raffaello. L'uso di copiare disegni di altri a quei tempi era assai frequente. L'Albo di Lille, detto di Michelangelo, mostra certi schizzi copiati dall'albo di Bramantino Suardi all'Ambrosiana, il taccuino dell'architetto senese Oreste Vannocci[11] contiene moltissimi schizzi copiati o dall'Albo di Lille, o da originali comuni a tutti e due. Nella libreria

---

[5]) *Vita di Giulio Romano*, ed. Le Monnier, X, pag. 89.

[6]) *Les projets primitifs,* tav. 8 e 9.

[7]) *Les projets primitifs,* tav. 55, fig. 1. Studio per il tempietto di S. Pietro in Montorio, e quello riprodotto, fig. 29.

[8]) Questo si vede in uno dei più belli ed autentici disegni di Baldassarre (benchè sia senza designazione di autore), nel volume di Miscellanea a Chiswick Castle. Si osserva pure nel suo spaccato per S. Petronio, e nelle magnifiche e grandissime facciate di Giulio Romano per la stessa Chiesa, conservate nella sagrestia.

[9]) L'autore delle fig. 2 e 3 della tav. 23, nei *Projets primitifs,* ecc.

[10]) Nel disegno n. 1948, il copiatore voleva prima scrivere la parola *Panteon* con un *P* majuscolo, ma vedendo che Raffaello aveva scritto *panteon* ricominciò col *p* minuscolo.

[11]) Biblioteca di Siena, S. IV, 1.

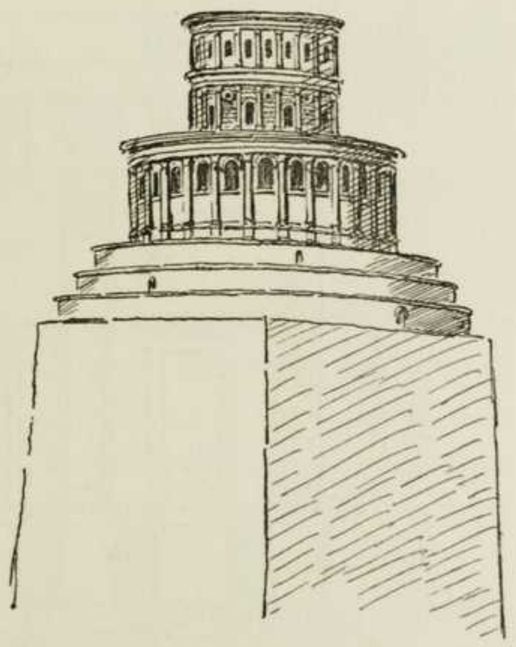
Reale del Castello di Windsor,[12] ho visto disegni copiati dal Codice di Giuliano da Sangallo alla Barberiniana, e potrei citare altri esempi di tali copie.

Disegni fatti per Raffaello. Ho potuto dimostrare che le tavole IV e V di mano di Antonio da Sangallo e del suo fratello il Gobbo erano disegnati per Raffaello perchè sono studii per un edifizio progettato da lui e anteriori al progetto definitivo, benchè connessi con esso. Ma diventa più difficile giudicare se fra i numerosi disegni levati da edifizi antichi di Roma e d'Italia da architetti contemporanei di Raffaello, ve ne siano di quelli fatti con ordine suo, allo scopo di servire per il grandioso restauro della Roma antica da lui intrapreso. Bisognerebbe incontrare in tali serie qualche postilla del Sanzio stesso o del disegnatore che accennassero a una tale destinazione. Non ho potuto ancora rintracciare i disegni visti dal Winkelmann del tempio di Cori e quelli nel volume presso Lord Leicester da lui attribuiti a Raffaello.[13] In tali attribuzioni ci vuole molta cautela, perchè conosco molti disegni fatti forse da garzoni di Raffaello, che imitavano il suo modo di disegnare, il quale era di moda nei 20 primi anni del secolo XVI.

Ho già dimostrato altrove che il disegno per la facciata d'una Chiesa, ora all'Albertina di Vienna, non è di mano di Raffaello, come si può vedere paragonando il fac-simile[14] con quelli di disegni autentici di Raffaello. Il Pontani pubblicando questo disegno volle[15] provare che fosse destinato alla facciata di S. Lorenzo a Firenze, e non per S. Pietro, come venne ammesso fino allora. La presenza della lanterna d'un'alta cupola poco visibile dimostra però che questa supposizione era fallace. La connessione con altri disegni per San Pietro, la possibilità che fosse disegnato da Pierino del Vaga, lasciano libera la supposizione che venisse forse fatto per Raffaello. Le ragioni in favore di tale ipotesi tuttavia non hanno nulla in sostanza che costringa veramente a supporre una connessione qualunque con Raffaello.

Occorre qui parlare di un disegno attribuito a Raffaello e conservato nella raccolta del Duca di Devonshire a Chatsworth. È un progetto per il quarto affresco della libreria del Duomo di Siena ove l'ambasciatore imperiale bacia il piede di papa Eugenio IV. Ne conosco soltanto la fotoincisione pubblicata dal signore Schmarsow[16] nel suo studio consacrato alla delicata questione della partecipazione di Raffaello alla invenzione di alcuni cartoni per quelle celebri pitture, quistione circa la quale già dissi non aver potuto arrivare ad una convinzione definitiva. Mi pare tuttavia, massimamente attenendomi al criterio puramente architettonico, che questo disegno sia il documento più serio in favore di quelli che ammettono l'intervento di Raffaello in questa impresa. Le due arcate in testa alla sala, e quelle dell'edifizio nel fondo hanno proporzioni tanto perfette che avrei creduto allora solo Bramante o Francesco di Giorgio capaci di disegnarle. Non solo la proporzione delle imposte, ma le sagome sembrano identiche con quelle nel disegno di Raffaello per l'Annunziata (Tav. I) e somiglianti alla cornice schizzata sotto la porta nella Tav. II. Il modo di disegnare le basi nei tre disegni mostra un tratto che a me pare identico. Taluno si maraviglierà forse che io vada cercando prove in parti che sembrano secondarie mentre si presentano al giudizio numerose figure. Ma è precisamente nelle proporzioni generali e particolari e nel profilare che si distinguono le opere dei varii maestri, quando anche adoperano composizioni appartenenti in comune a tutta la scuola e all'epoca loro. Le corrispondenze segnalate tra questi tre disegni a me sembrano di maggior rilievo che le somiglianze accennate dal signore Schmarsow[17] tra talune parti del disegno ed altre dei palazzi di Urbino e della Cancelleria, somiglianze o comuni con molti altri edifizi, o che si presentano

(Fig. 46) – Tempio in una tavola di Luca Signorelli. (Gall. degli Uff.)



(Fig. 47) - Edifizio dipinto a fresco da Andrea Mantegna. (Palazzo ducale di Mantova).

[12]) *Raccolta dei disegni architettonici,* vol. n. 16, in-fol., fol. 21 e seg.

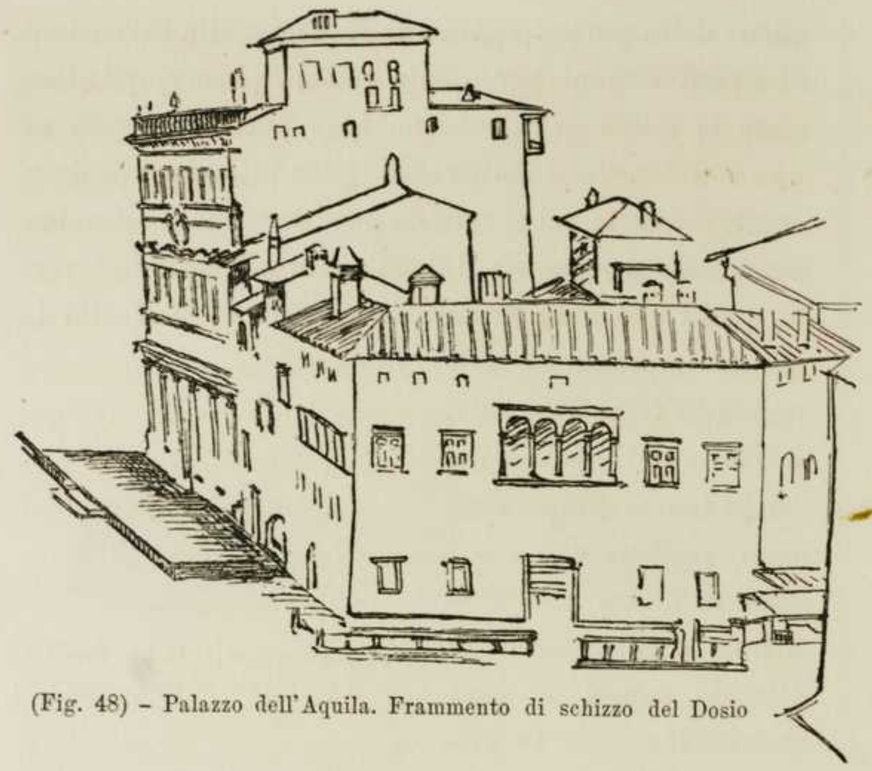
[13]) Jacopo Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien,* ed. II, pag. 37.

[14]) *Les projets primitifs,* tav. 41, fig. 1, e pag. 313.

[15]) *Op. cit.,* tavola penultima, in fac-simile assai incompleto, e tavola 6, accomodato alle misure di S. Lorenzo. Il disegno fu pure inciso nel secolo passato dal conte Caylus.

[16]) *Raphael und Pinturicchio in Siena,* 1880, tav. VIII.

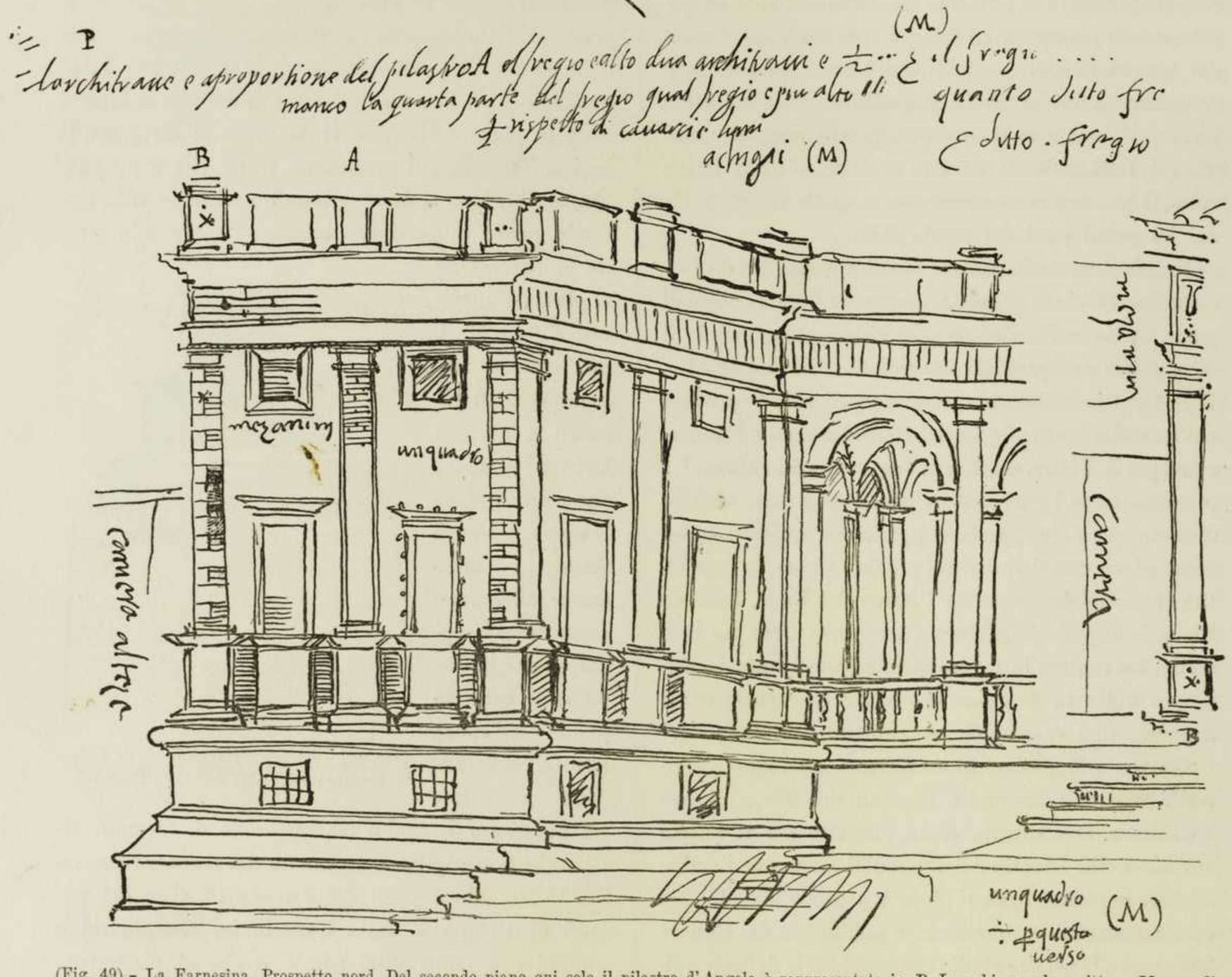
[17]) A. Schmarsow, *op. cit.,* pag. 32.



(Fig. 48) – Palazzo dell'Aquila. Frammento di schizzo del Dosio

soltanto con cambiamenti che tolgono il valore alle prove.[18]

Devo pure aggiungere che nessuna scrittura di artista italiano mi è nota che somigli tanto a quella di Raffaello quanto quella nel disegno conservato agli Uffizi per il primo affresco.[19] Nondimeno ho qualche esitazione per pronunziarmi con certezza in favore di Raffaello, e per più ragioni. Non conosco la scrittura del Pinturicchio, e non ho visto tutte le sue opere di pittura. D'altra parte ho fatto l'esperienza che qualche volta trattandosi d'incertezze di questo genere, tra tutte le opere d'un autore è talvolta un solo disegno quello che può dare tutta la luce necessaria a formarsi una convinzione definitiva.



(Fig. 49) – La Farnesina. Prospetto nord. Del secondo piano qui solo il pilastro d'Angolo è rappresentato in *B*. Lo schizzo e le scritture *M* sono di Aristotile da Sangallo. La parole *« un quadro – per questo verso »* sono scritte nel secondo piano sopra la finestra a destra del piedistallo *A*.

[18]) Mi pare di vedere pure nelle figure sedute un'aria di famiglia con quelle dell'affresco di San Severo a Perugia, che mi fa sempre pensare a Raffaello, benchè secondo le osservazioni giuste del Lermolieff qui le mani abbiano più il carattere del Pinturicchio, mentre a Perugia è il tipo di Timoteo Viti che spicca nelle mani delle persone sedute da Raffaello dipinte. Mi pare tuttavia che le mani dei due angioli siano più nella maniera del disegno di Chatsworth.

[19]) A. Schmarsow, *op. cit.*, tav. IV.

L'ultima ragione è che il signor Gustavo Frizzoni più volte mi espresse intorno all'autore di questo disegno un'opinione contraria a Raffaello, e sapendo per esperienza da molti anni con quanta cura, coscienza ed intelligenza egli studii siffatte quistioni, mi pare dover tener gran conto della sua opinione, nonchè di quella d'un altro egregio conoscitore, del senatore del Regno, il comm. Giov. Morelli. Se dunque, come dissi di sopra, non ho raccolto ancora gli elementi per formarmi una convinzione definitiva, non mi pare tuttavia impossibile che Raffaello abbia aiutato il Pinturicchio nel disegno dei cartoni.

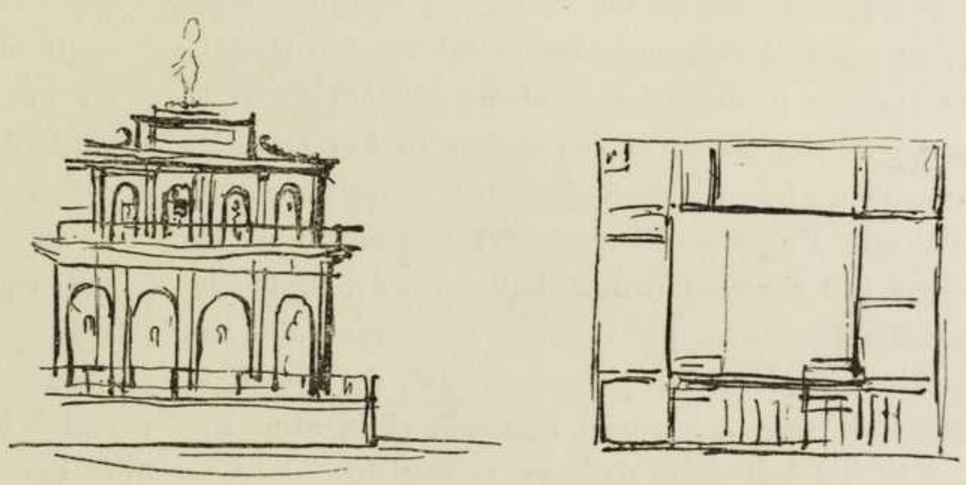
Aggiungerò poche parole sull'edifizio dipinto nella incoronazione del poeta. Le somiglianze indicate dal signor Schmarsow col tempio nello Sposalizio e col disegno di Chatsworth Castle sono ammissibili soltanto in parte. Le proporzioni sono meno vaghe che nel tempio dello Sposalizio, oltre che vi ha un errore nella situazione e grandezza della balaustrata in rapporto alle finestre. D'altra parte i pilastrelli che nella balaustrata di mezzo reggono l'estremità del parapetto mostrano una disposizione gentile poco usata, credo, adoprata come fu detto, da Raffaello nella Farnesina (fig. 15). Le volute dei contrafforti somigliano pure molto a quelle nello Sposalizio. Insomma se non vedo in questa architettura ragioni grandi in favore di Raffaello, neanche ne scorgo di assolutamente contrarie ad una invenzione sua.[20]

II

RIASSUNTO DEI FATTI PRINCIPALI DELLA CARRIERA ARCHITETTONICA DI RAFFAELLO

Fu messo in rilievo che a Urbino, per la preparazione di Raffaello all'architettura, il palazzo Ducale fosse un modello unico in Italia, superiore a tutte le opere che la patria offrirgli poteva nel campo della pittura. Venne provato che Raffaello nella casa paterna avesse sentito parlare con grandissime lodi dell'architetto di quella magnifica reggia, di Luciano Lauranna, vale a dire, non che di Pietro della Francesca, di Melozzo da Forlì, del Perugino, maestri o condiscepoli di quel Bramante la cui notissima protezione concessa a Raffaello viene appoggiata e precisata assai dal presente studio. Credo di aver pure dimostrato che necessariamente Raffaello, benchè di undici anni avesse perduto il padre pittore, aveva ricevuto da lui certe impressioni che contribuirono a formar l'impronta del suo genio, a destar le sue predilezioni ed a influenzarlo nelle scelte fatte durante il corso della vita.

E in fatti chi potrà ormai negare del tutto questa influenza paterna vedendola confermata dall'indefesso studio fatto da Raffaello delle opere di Bramante e



(Fig. 50) – Schizzi di Raffaello. (Museo Wicar a Lille)

la strettissima amicizia tra i due grandi Urbinati? Non solo nelle opere di Bramante ma nella sua somma intelligenza dell'arte in generale, della pittura, della prospettiva e della quadratura dei corpi, Raffaello incontrava radunato l'ideale delle cose da giovinetto sentite lodare da suo padre, e rese viepiù care di poi dall'affetto d'un compatriota quasi onnipotente.

Entrato allo studio del Perugino più tardi di quello che già si credeva, Raffaello da lui in gran parte prese la maniera di schizzare l'architettura, e nei casamenti delle prime opere del Sanzio si vede quanto egli si

[20]) Nella quistione dell'albo di Venezia, al contrario, trovo nelle mie note alcune osservazioni che a me sembrano escludere la possibilità di vedervi la mano di Raffaello. La *maggior parte* dei disegni esposti è della stessa mano. Se tra questi ve ne sono alcuni che di certo non possono essere del Sanzio, ne segue che gli altri pure non saranno suoi. Ora precisamente ve ne sono alcuni che mostrano troppa franchezza nelle movenze per essere di Raffaello giovinetto, e sono disegnati con troppa imperfezione per essere di lui in età più avanzata. Di questa categoria sono: Cornice XXV, n. 14; Puttini danzanti, n. 20; Quattro putti che maltrattano un maiale; Cornice XVII, n. 18; Una mano che tiene un compasso di proporzione; finalmente il n. 27 due teste d'uomo sono accompagnate da alcune lettere e della parola *paro* che *non sono della mano di Raffaello* come si vede principalmente dalla lettera *p*. La figura di un giovane che suona la cornamusa meno che mai di Raffaello. Vedendo lo studio pel gruppo antico delle Grazie di Siena mostrare qualche analogia di forme col ben noto quadretto di Raffaello, ma essere troppo debole per attribuirlo al Sanzio, nasce il sospetto che questo foglio sia la copia da qualche studio di Raffaello, ora smarrito, fatta forse da un suo garzone, come ho mostrato che altri copiavano i suoi disegni architettonici. In quanto al disegno, Cornice XXVII, n. 6, un soldato a cavallo che combatte contro due uomini nudi è un disegno autentico di Raffaello, ma si vede dalla grandezza maggiore della carta che non faceva parte originariamente di questa serie. Mi sono rallegrato di trovare recentemente che quanto aveva scritto anteriormente il Lermolieff, era del tutto conforme alle mie soprascritte osservazioni.

ispirava alle architetture del suo maestro, superandolo presto nell'armonia e nella grazia delle proporzioni, mostrando nella prospettiva e nella rappresentazione delle architettoniche forme una straordinaria facilità.

Lo stile avanzato del palazzo di Urbino, che in diverse parti sarebbe stato degno di Bramante, le conoscenze architettoniche del Perugino ed i suoi studi fatti a Roma, senza dubbio accessibili a Raffaello, svilupparono le sue cognizioni in tal modo che giunto a Firenze ivi *fra gli artisti che egli andava frequentando,* non trovava più quelli elementi di progresso nell'architettura che la capitale della Toscana gli offriva per la pittura. Dopo la morte dell'Alberti di cui le più gloriose opere ornavano Rimini e Mantova, Firenze non aveva avuto architetti da paragonarsi a Luciano Lauranna, a Francesco di Giorgio e a Bramante. Questa decadenza relativa era sentita in Italia e nella stessa Firenze come si vide dalle lettere del Duca di Urbino, di Lorenzo il Magnifico ed anche della Signoria, la quale in una lettera al suo oratore in Francia si lagnava che i buoni maestri incominciavano a mancare.[21] Tuttavia l'aspetto dei magnifici monumenti di Firenze non rimase infruttuoso alla mente di Raffaello, e nella Farnesina, per esempio, si ricordò dello stupendo cornicione del palazzo Strozzi, dei zoccoli in forma di sedie dei palazzi fiorentini ed in altre fabbriche del bell'effetto delle opere rustiche.

La data della costruzione del palazzo Bartolini pubblicata recentemente da G. Milanesi ha messo da parte il solo fatto sopra cui basavasi l'opinione che Raffaello avesse avuto per maestro nell'architettura Baccio d'Agnolo.

Ora poichè varii scrittori recenti[22] credettero osservare tanta connessione tra il tempio dipinto nello Sposalizio di Raffaello ed il tempietto di S. Pietro in Montorio di Bramante, *ultimato* due anni prima nel 1502, da poterne dedurre indizii sulle prime relazioni tra i due Urbinati, conviene esaminare questa opinione.

Essi credono che per poter dipingere il suo tempio Raffaello dovesse essere stato istruito anteriormente da Bramante nell'architettura. Questa supposizione non mi pare nè probabile nè necessaria; poco probabile, perchè non si sa dove Bramante avrebbe incontrato Raffaello prima del 1504 per un tempo sufficiente a tale insegnamento e poi perchè l'influenza del palazzo di Urbino che Raffaello vide da giovinetto e rivide più tardi di nuovo da solo e combinato colle architetture del Perugino bastava a Raffaello per disegnare il suo tempio.

In questo vi sono tre cose da considerare. La composizione, le forme adoperate e le proporzioni: 1) Quanto alla *composizione* niente prova con certezza che Raffaello vi abbia introdotto qualche cosa di suo o disposizioni non conosciute intorno a lui. A conferma di questo basta considerare edifizi analoghi usati da altri pittori, per esempio quelli del Perugino nella cappella Sistina (fig. 45) e nel suo Sposalizio (fig. 44), e gli edifizi circolari (fig. 46 e 47). Il primo è tolto da una tavola di Luca Signorelli agli Uffizi, il secondo da un affresco di Mantegna dell'anno 1474 nel palazzo ducale di Mantova, e nel trionfo di Cesare[23] di questo insigne pittore se ne vedono due altri. Pensando poi agli edifizi circolari e poligoni edificati da Bramante e dai suoi compagni[24] in Lombardia,[25] a quanto dissi parlando della serie degli edifizi circolari di Fra Giocondo,[26] e considerando pure gli studii di Leonardo da Vinci per un trattato delle cupole,[27] si vedrà questa forma di templi talmente ricercata da pittori ed architetti che, per parte mia, non ardirei affermare la composizione di Raffaello nello Sposalizio essere necessariamente una invenzione sua; 2) In quanto alle *forme* adoperate, all'infuori delle grandi volute, s'incontrano tutte nel palazzo Ducale di Urbino; 3) Le *proporzioni.* Queste, unite al sentimento delle forme adoperate, sono le *sole* parti della composizione che non si può levare a Raffaello e riflettono la sua individualità.

Ho già segnalato quanta influenza il palazzo Ducale di Urbino avesse avuto sopra Bramante e poi sopra Raffaello. Questa influenza comune spiega sufficiente-

---

[21]) A. Springer, *Raphael und Michelangelo,* pag. 43.

[22]) A. Schmarsow, *op. cit.,* pag. 32, suppone che Bramante passando dalla Lombardia a Roma potesse aver incontrato Raffaello, e chiama il tempio dello Sposalizio come un *precursore* del tempietto di Bramante ultimato due anni prima, benchè alla pagina precedente, con molta ragione, ricercando l'origine delle conoscenze architettoniche di Raffaello, avesse riconosciuto le medesime origini da noi sviluppate qui, cioè il palazzo di Urbino e le influenze umbre della scuola del Perugino.

I signori Crowe e Cavalcaselle (*Life and works of Raphael,* vol. I, pag. 168) suppongono che Bramante solo avrebbe potuto nell'edifizio dello Sposalizio combinare tanto bene il suo tempietto con quello di Nettuno.

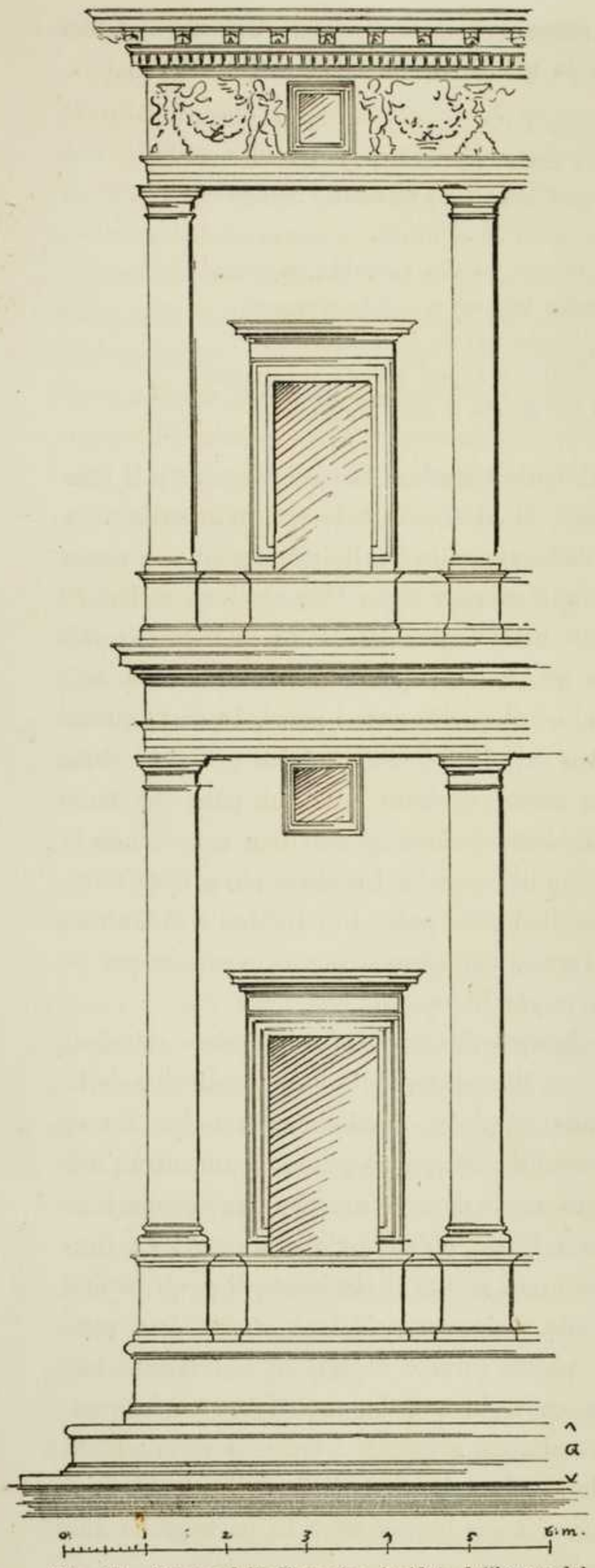
[23]) Inciso da Andrea Andreani Mantovano, 1599.

[24]) Il santuario della Madonna presso Crema, al pari dei templi del Perugino, mostra quattro atrii sporgenti benchè alquanto differenti di forma.

[25]) H. Strack, nelle sue *Central-und Kuppelkirchen in Italien,* Berlino, 1882, ne ha pubblicato una bella raccolta.

[26]) *Cento disegni di Fra Giocondo,* pag. 25-28.

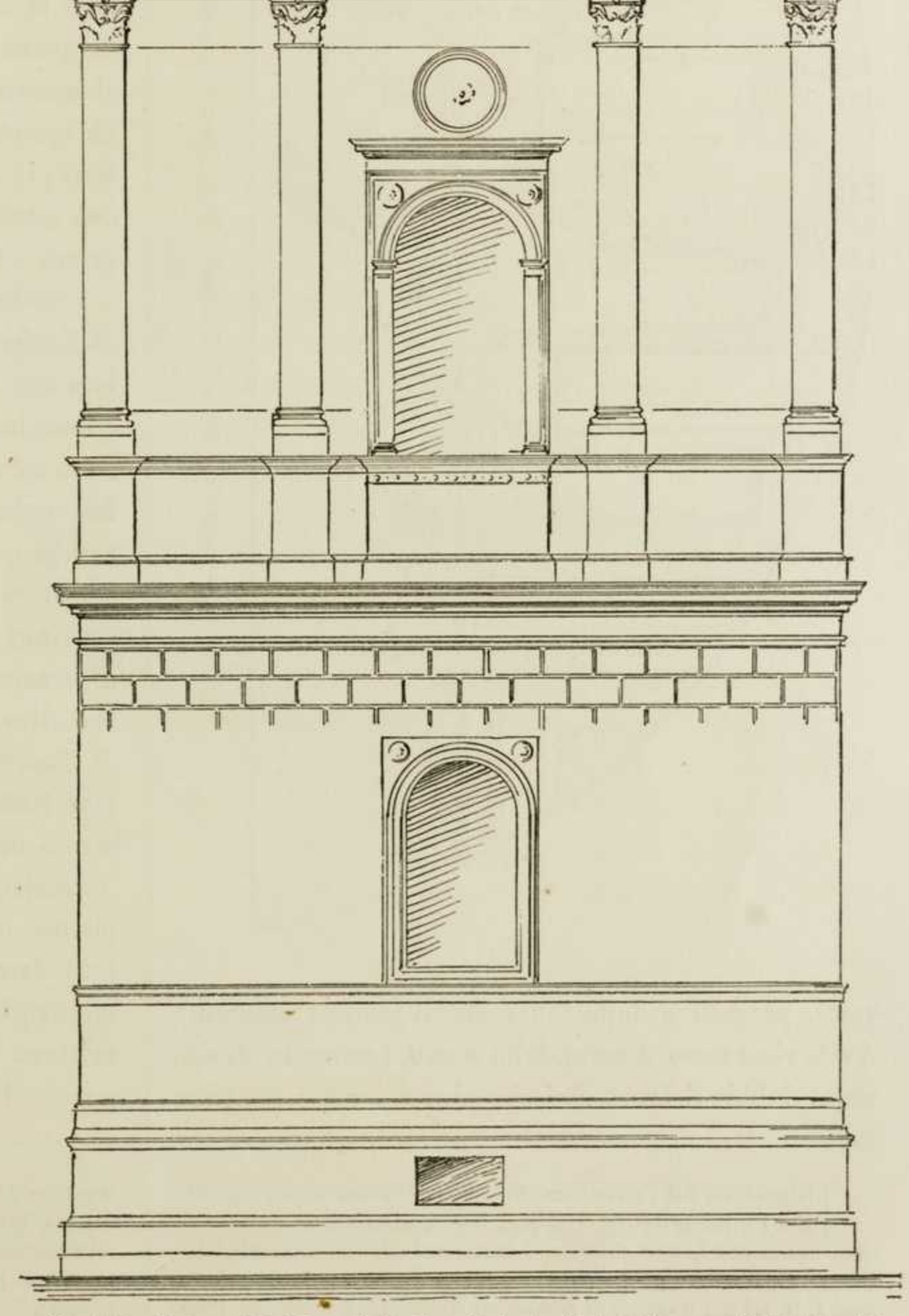
[27]) Questa espressione veramente non si trova negli scritti di Leonardo, ma ho provato che i numerosi suoi studii non potevano avere altro scopo. Ved. I. P. Richter, *The Litterary Works of Leonardo da Vinci,* vol. II, pag. 38-51. La frequenza di templi di forma circolare o poligonale nelle pitture di quell'epoca si spiega dall'opinione allora corrente che tale fosse stata la forma del tempio di Gerusalemme.



(Fig. 51) – Sistema della Farnesina, lucidato dall'opera del Le Tarouilly, coll'aggiunta dello zoccolo ora sotterrato.

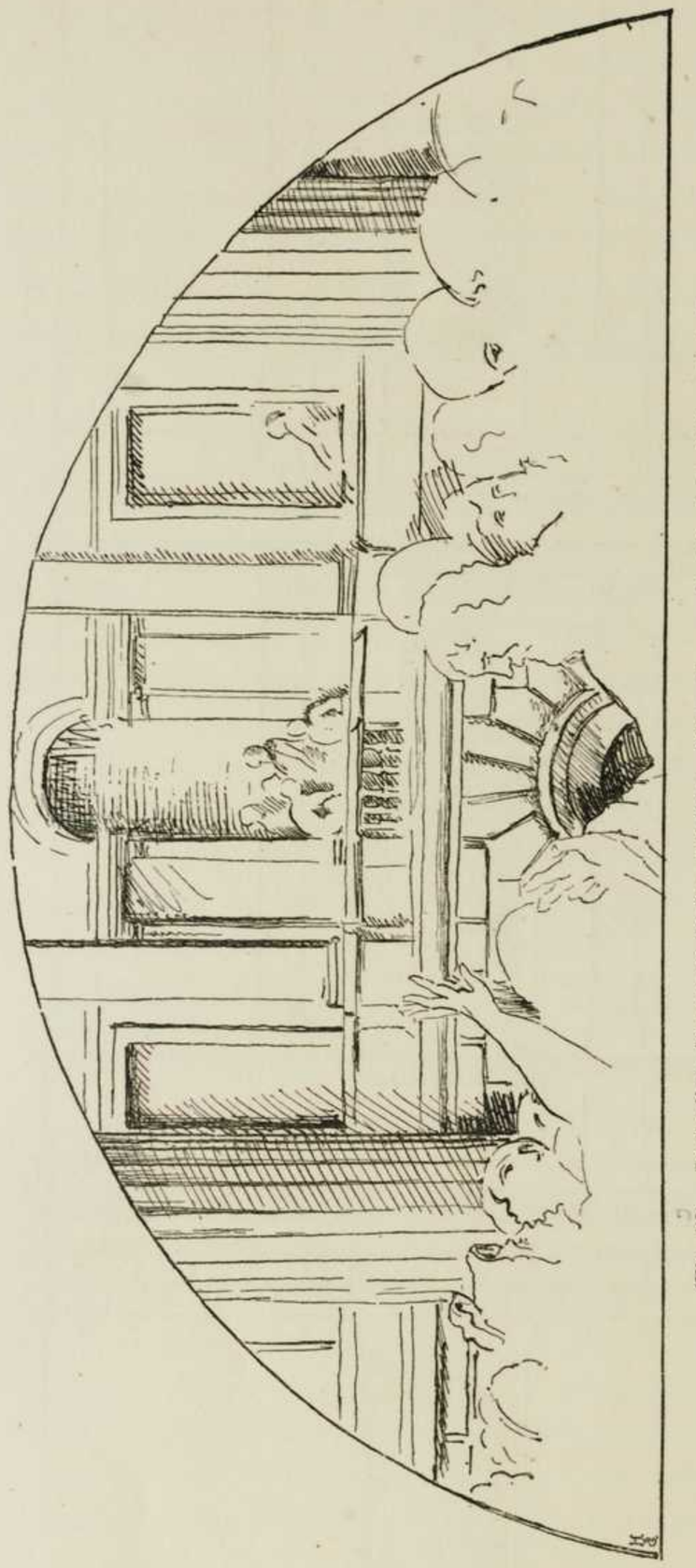
Parti degli edifizi		Cancelleria	Farnesina
		Metri	*Metri*
Interpilastri.....	Piano inferiore..	3.22	3.15
	» superiore.	3.25	3.25
Finestre	Piano inferiore..	1.569	1.348
	» superiore.	1.132	1.215
Mezzanine *(larghezza)*.....		0.537	0.530
Pilastri *(larghezza)*	Piano inferiore..	0.50 (58)	0.614
	» superiore.	0.48 (54)	0.510
Pilastri con Piedistalli *(altezza)*..	Piano inferiore..	7.18	7.832
	» superiore.	6.90	5.720

Paragone delle misure di alcune parti nei palazzi della Cancelleria e della Farnesina.



(Fig. 52) – Sistema del Palazzo della Cancelleria, lucidato dall'opera del Le Tarouilly, senza le bugne di bassorilievo.

mente le affinità fra i due maestri. Inoltre Raffaello di certo avrà visto a Urbino varii di quei taccuini appartenenti a pittori e architetti contenenti non solo schizzi da monumenti antichi, ma altri cavati dagli



(Fig. 52) – Parte d'un disegno di Pierino del Vaga. (Già nella raccolta His de la Salle a Parigi)

studi, progetti e dalle fabbriche di maestri moderni. Avrà visto forse disegni dello stesso Lauranna di cui senza dubbio il Duca Federico si sarà servito per progettare la grandiosa Chiesa che a Urbino edificare voleva e della quale scrisse Giovanni Santi:

E come a l'uso humano anco al divino
Culto ordinò un tempio glorioso
Al qual sua morte fu crudel destino
. . . . . .
Un tempio tal che havrebbe superato
D'ordin bellezza e nobile ornamento
Qualunque mai fu bene edificato.
Il disegno del qual grande argumento
Che lui devoto a cose sancte, ecc. [28]

Devo finalmente ricordare la somiglianza tra il tempio a 16 lati di Raffaello e le tre mezzetribune a 7 lati d'un dodecagono le quali insieme ad una tonda circondano la Madonna della Consolazione a Todi.[29] E con questo non voglio dire altro se non che tali forme erano allora forse più generalmente note agli architetti umbri di quello che si pensi. In tutte queste cose le nostre cognizioni sono ancora più imperfette di quanto si crede. Codesto stile mi pare dovrebbe chiamarsi *Urbinate* o *Laurannesco* non conoscendo io nè maestro più illustre di Luciano, nè edifizii anteriori più magnifici che i palazzi di Urbino e di Gubbio ove queste forme, per quanto sappia, vennero per la prima volta messe in opera.

Conviene dunque ripetere che sulle prime relazioni di Raffaello con Bramante, della loro occasione e della loro epoca non sappiamo assolutamente nulla. Ma se questo interessantissimo punto per me è ancora un mistero completo, credo di aver provato che appena Raffaello giunto a Roma, chiamato o condottovi da Bramante, questi quasi subito si risolvette di *prepararlo a diventare il suo successore nell'Architettura.* Anzi sono convinto di questo fatto a segno, da ammettere che se Bramante, andando a Bologna nel 1506 o in qualche altra circostanza, avesse per esempio visto a Città di Castello la tavola dello Sposalizio, egli già nel chiamar Raffaello a Roma poteva aver in parte nella sua mente un tale scopo.

Infatti, in tutta Italia nessuno meglio di Bramante, per l'analogia del proprio genio e della propria carriera, era più atto ad apprezzare le future maraviglie che nella pittura e nell'architettura prometteva il giovane suo compatriota in un'opera del genere dello Sposalizio. E già allora Raffaello aveva

[28]) Riprodotto dal Pungileoni, *Elogio di Giovanni Santi,* pag. 72.

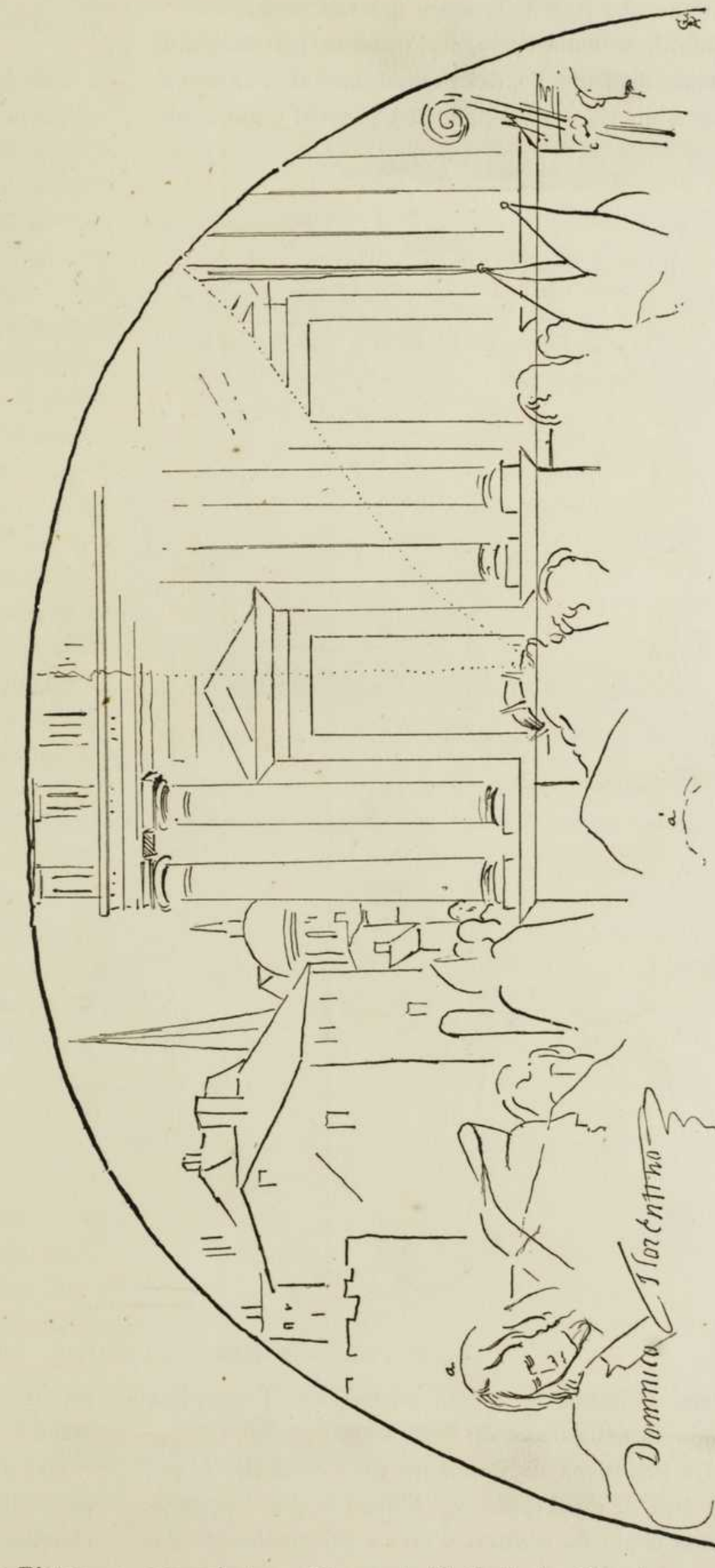
[29]) Nei *Projets primitifs,* ecc., pag. 96-98, esaminando colla massima attenzione questa chiesa ed i documenti ad essa riferentisi ho mostrato che se il signor Adamo Rossi si è troppo affrettato nei volumi I, II, III del *Giornale di Erudizione Artistica,* ad escludere l'intervento di Bramante nel progettare questa Chiesa, d'altra parte codesto intervento non è provato con certezza, nè anche reso assolutamente necessario dallo stile dell'edifizio. Che maestro « Batassaire » poi sia il Peruzzi è possibile, ma non è sufficientemente provato.

a mostrargli bellissimi studii di prospettiva da incantare un maestro in questa arte come lo era Bramante. Già allora Raffaello avrebbe potuto fargli vedere i suoi taccuini architettonici copiati dagli studii di altri, con fabbriche antiche e moderne, chè i numerosi taccuini di maestri del tutto ignoti o di merito più che secondario, sono un pegno certissimo di tali studii fatti da un Raffaello. A Urbino, a Perugia, a Firenze forse Raffaello aveva visto libri e copiato frammenti del Brunellesco, dell'Alberti, del Rossellino, del Lauranna, di Pietro della Francesca simili ai Codici che di Francesco di Giorgio, o di Giuliano da Sangallo tuttora conosciamo. I progetti per il Palazzo Medici a Firenze e per quello di Niccolò V al Vaticano erano imprese allora ancora celebri. E vado nominando tutte queste cose unicamente per ricordare quanti elementi dei quali noi non abbiamo nessuna idea, nel giovane Raffaello, potevano aver contribuito allo sviluppo delle conoscenze architettoniche.

A canto ad uno studio per la Madonna di Casa d'Alba[30] Raffaello schizzò non solo una specie di monumento a due piani con nicchie e statue di destinazione ignota (fig. 50), ma anche la pianta d'una casa, indizio forse che già a Firenze studiava l'architettura non unicamente per tirar casamenti nelle pitture sue.

Se la conoscenza delle forme architettoniche di Raffaello era assai compita, non è noto alcun edifizio, eseguito da lui prima di andare a Roma. Ho segnalato essere non fondata affatto l'opinione che lo vuole autore del Duomo di Città di Castello.[31] Questo edifizio non ha nulla di comune collo stile nè di Bramante nè di Raffaello, ma palesa una certa parentela colla Chiesa di S. Francesco al Monte a Firenze e vuolsi opera di Elia di Bartolomeo Lombardo.

Già venne detto che Bramante presto si decise di fare di Raffaello il suo successore, ma vi è di più: questo fatto non esclude la possibilità che Raffaello stesso tanto bene preparato all'architettura, vedendo in casa di Bramante degli studii e progetti per San Pietro, pel Vaticano e pel Palazzo di San Biagio, la più maravigliosa serie che mai fosse stata concepita da qualsiasi architetto, che Raffaello stesso, dico, avesse comunicato a Bramante il desiderio di entrare anch'egli nella carriera dell'Architettura. Tale opinione



(Fig. 54) - Frammento di disegno attribuito a Domenico Fontana. La figura *a* è situata in *a'*. (Già nella raccolta His de la Salle)

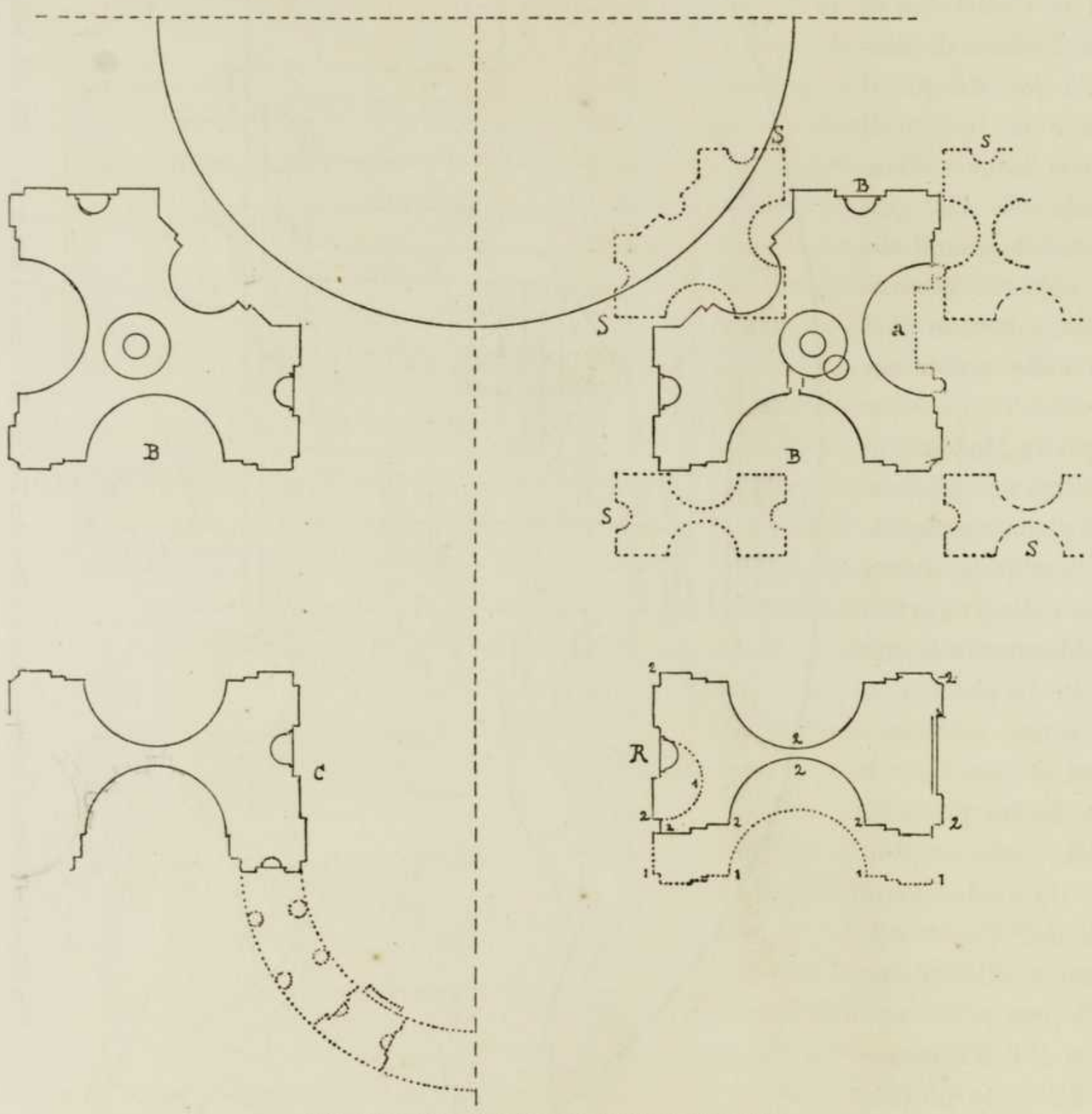
[30]) In matita rossa al Museo Wicar a Lille.

[31]) *Les projets primitif* ecc., pag. 105.

viene appoggiata dalla passione per questa arte che in Raffaello andava sempre crescendo e dallo studio continuo che fece delle opere del suo protettore.

Infatti, se nelle opere, e più ancora nei disegni di Antonio da Sangallo, del Peruzzi e di altri ancora si osserva un riflesso continuo dei progetti e delle fab-

Fig. (55) – Disegno per San Pietro di Roma. Ingressi laterali



(Fig. 56) – Paragone di varii studii per San Pietro

briche di Bramante, questa connessione di certo non è minore nelle opere di Raffaello.

La protezione di Bramante verso Raffaello è uno dei fatti di quell'epoca che è stato il più frequentemente citato da scrittori d'arte e principalmente dai biografi di Michelangelo di tutte le epoche; ma quanta fosse l'intimità di queste relazioni non venne forse mai messo tanto in rilievo quanto dai fatti stabiliti nel presente studio, e che qui ricordo brevemente.

III

STUDIO FATTO DA RAFFAELLO DELLE FABBRICHE DI BRAMANTE

Principiando dagli edifizi religiosi, vediamo nella chiesetta di S. Eligio una ripetizione di una delle cupole minori tolte da un progetto per S. Pietro, mentre nella Cappella Chigi a S. Maria del Popolo, è la cupola grande della vaticana mole che Raffaello ci mostra ridotta.

Passando ai palazzi, vediamo nel sistema della Farnesina (fig. 51) un intelligentissimo studio dei due piani superiori della Cancelleria (fig. 52) reso più evidente dal paragone delle due figure alla medesima scala e dalla corrispondenza delle seguenti misure che ho rilevate dalle tavole 80 e 101 del Le Tarouilly. D'altronde le differenze mostrano che se Raffaello si ispirava ai migliori esempi, non copiava mai servilmente, ma li modificava secondo le circostanze diverse.

Seguitando le vestigia di Bramante nei palazzi della Cancelleria e Giraud, con molta ragione Raffaello mise basi attiche all'ordine inferiore soltanto, doriche al superiore, non curandosi delle critiche delle persone dottissime sì, ma scevre di proprio giudizio e ignoranti delle ragioni delle cose, e nel fregio adoprò il nuovo processo bramantesco delle opere di getto.

Nel palazzo Caffarelli-Vidoni venne mostrata l'identità della proporzione dei piani, del sistema dell'architettura e l'analogia parziale nell'opera di getto adoprata da Bramante nella propria casa (fig. 24 e 25).

Nel palazzo Pandolfini il sistema del piano superiore è identico a quello della casa figurata in un disegno di Bramante di recente ritrovato (fig. 28 e 29).

Solo per il Palazzo dell'Aquila, salvo le finestre in forma di tabernacoli, non saprei mostrare più stretta corrispondenza con qualche opera di Bramante.

Finalmente nella Villa Madama l'architettura di semi-colonne con tabernacoli del cortile circolare è preso dall'esterno delle crociere di Bramante a S. Pietro.[32] Le bellissime esedre della loggia sono ispirate dalle nicchie di 40 palmi progettate da Bramante in uno studio disegnato per lui dal Peruzzi.[33] I capitelli ionici corrispondono a quelli del cortile di Belvedere, e fra le scalee, fontane ecc., che secondo il Bandinelli, Raffaello prese da quelle di Bramante al palazzo Vaticano, si può indicare almeno le scalee doppie a due branche in varii progetti qui pubblicati, ispirate dalla disposizione allora nuova di quella di Bramante situata tra il Braccio nuovo e la Biblioteca.

E qui posso aggiungere una recentissima ed interessantissima informazione che conferma quanto scrissi di sopra[34] sull'architettura della scuola d'Atene. Nella bellissima monografia consacrata a questo celebre affresco a commemorazione del quarto centenario della nascita di Raffaello, il più volte citato prof. Springer pubblica il fac-simile[35] di uno schizzo dell'architettura della scuola d'Atene esistente a Oxford. Egli non ne indica l'autore, ma addita la strettissima analogia dell'architettura con quella sulla stampa incisa dall'affresco da Giorgio Ghisi[36] mantovano.

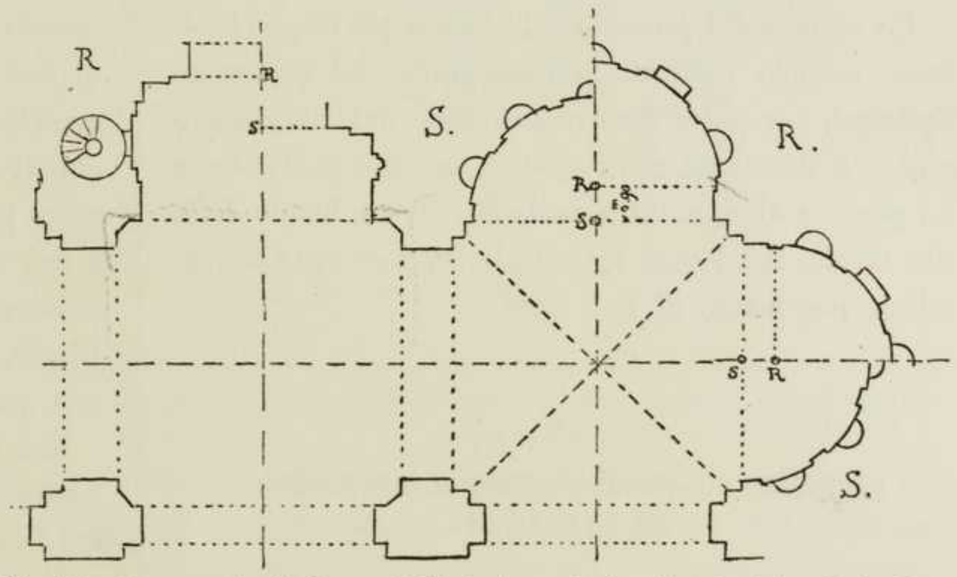
Dal fatto che nella nicchia si vede lo schizzo dell'Apollo, e sotto di esso il bassorilievo del combattimento, si dovrebbe pensare fosse uno studio tolto dall'opera eseguita da Raffaello. Tale però non è il caso, poichè appena visto il disegno vi riconobbi dappertutto segni certissimi della mano stessa di Bramante. Nell'architettura si riconosce la stessa mano che tracciò alcuni schizzi da me pubblicati[37] e nelle figure delle nicchie, ma anzi tutto in quella dell'Apollo, si vede nella conformazione generale della figura, ma sovra tutto nella forma delle dita della mano destra, segni di assoluta certezza che questo schizzo è dell'architetto di S. Pietro, e son persuaso che paragonando lo schizzo con altri, che spero di poter dare nella monografia sulle opere di Bramante, non rimarrà luogo ad alcun dubbio.

La presenza dell'Apollo e del bassorilievo nello schizzo si può spiegare in due maniere.

O lo schizzo di Bramante non è il primo documento per l'architettura dell'affresco. Allora Raffaello per

(Fig. 57) – Parte di un dis. attribuito a Pierino del Vaga (Mus. del Louvre)

esempio avrebbe presentato al suo maestro qualche schizzo nel quale questo Apollo figurava in una nicchia, e Bramante modificando o cambiando l'architettura tirando via vi schizzò i tratti generali dell'Apollo di Raffaello. Ovvero questo schizzo di Bramante è proprio il primo pensiero per l'architettura della Scuola



(Fig. 58) – Paragone tra il disegno *S* d'Antonio per la Loggia e lo stato attuale *R*

[32]) *Les projets primitifs,* tav. 16, vedi pure tav. 33, fig. 2 e 34, fig. 1.
[33]) *Les projets primitifs,* tav. 20, fig. 6; tav. 22, e testo pag. 211-212.
[34]) Pag. 45.
[35]) *Raffael's Schule von Athen,* von Anton Springer. Vienna, 1883, pag. 15.
[36]) *Op. cit.,* nella nota precedente: pag. 51.
[37]) *Les projets primitifs,* tav. 25, fig. 1, 2, 3, e volume del testo fig. 19. Fra i disegni con figure che provano essere l'Apollo disegnato da Bramante, posso citare un disegno posseduto dal Vasari, dal Mariette ed ora dal chiaro architetto e scrittore Armand in Parigi.

d'Atene, e Bramante da pittore non meschino ch'era, schizzò subito la nicchia con questo Apollo dentro,[38] e Raffaello, per omaggio al suo protettore conservò nell'affresco l'Apollo di Bramante raffaellizzandone soltanto le forme. Questa ultima supposizione mi pare la più verosimile.

Nello schizzo di Bramante le vôlte non sono a semicerchio, ma ellittiche[39] e nella sommità dell'arco sotto la cupola vi è una chiave, elemento che nessuno avrebbe pensato di aggiungere copiando l'affresco nel quale non si trova, benchè si osservi nella stampa del Ghisi.

Questa circostanza, ma soprattutto la presenza in questa incisione di tutta l'architettura dello schizzo che nell'affresco non venne rappresentato, ed altre variazioni *provano l'incisione del Ghisi fatta da uno studio di Raffaello nel quale era riprodotta tutta l'architettura di Bramante.* Codesto studio mostrava pur un'altra differenza. In paragone dell'incisione, tutta l'architettura nell'affresco venne abbassata in modo che la cornice dei piedistalli invece di giungere alle spalle della figura di Alcibiade tocca il suo gomito. Abbassando in questo modo anco le imposte delle vôlte, si ottenne in alto lo spazio da girare le vôlte a mezzo cerchio, forma più perfetta che la mezza ellisse, benchè le linee di queste, in qualche modo forse, s'armonizzavano meglio colla curva degli archi grandi che all'affresco formano cornice.

La stampa del presente volume era già troppo inoltrata, quando ricevetti la monografia del professore Springer, per poter dare una *eliotipia* dal disegno originale di Bramante, ma l'egregio scrittore gentilmente mi permise di riprodurre nella fig. 60 un lucido della sua tavola. Ho dovuto figurare le leggiere tinte acquarellate per mezzo di fini tratti.

IV

RAFFAELLO CONTINUATORE DELL'ULTIMA MANIERA DI BRAMANTE

Avendo mostrato quanto Raffaello avesse studiato le opere di Bramante, nessuno potrà maravigliarsi di vedere in lui il continuatore dello stile di Bramante o piuttosto della sua ultima maniera.

Fino a un tempo recentissimo, ed ancora adesso, moltissimi credono che l'espressione dell'architettura di Bramante si trovi nei palazzi della Cancelleria e Giraud a Roma e, immaginandosi che egli avrebbe adoprato questa maniera in tutte le sue opere, gli rimproverano una certa secchezza e che so io, *perciò fa duopo precisare che cosa sia questa ultima maniera.* Anzi è maggiormente necessario perchè nell'architettura Bramante presenta un fatto quasi unico, quello di aver avuto simultaneamente più maniere, si potrebbe quasi dire più stili. *In Lombardia* la sagrestia di S. Maria presso San Satiro e le tre tribune di Santa Maria delle Grazie, per la loro ricchezza di ornati formano quasi una maniera differente da quella adoperata nella canonica di S. Ambrogio, nel chiostro di Santa Maria delle Grazie ed anche di Santa Maria di Canepanova a Pavia, ecc. *A Roma,* si potrebbe fino a un certo punto dire i palazzi della Cancelleria[40] e Giraud la continuazione della seconda maniera lombarda; mentre la prima fabbrica ivi eseguita da Bramante, dopo la sua partenza da Milano, il Tempietto di S. Pietro in Montorio, fa parte dell'ultima sua maniera. Ma questa pure, mi pare, dinota due direzioni alquanto differenti, cioè *la direzione antica* nel Tempietto di S. Pietro, nei cortili di S. Damaso e di Belvedere, nei progetti per S. Pietro di Roma, e nelle fabbriche di Loreto: la Santa Casa e la Canonica — *e la direzione di un genere misto di classico e di rustico* che Bramante mostrò in due edifizi celebri, ma quasi ignoti: il proprio palazzo, ora distrutto, ed il palazzo di San Biagio non terminato. Tutti due ebbero una grandissima influenza sullo sviluppo ulteriore dell'architettura moderna. Questa maniera consiste nell'adoprare per il pian terreno un'opera rustica assai robusta, e nei piani superiori mezze colonne accoppiate, con finestre a tabernacoli o con arcate. Il palazzo di San Biagio, inoltre, mostrava quattro torri agli angoli, e una quinta più alta nel mezzo sopra il portone.

Era questa ultima maniera, oggi dai più completamente ignorata, quella che a Bramante in Roma valse la sua immensa influenza. Nel secolo XVI gli acquistò da tutti, compreso Michelangelo, il grido ben meritato di più grande architetto che dai tempi romani avesse vissuto e di primo risuscitatore della buona architettura.

Nelle opere di Raffaello si scorge un riflesso di questa varietà delle produzioni di Bramante. Nel tempio dello Sposalizio ed anche negli edifizi della Farne-

---

[38]) Come altrove aveva dipinto una serie di nicchie con figure dentro.

[39]) Non so se questa forma si vede adoprata in qualche esempio anteriore al presente. Se la parte del castello di Gaillon trasportato a Parigi nel cortile della « Ecole des Beaux Arts », e che alcuni vogliono influenzata da Fra Giocondo, è veramente dell'anno 1500, mostrerebbe un esempio anteriore.

[40]) Intorno alla data della Cancelleria vedi *Les projets primitifs,* pag. 69-70. La difficoltà di combinare l'anno 1495 scolpito nel fregio del Palazzo, coll'arrivo di Bramante nel 1499 è ora sciolta.

sina, aveva mostrato ancora come una influenza Urbinate, mentre nelle sue Cappelle e alla Villa Madama è lo stile di San Pietro ch'egli adopra. Nei palazzi Pandolfini e Caffarelli più o meno la maniera mista di rustico; riserbando al palazzo dell'Aquila un fare alquanto più libero. Finalmente Raffaello stesso scriveva a Baldassarre Castiglione le note parole: « Vorrei trovar le belle forme degli edifizi antichi, nè so se il volo sarà d'Icaro. » E corrispondendo a queste ricerche di Raffaello i casamenti in varie stampe incise da disegni di Raffaello o dei suoi scolari, quasi sempre sono edifizi le cui forme sono derivate da templi antichi con portici di colonne che in vece di archi reggono le trabeazioni antiche. La disparizione degli studii fatti da Raffaello per ristaurare la Roma antica è veramente una grande perdita. Forse si vedono nelle stampe e disegni di Pirro Ligorio, del francese Stefano du Perrac e d'altri, nelle serie di edifizi antichi incisi da ignoti precursori del Du Cerceau, non che da lui stesso, riflessi o copie parziali degli elementi preparati da Raffaello e dai suoi disegnatori. Anche in queste ricerche l'esempio di Bramante molto gli avrà potuto giovare, nonchè i consigli di Fra Giocondo, come più tardi per la traduzione di Vetruvio si servì di Fabio Calvo di Ravenna. Ma non avendo ancora, cose nuove da dire, nè di questi studii di Raffaello, nè della celebre lettera indirizzata a Leone X, probabilmente scritta da Raffaello, ma ritoccata per la forma dall'amico Baldassarre Castiglione,[41] non voglio fermarmi a ripetere semplicemente cose già dette da altri se non per ricordare che il Vasari, nella conclusione della prima edizione, confessa essersi giovato degli scritti di Lorenzo Ghiberti, di Domenico del Ghirlandajo, *di Raffaello di Urbino* ecc.[42] Non mi fermerò molto neppure per ragionare di alcuni edifizi attribuiti a Raffaello, bastando osservare che nella facciata della Chiesa della Navicella a Roma le arcate hanno nelle proporzioni certe analogie con opere di Raffaello,

(Fig. 59) – Schizzo di Bramante per l'architettura della Scuola d'Atene. Da un disegno che si conserva all'Università di Oxford pubblicato dal prof. Springer

[41]) Vedi Appendice VII e VIII. Quelli che s' interessano a questo lato delle occupazioni di Raffaello, troveranno informazioni credo molto complete sugli elementi della quistione nel capitolo che Eugenio Müntz nel suo *Raphael* ha consacrato a « Raphael archeologue et historien d'art. »

[42]) Pungileoni, *op. cit.*, pag. 226.

ma il sagomare mi pare diverso. Dubito pure che Raffaello avrebbe disposto gli angoli del portico senza pilastro, in modo che ivi lo sporto dell'architrave non è retto da nulla. Volendo codesta disposizione, sarebbe stato bene ritirare nell'angolo la trabeazione indietro sopra il nudo del muro, come fece il Vignola nei due portici che dal Campidoglio conducono ad Araceli e al Monte Caprino.

Del palazzo Uguccioni a Firenze venne felicemente ritrovato il nome dell'autore Mariotto di Zanobi Folvi. Venne eseguito verso la metà del secolo XVI[43] come era facile vedere dalle sagome; e così spero si cesserà di annoverarlo tra le fabbriche di Raffaello, benchè la composizione non cattiva ricordi il tipo del palazzo Caffarelli-Vidoni. Intorno alla casa edificata in Borgo nel 1515 da Giacomo da Brescia, modificata in questo secolo, e per quella sulla piazza di Montevecchio a Roma si veggano le osservazioni del Pontani, non avendo potuto esaminare se avessero qualche cosa di comune con Raffaello o no.

A Venezia, qualcheduno crede il palazzo Grimani a Santa Maria Formosa edificato da un disegno fatto per quel Cardinale da Raffaello,[44] altri vogliono ne fosse architetto Giovanni Grimani, patriarca d'Aquileia. Confesso non avrei mai pensato a tale origine, ma piuttosto in alcune parti, come la porta, alla maniera del Michele Sanmicheli, a cui viene attribuita. Tuttavia Raffaello avendo adoprato egli pure le bugne e mezze colonne, non si può affermare assolutamente che qualche suo schizzo non avesse servito per la porta nel vicolo e per la loggia sul canale e le *fondamenta* di S. Severo, osservando però che l'esecutore veneto largamente vi introdusse il carattere speciale all'architettura della sua vaga patria.

Fra le belle scoperte fatte dal chiarissimo marchese Giuseppe Campori è la notizia che Raffaello per la marchesa di Mantova fatto avesse un progetto di sepoltura. Trascrivo qui il documento,[45] tratto da una lettera scritta li 3 giugno 1519 da Baldassarre Castiglione alla Marchesa: « A quanto me scrive V. Ex. circa li disegni della sepoltura, penso che quella a quest' hora debba esser satisfatta per uno di Raphaello el quale al parer mio è assai al proposito e portalo Mons.r di Tricarico. Michelangelo non è in Roma, nè con altro che con Raphaello saprei voltarmi e son certo che questo satisferà. » Il marchese Campori aggiunge: « Non apparendo il nome della persona a cui la Marchesana intendeva elevare un monumento, noi non crediamo di errare, attribuendole l'intenzione di onorare la memoria del marito da lei costantemente amato e defunto pochi mesi innanzi, cioè il 29 marzo 1519. » Ricordandosi di questo fatto, il signor Lechevallier-Chevignard,[46] pubblicò un disegno del Museo del Louvre, attribuito a Peruzzi, ma che a lui sembrava assai vicino a Raffaello, e dalla composizione e dagli attributi corrisponderebbe alle condizioni volute per il monumento al marchese di Mantova. Le ragioni esposte dal signor Chevignard, non solo pittore distinto ma conoscitore di ottima intelligenza, sono molto ingegnose, e per parte mia, se dopo di aver esaminato il disegno (fig. 67 e appendice IX) in compagnia del signor Chevignard, mi pare impossibile vedervi la mano dello stesso Sanzio, crederei però volentieri fosse l'opera di qualche suo scolare, Pierino del Vaga o Giulio Romano, e fatto per Raffaello e per lo scopo indicato.

Un combattimento di cavalieri ricorda lo stile della Battaglia di Costantino, le cariatidi quelle dipinte nella sala dell' Eliodoro, il tabernacolo, quelli delle finestre del palazzo Pandolfini ecc.; la statua equestre in cima è ispirata da quella di Marco Aurelio.

Non so se un altro disegno di sepoltura, inferiore al precedente e pure della scuola di Raffaello, benchè a lui stesso venga attribuito nella raccolta di Chatsworth, sia come lo crede il signor Chevignard veramente un'altra idea per lo stesso monumento.

CONCLUSIONE

Avendo osservato insieme quanto Raffaello studiasse le opere di Bramante e avendo riconosciuto in lui il continuatore della sua ultima maniera, conviene ora vedere qual posto il Sanzio occupa nella storia dell'architettura.

Considerando l'insieme dell'architettura italiana all'epoca del ~~Risorgimento~~ Rinascimento, e ricercando quali maestri meglio rappresentassero nelle loro opere i tipi principali dello sviluppo suo, quattro nomi mi sono sempre venuti alla mente, ciò è a dire quelli di Brunellesco, di Leon Battista Alberti, di Bramante e di Palladio.

E qui un'altra osservazione mi colpisce. L'Alberti mettendo l'architettura uscita dalle mani del Brunellesco in una nuova via, poteva inoltre aver ricevuto

[43]) Milanesi nel *Vasari*, ediz. Sansoni, vol. IV, pag. 364, n. 3.

[44]) Comunicazione verbale del gentilissimo signor commendatore Niccolò Barozzi.

[45]) *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi.* 1870, vol. V, fasc., 4, pag. 307.

[46]) *Gazette des Beaux-Arts,* maggio 1877, pag. 475-483.

da Brunellesco un insegnamento personale, e dal lato suo Bramante sviluppando gli elementi introdotti dall'Alberti sembra essere stato in relazione personale con lui probabilmente a Mantova tra il 1470 e 1472, epoca della sua morte.[47] Tra questi tre maestri non solo si vede una connessione non interrotta, ma essi furono senza contrasto possibile i primi architetti della loro epoca.

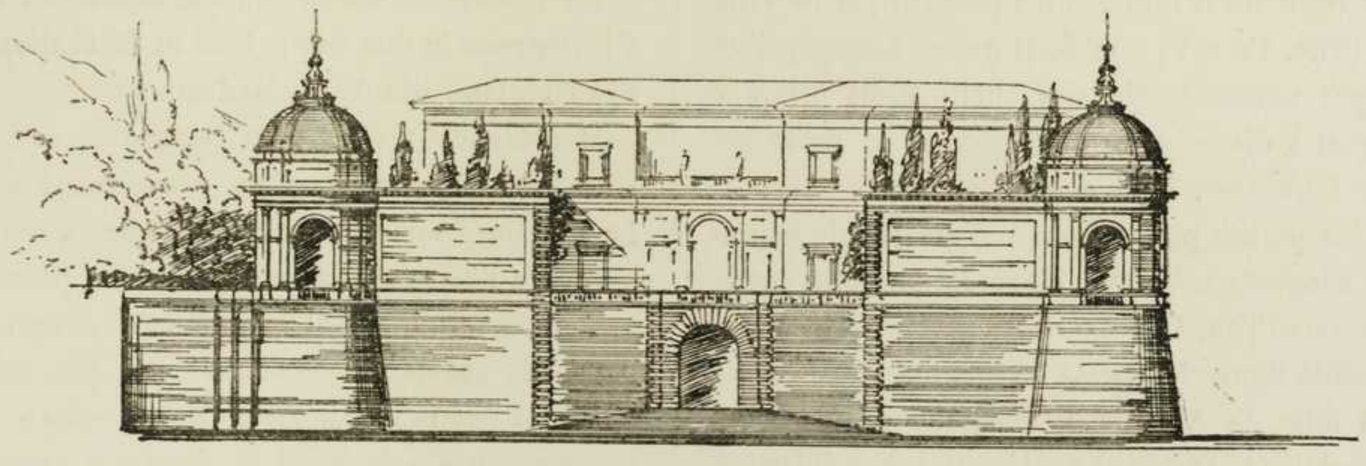
Tra Bramante e Palladio, non solo non c'è più connessione personale possibile dacchè questi nacque quattro anni dopo la morte del primo,[48] ma nel periodo che corse tra le opere di Bramante e quelle del maestro Vicentino, non si scorge in mezzo ai varii architetti illustri che allora vissero un solo che senza contrasto si potesse dire dimolto superiore agli altri.

opere del Sanmicheli e qualche volta anche in quelle di Galeazzo Alessi.

L'opinione che Palladio fra tutti e più degli altri fosse non solo *in alcuni dei suoi capolavori* il continuatore di Raffaello e di Bramante io la stimo appoggiata alle osservazioni seguenti:

La parte centrale del Palazzo in Cricoli del nobile signor Teodoro Trissino dal Vello d'oro, si può dire la riproduzione del disegno attribuito a Raffaello per la Villa Madama (fig. 34).

Nel palazzo del conte Teodoro Trissino non solo l'insieme, ma anzi tutto il disegno del primo piano è una ripetizione di quello della casa propria di Bramante, e a conferma dell'ammirazione di Palladio per questo edifizio valga la figura 68, schizzata dalla sua mano stessa che ho riconosciuta fra i numerosi di-



(Fig. 60) – Ingresso della Villa Madama verso Roma. Ristaurato dalla pianta di Antonio da Sangallo

Già in una circostanza precedente[49] espressi il pensiero che se Raffaello avesse vissuto, sarebbe stato egli il vero ed incontrastato capo dell'architettura nell'epoca che tra Bramante e Palladio si stende. E il presente studio conferma questa idea mostrando quanto Raffaello fosse atto a un tale posto e a rannodare la catena dell'intercorso personale tra i grandi che successivamente furono i rappresentanti dell'architettura dell'epoca loro.

Ora, per farci un'idea dell'ultima maniera di Bramante continuata da Raffaello, siamo costretti cercarne i riflessi di qua e di là nei cortili dei palazzi Farnese, e dell'Università di Padova, in varii progetti di Antonio da Sangallo o del Peruzzi, nella maravigliosa biblioteca di San Marco a Venezia, e sino nelle segni suoi a Chiswick Castle.[50] Gli angoli del palazzo edificato per Marc'Antonio Tiene sono un altro sviluppo dello stesso modello.

Finalmente vedendo le facciate disegnate da Antonio da San Gallo all'epoca del memoriale 1514-1515,[51] piene di riflessi degli studi di Bramante e di Raffaello, *si vedrà che tutto lo stile delle Chiese di Palladio vi è contenuto*. Se Palladio non conobbe nè Bramante nè Raffaello, forse vi supplì la conoscenza eventuale di Giulio Romano a Mantova, tanto vicina a Vicenza, presso il quale potè aver veduto numerosissimi studii di Raffaello e forse anche di Bramante.

E osservando con questa idea le opere di Palladio si vedrà forse più d'un'altra connessione tra le invenzioni dei tre maestri e si vedrà inesatta l'opinione

[47]) Vedi le prove in favore della mia opinione nei *Projets primitifs*, pag. 25-26.

[48]) Secondo nuove opinioni espresse in occasione del Centenario di Palladio, egli sarebbe nato già nel 1508. *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1882, pag. 83.

[49]) Müntz, *Raphael*, pag. 581.

[50]) Si trova nel volume XVII di questa interessantissima Raccolta di 18 cartelle, che mostra esempi delle tre maniere di disegnare del Palladio a seconda dell'età sua. In alcuni fogli si vede la sua scrittura e quella dello Scamozzi ed in un altro foglio un disegno di Palladio e uno del Vignola. Mi sia permesso esprimere tutta la mia gratitudine al Duca di Devonshire, proprietario attuale del Castello, di aver graziosamente concesso la riproduzione del prezioso foglio della fig. 70. E ringrazio pure il mio dotto amico signor J. P. Richter di avermi procacciato l'occasione di vedere quella Raccolta e di ottenere dal Duca la fotografia del disegno di Palladio.

[51]) *Les projets primitifs* ecc., tav. 31, fig. 1, 2; tav. 48 fig. 2, tav. 35-36.

che Palladio, differendo in ciò dai predecessori suoi, più di quelli avrebbe studiato le cose antiche e sarebbe stato il primo a entrare in questa via. Codesta idea si capisce però vedendo l'ignoranza che regnava e forse regnerà ancora per una o due generazioni intorno all'ultima maniera di Bramante e allo stile di Raffaello.

I

NUOVE DISPOSIZIONI INTRODOTTE DA RAFFAELLO

E tuttavia per breve che fosse la carriera architettonica di Raffaello, troviamo a conferma dell'alte sue capacità architettoniche, alcune disposizioni che per quanto ora si può sapere, da lui furono per la prima volta adoprate.

Così il vestibolo d'ingresso nei progetti per la Villa Madama (Tav. IV e V) sembra il primo esempio d'un portone più monumentale che quelli usati prima e mostra quella disposizione a tre navate adoprate poi nei palazzi Farnese, Pitti e del Louvre.

Un altro partito per l'ingresso d'un grande monumento è adoprato nelle due logge del progetto per la Villa Madama (Tav. IV). Lo stesso motivo ingrandito si vede nella figura 55, presa da uno dei progetti per S. Pietro fatto da Antonio da Sangallo all'epoca del suo memoriale (1514-1515) e s'incontra più volte per gli ingressi delle facciate laterali della navata.[52] Questa disposizione è basata sopra il principio del motivo detto « alla Palladio » cioè d'un arco in mezzo a due aperture laterali terminate da architravi. L'incontrare questo motivo nella Villa Madama e alquanto modificato da Giulio Romano nell'atrio del palazzo del Te a Mantova, lascia supporre che nei progetti per San Pietro fatti da Antonio per correggere disposizioni di Raffaello che a lui sembravano difettose, egli togliesse quegli ingressi dai progetti di Raffaello, quando pure questi dal lato suo non li ripetesse da Bramante.

Un altro elemento nuovo si vede nel palazzo Vidoni, ove il portone offre forse il primo esempio di un arco ellittico,[53] benchè si sia incontrato questa curva anche nello schizzo di Bramante per l'architettura della Scuola d'Atene (fig. 59).

II

ALCUNI MOTIVI PREDILETTI DI RAFFAELLO

Tra questi si può indicare il motivo detto alla Palladio, incontrato nelle finestre di S. Eligio, nella loggia papale nell'affresco dell'Incendio del Borgo, negli esempi citati nei disegni per la Villa Madama.

Una modificazione di questo motivo si vede nelle fig. 35 e 36 e nella fontana del cortile centrale Tav. IV; è presa da Bramante, il quale l'adoprò spesso e per la prima volta nella crociera attuale di S. Maria presso San Satiro a Milano. Si ritrova adoprata da Giulio Romano nel citato atrio del palazzo del Te a Mantova.

Le finestre in forma di tabernacoli con frontespizi s'incontrano in due dei palazzi di Raffaello, e nel cortile circolare alla Villa Madama.

Il contrasto tra un pian terreno di sola opera rustica, ed un piano superiore con pilastri o mezze colonne è pure uno degli elementi per i quali Raffaello mostrava una predilezione; s'incontra pure nella loggia citata, dipinta nell'*Incendio del Borgo*.

Questa ordinanza, come fu detto più volte, venne adoprata per la prima volta da Bramante o nella casa propria o nel palazzo di S. Biagio, e presto divenne la disposizione più consueta tra gli anni 1510 a 1525 incirca, come si appalesa non solo in varii palazzi o case principiate nelle vicinanze della via Giulia, dei Banchi ecc., e rimasti interrotti sia per la morte di Leone X o per il Sacco di Roma, ma anche in varii studii di Antonio da Sangallo agli Uffizi, e in uno nel taccuino di Bastiano e Battista da Sangallo a Lille[54] che somiglia moltissimo al palazzo Caffarelli.

Un altro palazzo simile si vede nella nostra fig. 54 lucidata da un disegno attribuito a Domenico Fiorentino mentre era ancora nella raccolta del gentile e distinto conoscitore signor His de La Salle. E per dire la verità sembra essere proprio il palazzo di Bramante, tanto più vedendo che egli ha come quello la rarissima disposizione di un triglifo sull'angolo.[55] Il così ritro-

---

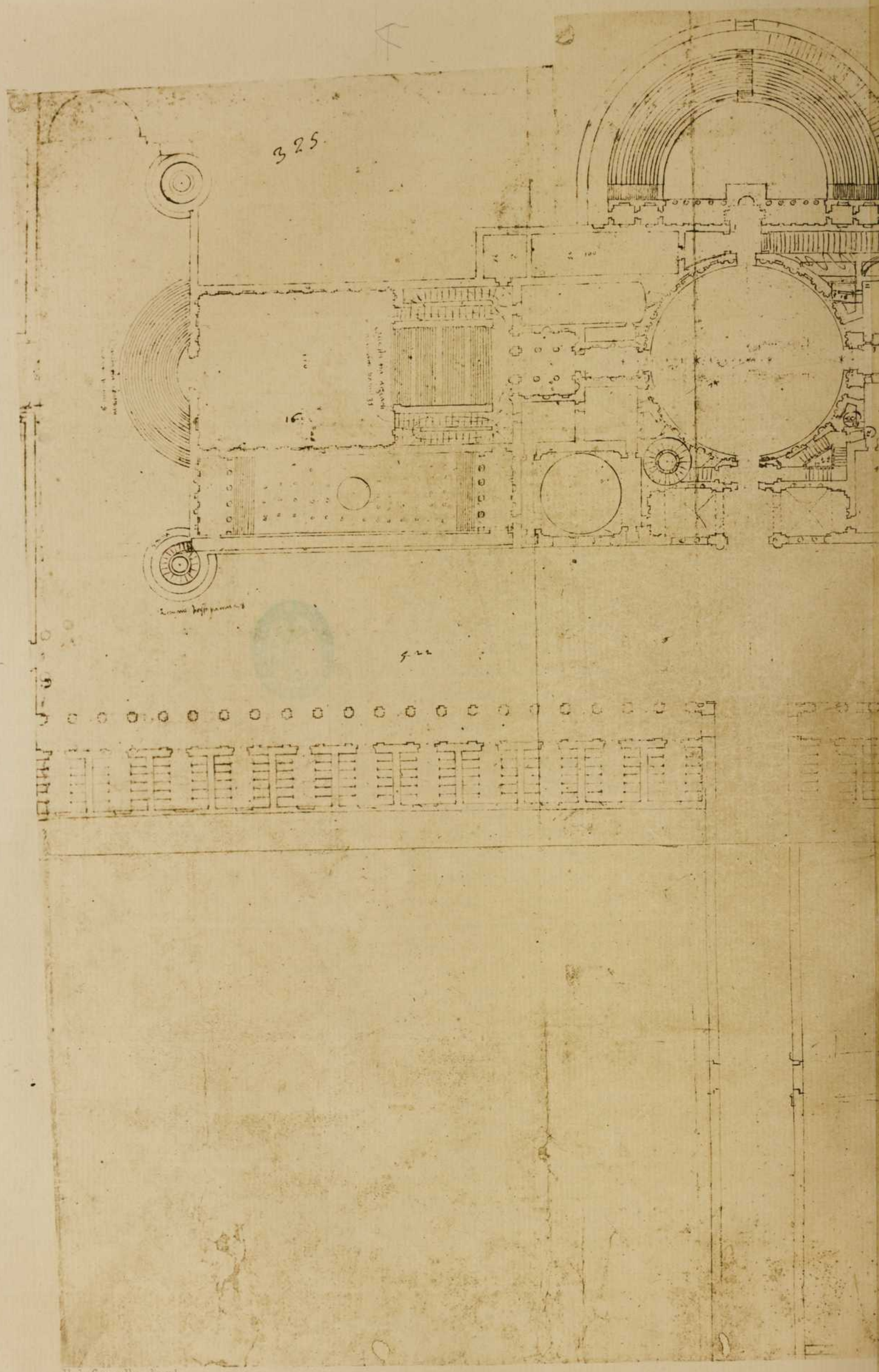
[52]) *Les projets primitifs,* tav. 30, 37 ecc.

[53]) In una stampa della facciata di questo palazzo, disegnata da Piero Ferrerio, pittore ed architetto romano, si legge: « Palazzo de S. S.ri Caffarelli alla Valle Architettura del Amirabile Raffael.e Sanctio da Vrbino fabricato l'anno MDXV. » Non so se l'indicazione di questa data sia esatta. Vedi pag. 84 nota 39.

[54]) Foglio n. 430 del catalogo. Questo è il taccuino altre volte attribuito a Michelangelo e del quale finora s'ignorava l'autore. Vedi p. 29, nota. 31. Sembra rappresentare lo stesso palazzo di cui agli Uffizi si vede l'imbasamento nel disegno di Antonio, n. 988 (numero turchino).

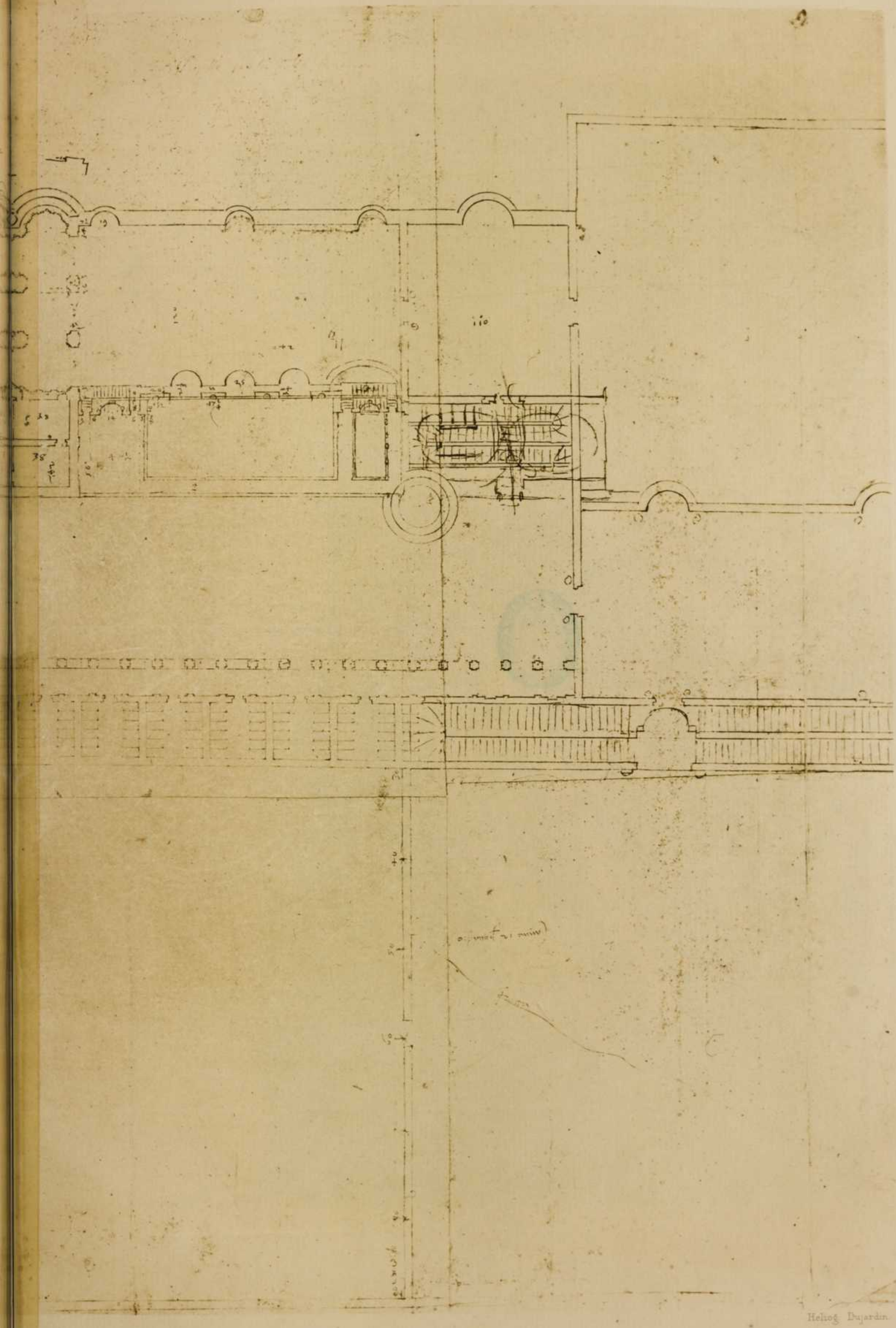
[55]) La figura 54 potrà forse darci qualche indizio della situazione di questo palazzo abitato poi da Raffaello. Che quell'edifizio facesse l'angolo di due strade viene provato dal disegno di Palladio (fig. 70). La casa nella figura 54 presenta questa situazione, e vedendo nel fondo del disegno una rappresentazione di cupola ma più ancora un obelisco, forse quello di S. Pietro, diventa possibile che la facciata principale della casa di Bramante fosse situata in una via trasversale al Borgo e guardasse verso Castel S. Angelo. Però tra il Borgo vecchio ed il Borgo nuovo venne demolita una sola isola, quella di cui la figura 48 mostra la parte volta verso San Pie-

BIBLIOTHECA HERTZIANA ROMA



H. de Geymuller. direxit

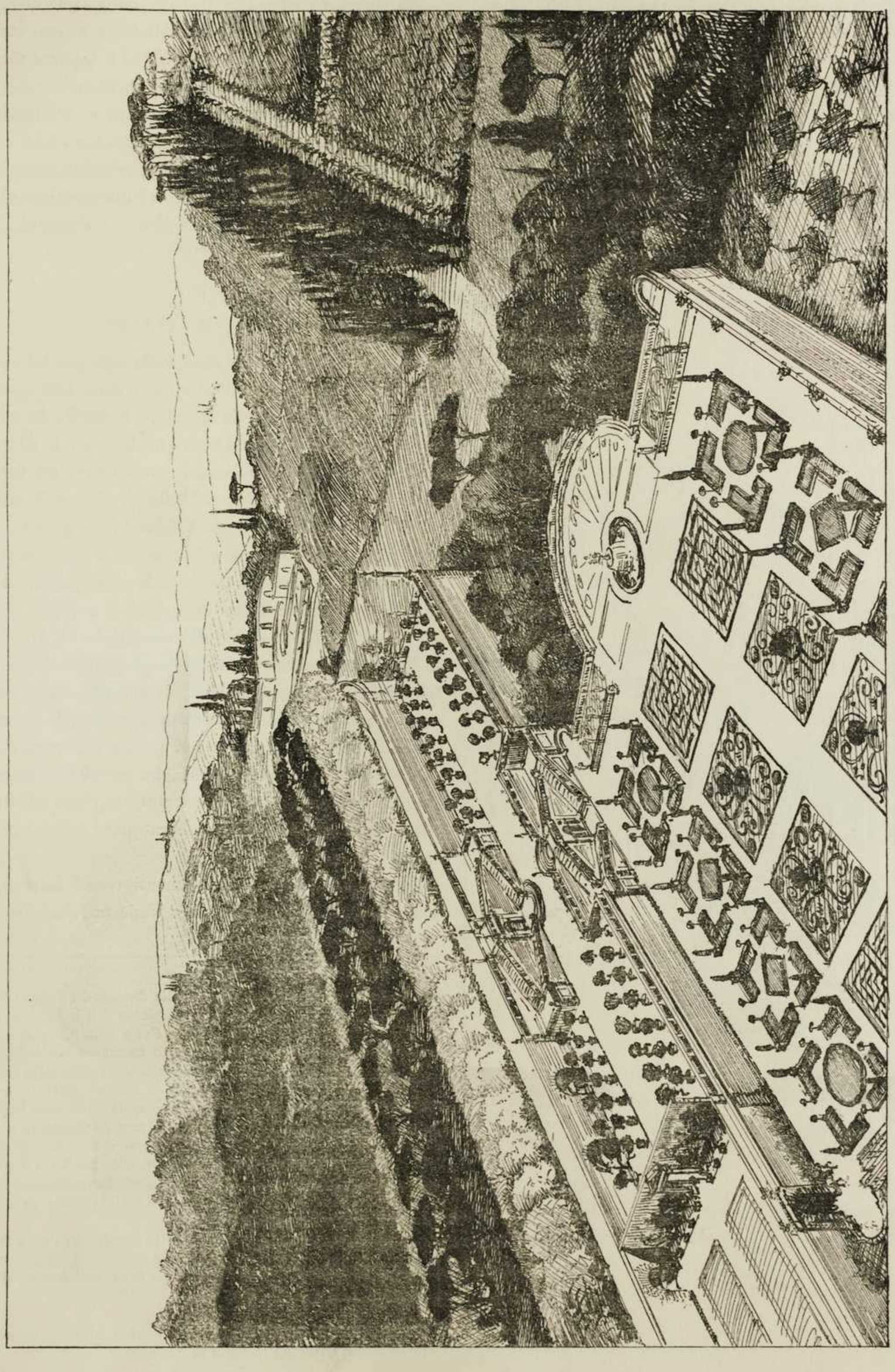
ANTONIO DA SA



Heliog. Dujardin.

O PER RAFFAELLO

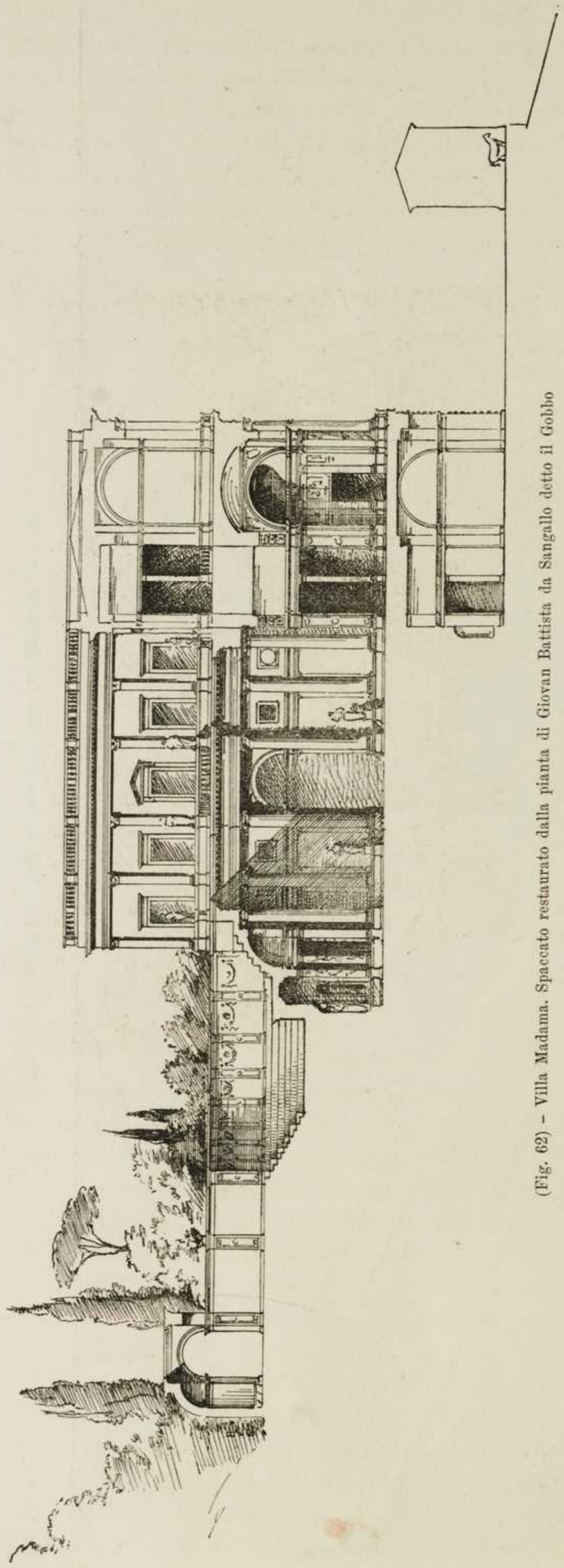
BIBLIOTHECA HERTZIANA



(Fig. 61) – Giardini della Villa Madama restaurati dal disegno di Francesco da Sangallo

BIBLIOTHECA HERTZIANA ROMA

var questo edifizio rappresentato in pitture contemporanee dimostra quanta importanza gli si attribuisse.



(Fig. 62) – Villa Madama. Spaccato restaurato dalla pianta di Giovan Battista da Sangallo detto il Gobbo

La figura 53 riproduce in parte un disegno di Pierino del Vaga il quale nell'architettura mostra combinati varii elementi raffaelleschi,[56] ed è ispirato forse da qualche studio di facciata per S. Pietro.

Non ostante la brevità della carriera architettonica di Raffaello il suo nome è collegato con due edifizi che sullo sviluppo dell'architettura ebbero grandissima influenza, la Basilica di S. Pietro e la Villa Madama sulle quali occorre presentare ancora alcune osservazioni.

III

LAVORI A S. PIETRO

Dopo tutto quello che dissi sulla intimità delle relazioni tra Bramante e Raffaello, e delle loro opere, non reca lieve maraviglia il vedere Raffaello da principio incaricato di fare un nuovo modello per la Chiesa di S. Pietro. Queste relazioni confermano, mi pare, l'opinione che spiegai altrove,[57] cioè che Leone X, tanto inferiore a Giulio II nell'intelligenza delle grandi imprese d'arte, abbandonò alla morte di Bramante la forma di croce greca per quella della croce latina, ed il modello richiesto da Raffaello si riferisce a questo cambiamento. Ma d'altra parte, dal memoriale di Antonio da Sangallo risulta che Raffaello proponesse dei cambiamenti negli emicicli delle crociere. La figura 57 mostra un'architettura ispirata forse da studii per codesti emicicli,[58] e l'ho rappresentata qui per chiamare l'attenzione sopra casamenti simili che potrebbero incontrarsi in disegni di quell'epoca, potendo l'uno o l'altro recare informazioni preziose sopra questi punti molto incerti.

Non ostante i varii schiaramenti recati intorno i lavori di Raffaello alla Basilica Vaticana, questi sono

---

tro formata dal Priorato di Malta, e colla facciata del Palazzo dell'Aquila situata nel Borgo nuovo. Dalla pianta dell'isola fatta rilevare da Alessandro VII e pubblicata dal Fea e dalle figure 48 e 30 si vede che il solo posto per il palazzo di Bramante nell'isola sarebbe l'angolo posteriore sul Borgo vecchio. Ma d'altra parte nella pianta in prospettiva di Roma disegnata da Antonio Tempesta nell'anno 1640 si vede che quell'angolo era occupato da casaccie basse. Onde non rimane altro che di supporre la casa di Bramante e di Raffaello situata in una delle isole tra il Borgo vecchio ed il Borgo S. Michele ora di S. Spirito, che vennero demolite per farvi il portico di S. Pietro verso la Porta Cavalleggieri. Le indicazioni del Fea sulla situazione del palazzo di Bramante e dell'Aquila sono completamente sbagliate e piene di confusioni.

[56]) Una resurrezione di Lazzaro già nella raccolta del signor His de La Salle a Parigi che gentilmente volle autorizzarmi a farne un lucido. Non so se sia fra i disegni che dopo la sua morte lasciò alla Galleria del Louvre.

[57]) *Les projets primitifs*, pag. 220-22.

[58]) L'originale attribuito nel Louvre a Pierino del Vaga, numero d'ordine 59, rappresenta l'incendio di Troia.

ancora molto oscuri, anzi se contenessero le ultime decisioni di Raffaello si dovrebbe confessare che il loro unico merito sarebbe la semplicità della soluzione per effettuare il brutto cambiamento a lui imposto dalla Corte del Papa o da Leone X stesso, e perciò con piacere ci rivolgiamo alla seconda delle due grandiose imprese, alla Villa Madama, nella quale più che in alcun altra risplende sublime il genio architettonico di Raffaello.

IV

STUDI PER LA VILLA MADAMA

La configurazione del terreno permetteva a Raffaello di dirigere l'asse della facciata principale in linea retta sull'ingresso del Ponte Molle alla sponda destra del Tevere, mentre l'altro asse corrisponde alla strada attuale che da Roma sale alla Villa. Fino a che non si trovino forse altri dei numerosi studii fatti da Raffaello, da Giulio Romano o dai Sangalli conviene segnalare le differenze che tra le due bellissime piante (Tav. IV e V) si osservano nei punti seguenti:

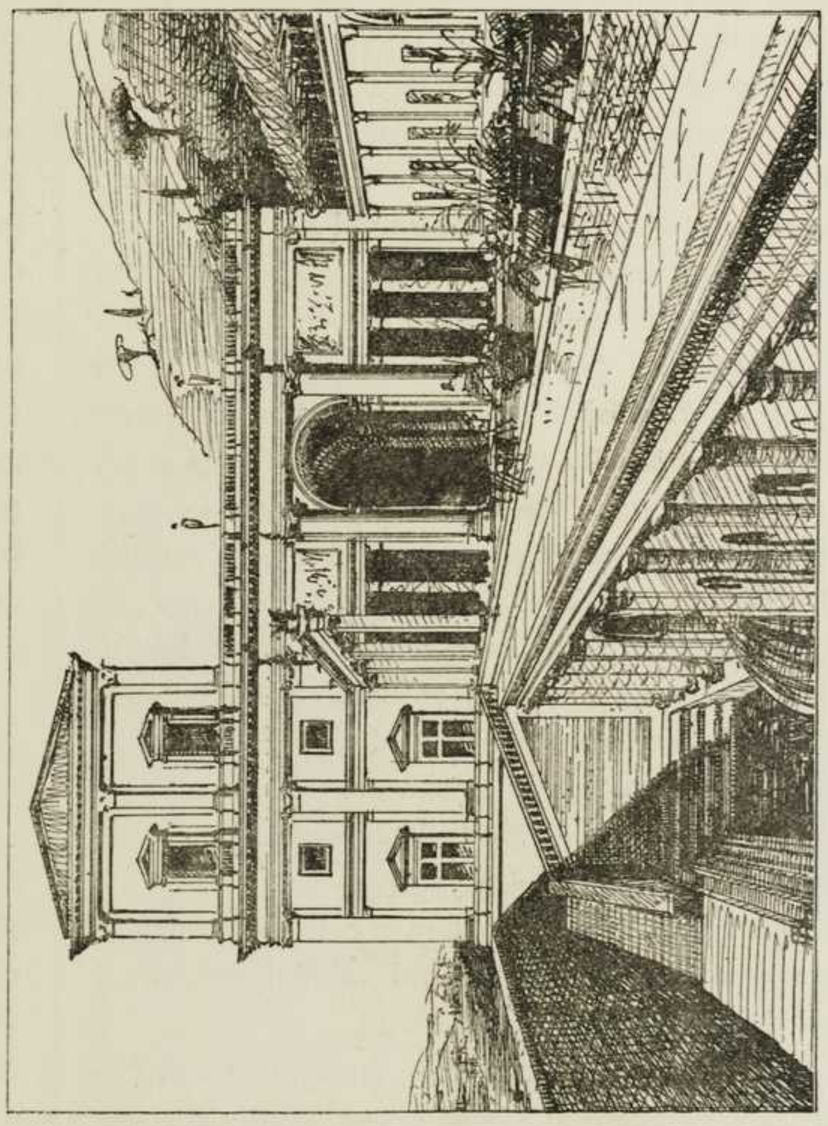
1° Nella pianta disegnata da Antonio da Sangallo, Raffaello ricercò una più grande varietà nella forma dei tre cortili o terrazze che fanno parte del corpo principale della Villa situata tra i due torrioni;

2° Riducendo la superfice del cortile centrale e dandogli la forma circolare, gli riusciva di concentrare le sale ed i varii servizi nell'edifizio principale lungo 332 palmi, mentre in quella pianta del Gobbo, oltre il corpo centrale lungo 326 palmi, una gran parte delle stanze si stendeva ai due lati del primo cortile verso il Vaticano;

3° Se non è una semplice omissione del Gobbo, nella prima corte, invece della successione delle scale a cordoni e di ripiani, di scale per cavalli e per pedoni, il terreno conservando il carattere pensile naturale, in linea retta saliva al vestibolo d'ingresso e a destra scendeva alla corte inferiore detta *hypodromo,* lungo la quale si stendevano le scuderie di forma meglio intesa nel disegno di Antonio, non solo per l'aspetto ma per la solidità ottenuta dai muri trasversali;

4° Nel disegno del Gobbo la bellissima peschiera ha il carattere di una piscina come resulta dai gradini in forma di sedili che la circondano da tre lati, e questa destinazione conduceva ad alzare il muro verso le stalle per proteggere i bagnanti contro gli sguardi dal lato delle stalle, come ho mostrato nella fig. 63.

Nella Tavola VIII ho segnato le curve orizzontali ingrandite dalla carta del R. Stato Maggiore,[59] ed ho indicato la situazione delle varie parti secondo i progetti del Gobbo, di Antonio, colla situazione delle tre terrazze schizzate da Raffaello stesso. Non saprei dire se l'insieme del ninfeo si collegava alle terrazze mediante qualche disposizione regolare o ne fosse quasi separato da parti di carattere selvatico.



(Fig. 63) - Villa Madama. Piazza delle Fontane e Piscina restaurate dalla pianta di Giov. Batt. da Sangallo

Non ostante le nuove informazioni qui riunite, nelle piante del Gobbo e di Antonio, le scale non offrono una indicazione sufficiente per fissare dappertutto *il numero dei piani* e rintracciare la vera figura ristaurata di tutte le parti. Perciò, in vece di rappresentare i vari aspetti di una sola soluzione, probabile forse, ma pur incerta, ho cercato negli schizzi seguenti di dare qualche idea delle varie soluzioni possibili sperando che, per quanto imperfette, più che mere parole, sarebbero di aiuto al lettore per farsi un' idea della ricchezza dei concetti di Raffaello per la Villa Madama.

La figura 60 mostra il portone che da Roma mette nel primo cortile — del quale la figura che accom-

[59]) Dintorni di Roma, scala di 1:25000. Rilevato dall'Istituto Topografico Militare in Firenze, foglio 2.

pagna il titolo del volume rende l'interna prospettiva. Tutte due secondo le indicazioni della Tav. V. Di questa la fig. 65 cerca di ristaurare l'alzato verso il Tevere mentre la figura 64 ne fa altrettanto per la pianta del Gobbo (Tav. IV).

Da questa pure sono tolte le figure 62 e 63. Ne mostrano, la prima lo spaccato, la seconda la prospettiva della piscina. Finalmente la fig. 61 indica la disposizione dei giardini secondo il disegno di Francesco da Sangallo (fig. 40) e nella fig. 66 ho cercato di dare qualche idea del concetto dei tre giardini disegnati da Raffaello (Tav. VII e VIII), rappresentando la villa stessa secondo le proporzioni di Antonio levando il piano superiore nonchè le scuderie. Sembra che Raffaello scostasse maggiormente le terrazze dal monte per conformarsi meglio alla forma del terreno.

Credo ognuno converrà della straordinaria bellezza del concetto d'insieme che a noi si presenta in queste due piante, e del grande numero di bellissimi motivi di porte, di vestiboli d'ingresso, di fontane nei cortili e nelle logge e nelle terrazze; di scale doppie a più branche, che si succedono con magnificenza tanto maggiore in quanto è sempre accompagnata dalla squisita bellezza dell'invenzione. L'incanto di quel luogo non è punto esagerato nelle descrizioni del Serlio e del Vasari.[60] Ancora oggi, nello stato di abbandono orribile e tanto più straziante che non vi si scorge rimedio, — e benchè solo un piccolo frammento del progetto sia stato eseguito, — le divine bellezze della natura sono talmente accompagnate dalle bellezze dell'arte qui da Raffaello rese proprio miracolose, che da siffatta unione nasce una di quelle impressioni sublimi uniche nel corso della vita.

Come nel caso dei progetti di Bramante per S. Pietro, così dei progetti di Raffaello per la Villa Madama è impossibile ora misurare l'impressione di maraviglia che produssero sopra i contemporanei e la loro influenza per più generazioni. Ho già accennato alle parole di lode del Bandinelli colle quali parlava delle scale, giardini e fontane da Bramante e Raffaello disegnate. Il signor Redtenbacher, nello studio segnalato sulla Villa Madama, con ragione, credo, rimarcò una certa somiglianza tra la disposizione del cortile del palazzo Pitti, della fontana in fondo e del teatro che gli sovrasta, colla successione delle medesime parti nel disegno della Tav. IV. — Nella villa di Papa Giulio III non solo la disposizione semicircolare, ma principalmente il ninfeo sono ispirati dalla fontana nella corte centrale della Tavola IV. E sono persuaso che i progetti di Raffaello per la Villa Madama, benchè in maggior parte smarriti, ebbero per lo sviluppo della Villa italiana una influenza non minore di quella dei progetti per la Vaticana Basilica sopra l'architettura in generale.

La Villa italiana è veramente una delle creazioni le più sublimi dell'arte, e non si deve confondere punto colle pompose e fredde magnificenze dell'epoca di Luigi XIV. Nella Villa italiana la forma dei giardini è sempre ispirata dalla forma del sito e l'arte invece di fare violenza alla natura a lei s'accosta con si scelta fantasia che nobilitandola sembrano ascendere in regioni superiori ed entrare in un ordine di creazione trasfigurata, la più vicina al paese ove regna eterna bellezza. E chi cercasse di figurarsi tutte le bellezze della natura nobilitata dall'arte comprese nei disegni della Villa Madama, della Villa Imperiale sopra Pesaro da essa ispirata, della Villa Lante a Bagnaia presso Viterbo, e finalmente nella Villa d'Este a Tivoli, — come nei progetti di Bramante per San Pietro, giungerebbe all'impressione di bellezze forse troppo perfette per poter mai esistere in questa terra. E come ispirato dall'incanto della Villa italiana da lui non mai veduto sembra il verso dello Schiller:[61]

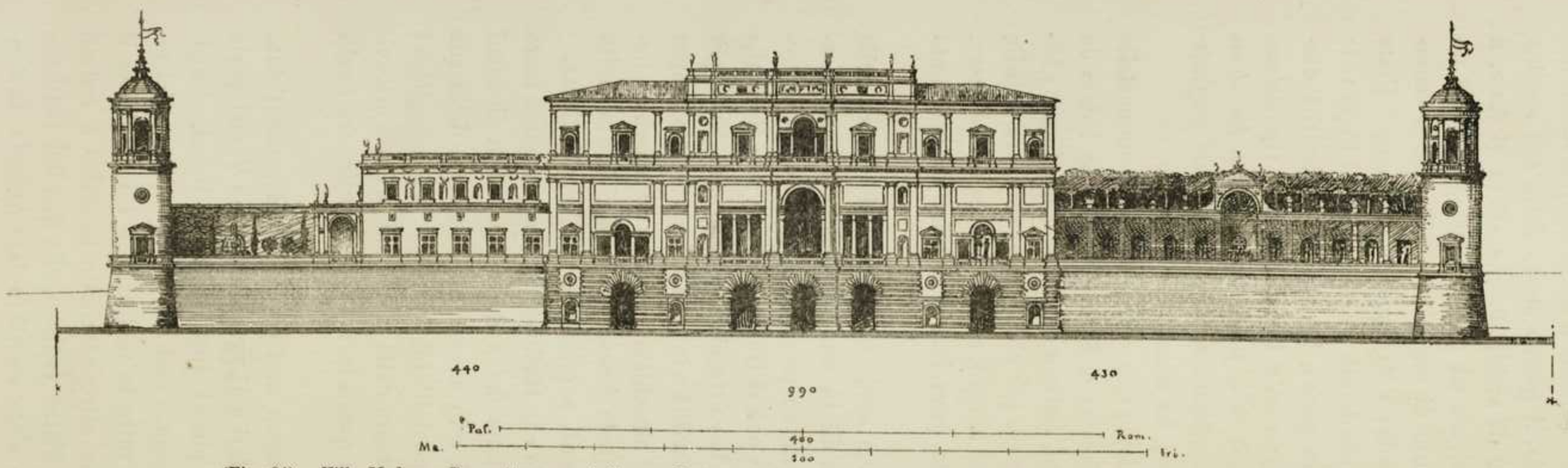
. . . . An der Liebe Busen sie zu drücken
Gab man höhern Adel der Natur.

L'amicizia tra Bramante e Raffaello, quale apparisce dal presente studio, diventa un onore per ciascuno dei due grandi Urbinati. Nessuno meglio di Raffaello sarebbe stato atto a scoprire difetti di armonia nell'architettura di altri. Infatti se Leonardo nel Cenacolo, e Michelangelo nelle vôlte della Sistina sono giunti a certe espressioni che Raffaello forse non riuscì ad uguagliare, vi ha un lato dell'arte nel quale nessun altro all'infuori di Bramante a lui si può paragonare, ed è il sentimento della più vaga e perfetta armonia. Questo tratto comune divenne forse un elemento di quella reciproca simpatia, che esistendo fra due così elevati ingegni, è inoltre un omaggio reciproco per l'eccellenza delle opere loro.

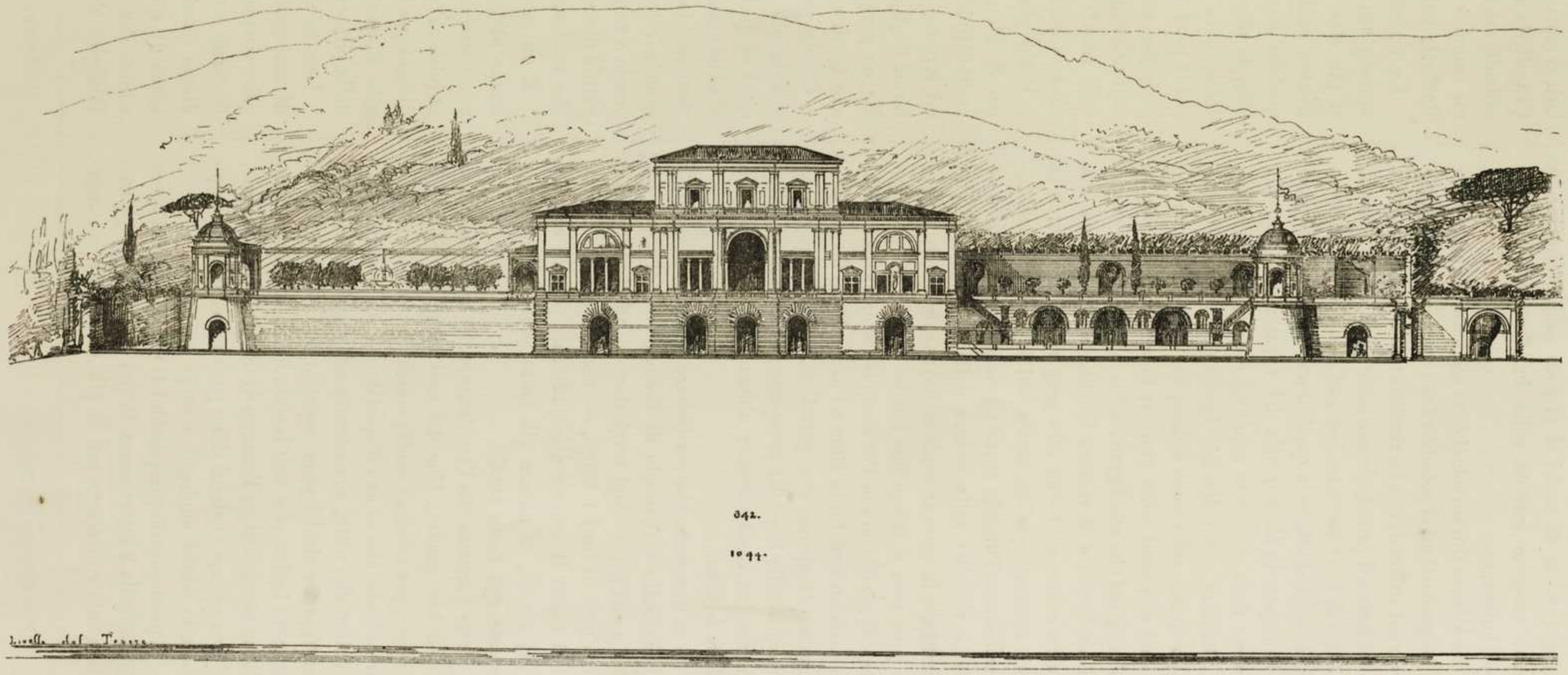
Codesto sentimento dell'armonia delle proporzioni è uno di quei doni che il *lavoro solo* non può procacciare, e tuttavia sono precisamente i maestri più eccellenti in questa parte dell'arte, Bramante, Leonardo, Raffaello, che vediamo assai occupati in certe questioni

[60]) Vedi Appendice, n. VI.

[61]) *Die Götter Griechenlands.*



(Fig. 64) – Villa Madama. Prospetto verso il Tevere. Restaurato dalla pianta disegnata da Giovan Battista da Sangallo per Raffaello



(Fig. 65) – Villa Madama. Prospetto restaurato dalla pianta disegnata da Antonio Cordiani, detto Antonio da Sangallo il giovane, per Raffaello

delle quali ai dì nostri si fa poco caso, o che per lo meno vengono trattate colla indifferenza che nasce dall' ignoranza.

Se Alberto Durero solo si fosse occupato di queste leggi delle proporzioni si potrebbe forse essere alquanto incredulo sul valore di coteste ricerche non essendo l'armonia delle forme il principale suo merito. Ma vedendo anche l'Alberti, Fra Giocondo, Leonardo da Vinci, Francesco di Giorgio studiare la quadratura dei corpi dell'uomo e Bramante in oltre quella del cavallo; mi pare che questo fatto dovrebbe condurci a qualche riflessione.

Confesso che nella mia ignoranza mi sono domandato spesse volte come codeste regole potessero servire a casi così varii nella pratica; io non ci capiva nulla, m'imaginai che solo i grandissimi ingegni fossero capaci di applicarle e di trovare in siffatte regole come una guida o una conferma alle proporzioni che mercè la loro natura superiore erano inclinati ad adoprare naturalmente. Tuttavia avendo principiato a fare alcune poche ricerche sulla natura delle linee e sugli elementi che in certe armonie esistevano, ho capito a poco a poco cose a me prima ignote e che vedo poter essere di grande aiuto. Per esempio, se ora avessi a fabbricare un castello in cima ad una collina, ho qualche ragione di sperar che potrei dargli un contorno in armonia colle linee del sottoposto monte, mentre prima mi sentiva assolutamente abbandonato ai casi della cieca fortuna.

E se non fosse che per imitare la modestia mirabile di Raffaello e l'esempio di Bramante, — il quale fra una o due generazioni verrà riconosciuto il più grande architetto di tutti i tempi, — non riuscirebbe inutile ai dì nostri il tentare d' intendere un poco le cose da quei grandi, di natura già tanto superiori a noi, ricercate con tanto studio.

Sono persuaso che l'architettura dei nostri tempi ne sentirebbe profitto. Uno dei suoi maggiori difetti è il credere, per reazione contro eccessi opposti di un'epoca precedente, che se una disposizione è in qualche modo intelligibile, utile, consentanea alle leggi statiche, ciò *basti*, e ne risulti pure necessariamente la bellezza. Mi pare inoltre che nell'intento lodevole senza dubbio di far corrispondere l'esterno di un edifizio all'interno, alcuni esempi moderni siano pure andati oltre lo scopo facendo edifizi analoghi a corpi scorticati.

E precisamente per quistioni di siffatto genere l'epoca di Raffaello è interessante. Prima si facevano i palazzi di pianta e di alzato per lo più uniformi e rettangolari. È ammesso Bramante essere stato il primo nella Cancelleria a fare negli angoli delle facciate dei corpi salienti, ma il Belvedere di Innocenzo VIII ne mostra un esempio anteriore che pare proprio avere ispirato Raffaello nella Farnesina.

La modestia di Raffaello a noi si mostra veramente squisita vedendolo, il giorno stesso della sua nomina al più alto posto di architetto che allora vi fosse, a trentun' anni, scrivere ad uno zio, verso il quale un qualche sentimento di orgoglio sarebbe stato scusabile, le note parole: « Mi ha dato un Comp.° Frate doctissimo e vecchio de più d'octant'anni, el Papa vede che 'l puol vivere pocho, hà risoluto S. Santità darmelo per compagno ch' e huomo di gran riputazione sapientissimo *acciò ch' io possa imparare, se ha alcun bello secreto in architettura, acciò io diventi perfettissimo in quest'arte; ha nome Fra Giocondo.* »[62]

Pochi giorni dopo, non contento che il suo modello per S. Pietro piacesse a S. Santità e fosse lodato da molti belli ingegni, scrive a Baldassar Castiglione: « Ma mi levo col pensiero più alto. Vorrei ritrovare le belle forme degli edifizi antichi, nè so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vetruvio, ma non tanto che basti. »[63]

Questo perpetuo studiare di Raffaello è una delle qualità più mirabili in un tanto genio e uno dei segreti di quel continuo progredire. In tutte le sue *produzioni autentiche* non si trova forse una sola linea che mostrasse la più lieve traccia di *trascuranza*. Nella più grande fretta, la facilità e la furia del tratto sono sempre oneste e non mai macchiate da quel *chic* maschera bugiarda dietro la quale si nasconde la pigrizia e la vanità che rendono inabili a giungere alla vera bellezza.

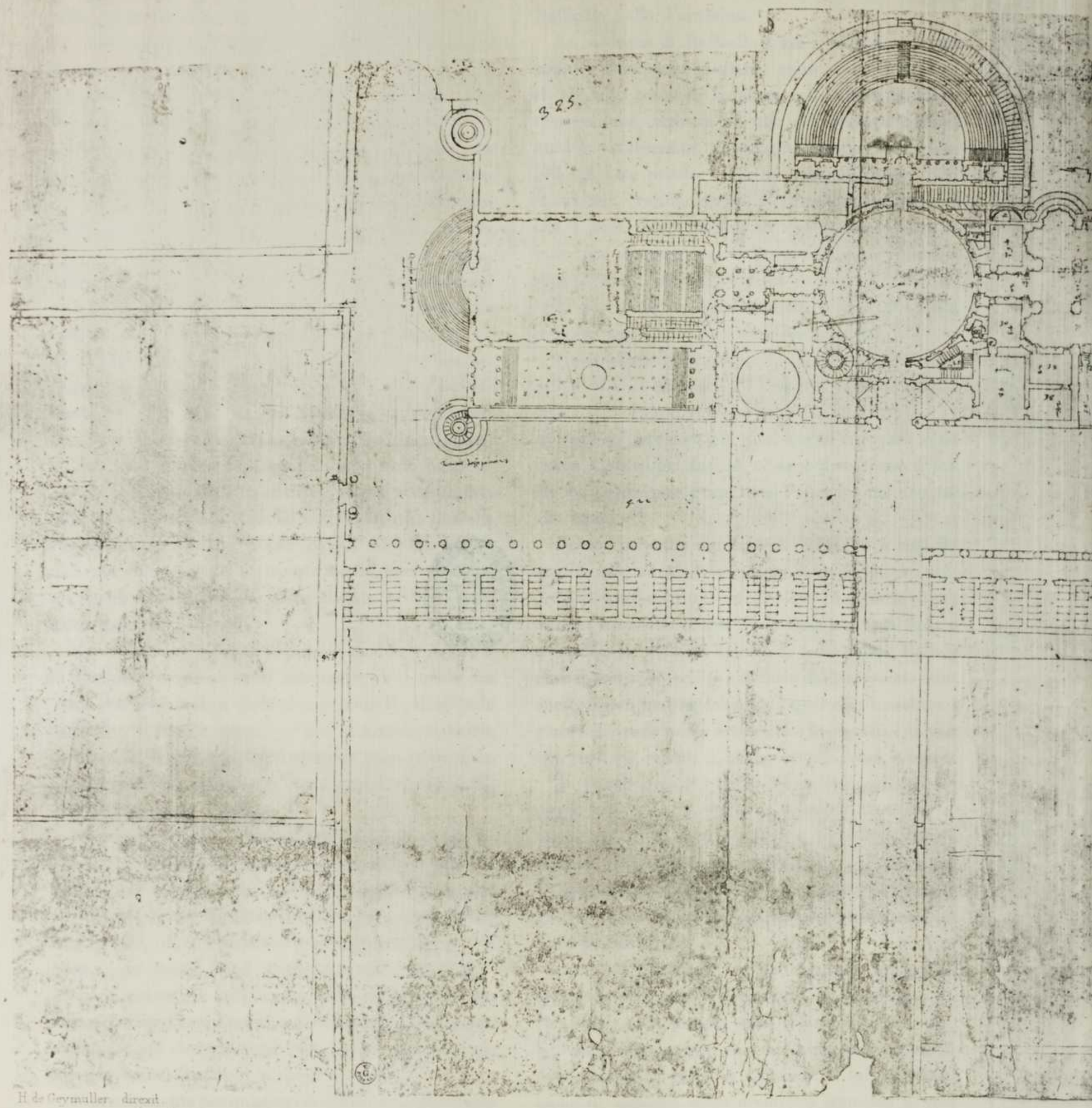
È un miracolo che Raffaello potesse resistere tanto tempo alla continua fatica del *creare*, ed in direzioni tanto variate. Il solo enumerare le traccie della sua attività nel campo dell'architettura e nel raccogliere i disegni per il ristauro della Roma antica desta maraviglia. E accanto a questi lavori veder continuare quelli della pittura!

Una tale esistenza non può figurarsi senza l'aiuto di numerosi scolari e disegnatori e come Vasari parla dei « cinquanta pittori, tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia, » così nei lavori architettonici vediamo quasi in tutte le fabbriche a lui attribuite il nome di qualche altro architetto connesso a codesti edifizi. Per San Pietro vediamo alla fine del 1516 che Raffaello chiese aiuto « e gli fu dato Antonio da San-

[62]) Pungeloni, *op. cit.*, pag. 159.

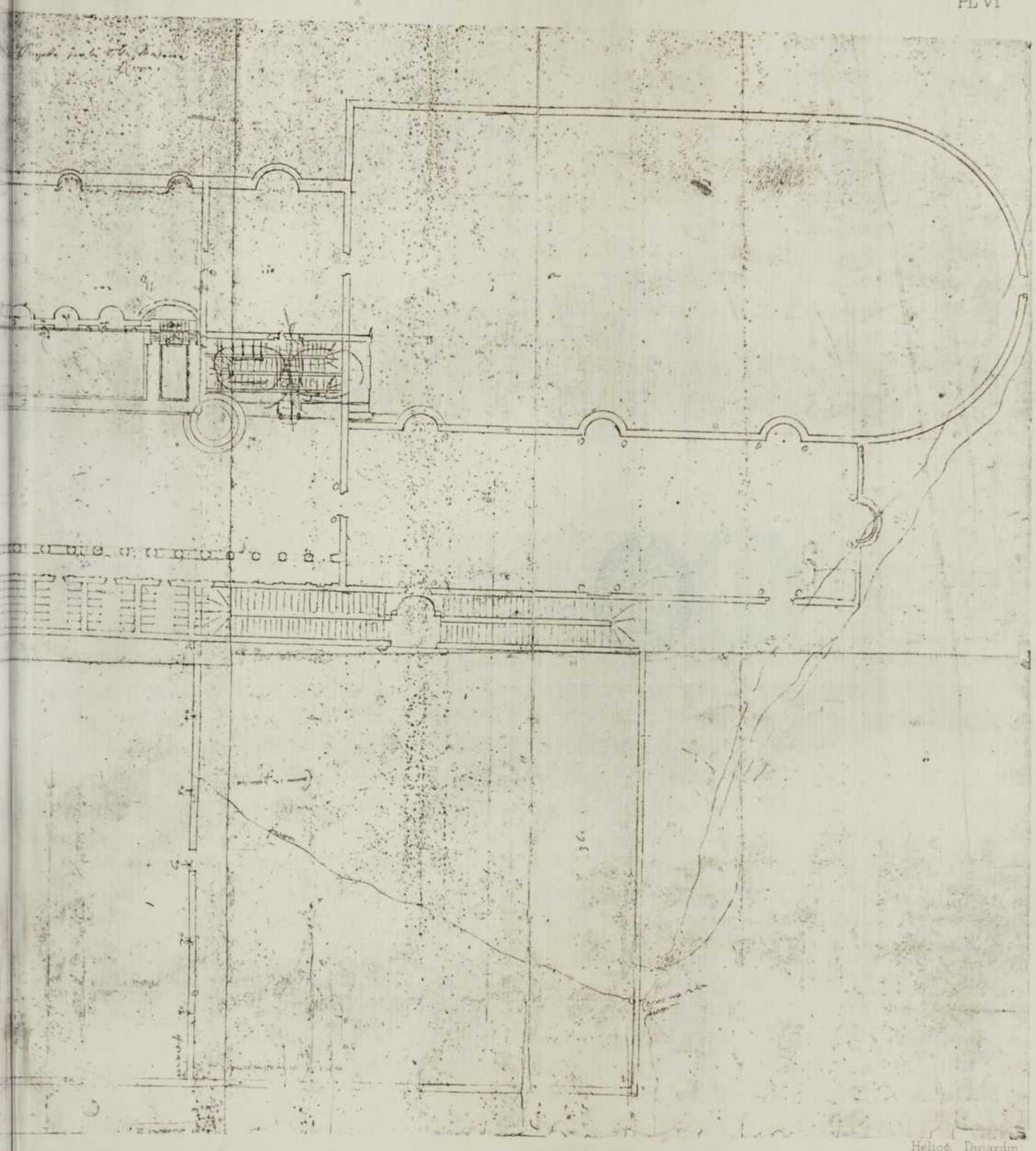
[63]) *Lettere pittoriche*, I, pag. 116.

BIBLIOTHECA HERTZIANA
ROMA



H de Geymuller direxit

ANTONIO DA SANGALLO

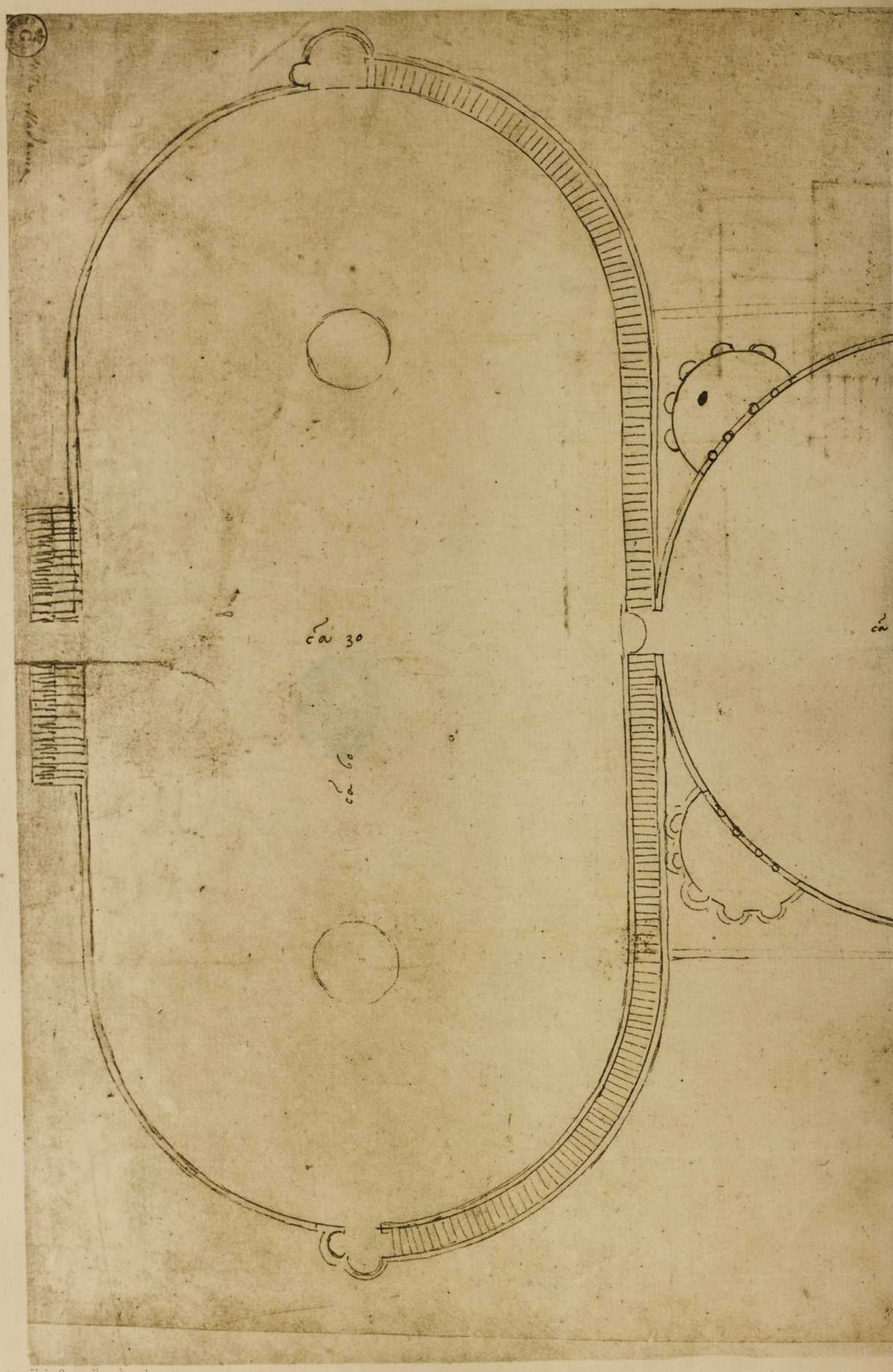


Heliog Dujardin

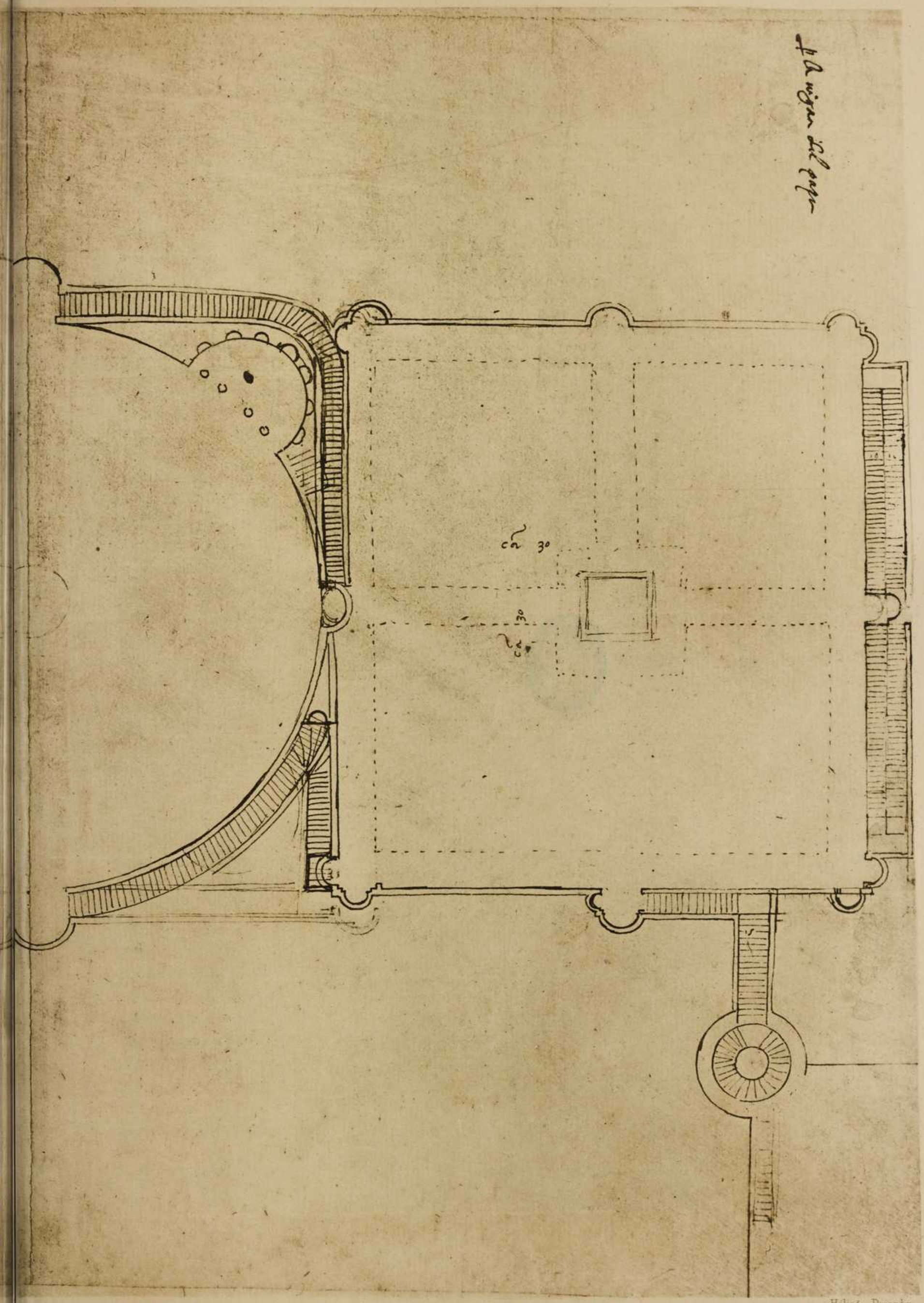
RAFFAELLO UFFIZI 314

BIBLIOTHECA HERTZIANA
ROMA

BIBLIOTHECA HERTZIANA
ROMA



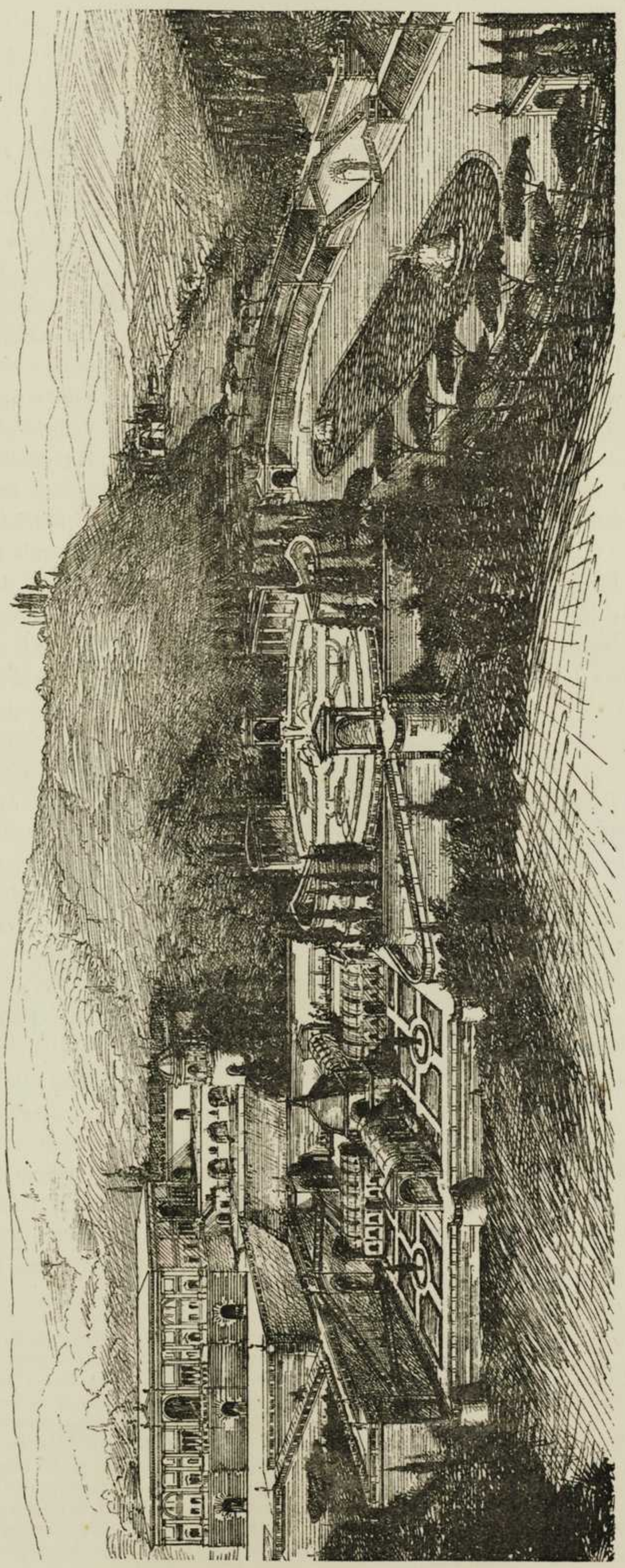
H. de Geymuller direxit.



Héliog. Dujardin.

BIBLIOTHECA HERTZIANA

gallo per sotto architettore. » Alla cappella Chigi vediamo Agostino nel testamento suo nominare maestro Raffaello da Urbino e maestro Antonio da Sanmarino (il quale possedeva un quadro di Raffaello). Alle stalle Chigiane si trova maestro G. Antonio Cristofori de Pallavicinis architetto, e a S. Eligio abbiamo visto che forse l'uno dei sotto-architetti di S. Pietro aveva avuto parte nel lavoro. Nel palazzo Caffarelli è il Lorenzetto che pare soprastante. Questa osservazione forse potrebbe spiegare l'equivoco preso quando si faceva Baldassarre Peruzzi architetto del palazzo della Farnesina; mi pare difficile di non badare alquanto alla notizia di Aristotile da Sangallo scritta nella figura 4 (V. pagina 20) ove sembra attribuire al Peruzzi il lavoro della lanterna di S. Eligio. Sembra che dalle sue relazioni con Raffaello Aristotile dovesse saperne qualche cosa. Vedendo così il nome di Baldassarre in connessione a due fabbriche



(Fig. 66) - Villa Madama. Prospettiva restaurata dalla pianta di Raffaello (Tav. VII)

di Raffaello, si potrebbe indurne che forse il Peruzzi fosse stato adoperato da Raffaello in qualche modo, come per esempio a soprastante dei lavori, e che da questa situazione nascesse l'equivoco di Aristotile e quello del Vasari, che sono stati esaminati così minutamente. Nel caso di S. Eligio tuttavia una recentissima notizia offre forse un'altra spiegazione.[64]

Alla Villa Madama pure viene collegato il nome di Giulio Romano per l'esecuzione, e abbiamo visto Antonio da Sangallo, il fratello suo, il Gobbo, e forse già allora il cugino Francesco lavorare ai disegni. Reca maraviglia non trovare agli Uffizi fra i numerosi disegni dei Sangallo, un solo di Giovan Francesco che fu sotto Raffaello uno dei soprastanti a S. Pietro e da lui mandato a Firenze per mettere in opera il palazzo Pandolfini.[65]

La presenza e l'aiuto di altri architetti nelle fabbriche di Raffaello non deve mettere in dubbio un momento che egli ne

[64]) Vedi Appendice III.

[65]) Il carattere della sua scrittura non essendo ancora conosciuto, forse si trovano disegni di sua mano fra i numerosi ignoti.

fosse il vero capo, nè far nascere il pensiero che Raffaello non fosse capace di disegnare le sagome ed altri particolari dell'esecuzione.

E tuttavia una tale eresia è stata messa fuori ma applicata ad un altro grande, a *Michelangelo Buonarroti,* in uno studio, pretenzioso quanto inesatto, fatto intorno a lui come architetto nella commemorazione del suo centenario,[66] quando bastava dare un'occhiata alla libreria Laurenziana per vedere che nessun altro architetto sarebbe stato capace di fargli quelle sagome secondo il modo suo, e basta, al Museo Buonarroti, dare una sola occhiata alle sagome di una cornice che porta il numero 35, per vedere quanto fosse erronea ed anche irreverente una tale supposizione. Le sagome di Raffaello nella Farnesina, nelle stalle Chigiane, in certe finestre alle logge, nei piedistalli della Villa Madama, mostrano che anche se avesse voluto far disegnare le modanature da altri, non avrebbe trovato facilmente chi le facesse abbastanza belle.

Più Raffaello avanzava in età e più si occupava di architettura; e ch'egli si occupasse fino dei più minuti particolari ci viene provato dal fatto che l'oratore del Duca di Ferrara, scrive al padrone il parere di Raffaello sul modo di rimediare ad un camino che faceva fumo,[67] promettendo Raffaello di studiare l'argomento.

(Fig. 67) - Monumento creduto per il Marchese di Mantova
Ridotto da un disegno fatto per Raffaello da un suo disegnatore
(Museo del Louvre)

Per farsi un'idea di quanto fosse laboriosa la vita di Raffaello si leggano le pagine che fanno corredo al carteggio tra il Duca di Ferrara ed i suoi oratori, dal marchese Giuseppe Campori ritrovato. Era difficile avvicinarsi al gentilissimo Raffaello, l'uno degli uomini più cortesi di cui parla la storia, tanto era affaccendato. Come presso un sovrano l'oratore è costretto ad aspettare le occasioni di parlargli, e quando queste vengono, spesse volte non gli basta il tempo per esprimere le brame del suo padrone e bisogna aspettare una migliore occasione!

La nostra mente si ferma sopraffatta di stupore davanti ad una attività proprio vertiginosa. Principi, re, imperatori e papi vogliono tavole ed affreschi, cartoni o disegni, ritratti di uomini e sino di elefanti; sale e scene da teatro, architetture del presente e restauri di quelle del passato, e Raffaello tanto ci conduce da prodigio in prodigio che infine il prodigioso sembra naturale! E quando estenuata la parte mortale di Raffaello si frange, ci sembra naturale che, in quella notte, il palazzo del Papa, teatro di tanti suoi miracoli, si rompa esso pure.

Fra le opere progettate da Raffaello che la morte rese vane è da rammentare la nuova e vasta abitazione che era per fabbricarsi nella Via Giulia. Agli Uffizi si vedono le tre piante di Antonio da Sangallo per un edifizio isolato tra quattro vie, e accanto egli scrisse: « per lo papa nel sito chera di Raffaello da Urbino. »[68] Un giorno il coscienzioso conservatore signor Nerino Ferri mostrandomi questa pianta osservò che non corrispondeva alla forma del suo palazzo in Borgo. Allora subito mi ricordai d'un documento recente, ritrovato da Eugenio Müntz,[69] che il 24 di marzo 1520 conferma la cessione di un terreno fatta a Raffaello vicino alla Chiesa di S. Biagio della Pagnotta dai canonici di S. Pietro, di una superficie di 217 canne, a condizione vi facesse

---

[66]) *Gazette des Beaux-Arts,* 1875. Studio di C. Garnier.

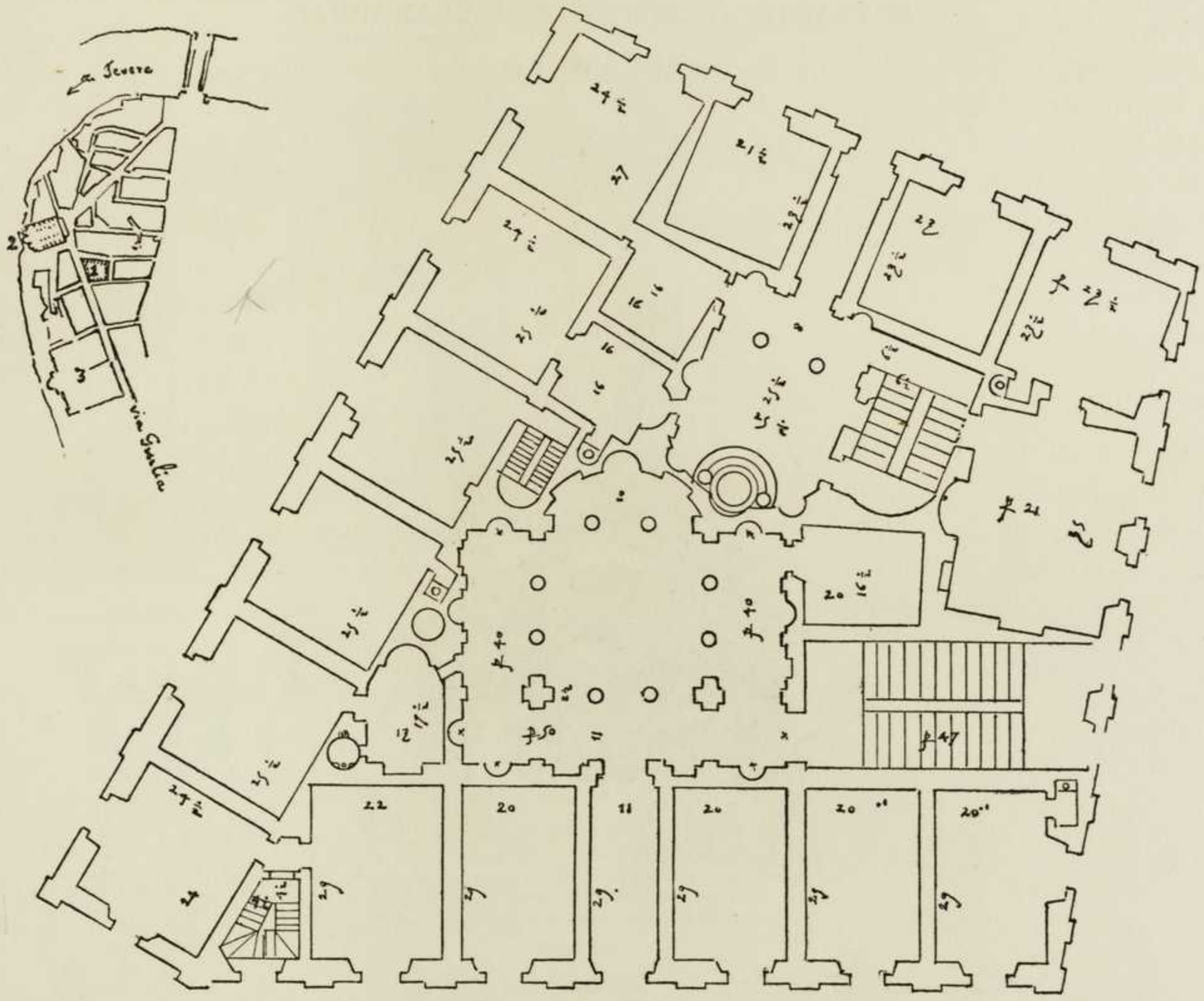
[67]) Vedi Appendice X.

[68]) Descritte già nel Vasari, Le Monnier, vol. X.

[69]) Riproduco qui le notizie pubblicate dal signore Müntz a carte 635-637 del suo *Raphael.*

Leonardo Bartolini nel 1517 aveva preso in affitto dai canonici di S. Pietro il terreno; ai 24 marzo 1520 questi confermano la cessione fatta dei suoi diritti a Raffaello da Urbino. Il terreno (situato accanto a S. Biagio della Pagnotta nel Rione di Ponte), era circondato da ogni lato da vie pubbliche (*juxta ab omnibus lateribus vias publicas*) e misurava 217 canne romane di superficie. La cessione fu fatta quale enfiteusi perpetua accompagnata dalla condizione espressa che Raffaello vi fabbricherebbe una casa per sua abitazione (*dictus dominus Raphael.... promisit.... in dicto terreno domos habitabiles ipsius domini Raphaelis suorumque heredum et successorum propriis sumptibus et expensis construere et fabricare, ac construi et fabricari facere*). Se nello spazio di cinque anni, queste fabbriche non fossero inalzate, il terreno doveva tornare al capitolo (*in eventum in quem dictus dominus Raphael suique heredes et successores in domibus dicto terreno fiendis per quinquennium negligentes fuerint et illas facere cessaverint*). Il censo annuale fu fissato a ducati 80 di carlini 10 da pagarsi il giorno dei SS. Pietro e Paolo. Nel suo testamento Raffaello disponeva del ter-

erigere nei cinque anni da venire una abitazione per sè ed i suoi eredi. Dopo la morte del Sanzio il terreno venne diviso in due parti ed il progetto di Antonio in modo proprio bellissimo, ordina due o tre abitazioni separate, combinate su quel terreno. L'identità era ormai certa e presa la pianta di Roma ritrovai



(Fig. 68) – Pianta del terreno comprato da Raffaello nella Via Giulia
1. Sito del terreno di Raffaello – 2. San Giovanni de' Fiorentini – 3. Palazzo di S. Biagio
(*NB.* La figura 69 accompagna il titolo del volume)

subito la situazione del terreno di Raffaello. Andando in Via Giulia da S. Giovanni de' Fiorentini verso il Ponte Sisto, è la prima isola a sinistra e comincia alla Via de' Cimatori (fig. 68).

Così, per finire, sono qui per la prima volta riuniti tre documenti strettamente connessi alla vita ed alla morte di Raffaello, vale a dire: il sito ove il Sanzio sperava trovar maggiore stanza, e nuove glorie, poi, da un disegno inedito di quel grande Palladio, la casa di Bramante ove Raffaello chiuse gli occhi,

reno (fig. 68 lucidata da una fotografia alquanto ridotta), comprato pochi giorni innanzi nel modo seguente: Il suo cugino Antonio Battiferro da Urbino ne riceveva una superficie di 100 canne, ed un amico di Raffaello, l'orefice Antonio da San Marino, 117 canne, sul quale secondo una informazione alquanto incerta (vedi il Buonarroti, 2ª serie, tom. I, pag. 100-101) avrebbe fatto inalzare due case.

A queste notizie del signor Müntz, posso aggiungere le osservazioni seguenti che sono una conferma del suo documento e della notizia di Antonio da Sangallo scritta sulla pianta delle cantine, mentre il pian terreno riprodotto nella figura 68, è disegnato dal suo fratello, il Gobbo. In quest'ultima pianta la parte del terreno lungo la via Giulia comprende il cortile più bello e misura con una approssimazione sufficiente le 100 canne lasciate al cugino di Raffaello, e la misura del rimanente contiene le 117 canne lasciate a Antonio da San Marino, quel medesimo da Agostino Chigi nel suo testamento nominato compagno di Raffaello per compire la sua Cappella a Santa Maria del Popolo. Nel disegno di Antonio che tuttavia corrisponde ad un altro progetto la parte del San Marino è occupata infatti da due case. Per non perdere il benefizio dei terreni da Raffaello lasciati i suoi eredi erano essi pure sottoposti all'obbligo di edificare le *case prescritte.*

Dalle parole di Antonio da Sangallo *per lo papa nel sito chera di Raffaello da Urbino,* sembra che il papa poi facesse acquisto dell'uno dei terreni se non di tutti due, incaricando il principale sottoarchitetto di Raffaello, e successore suo, di fare le piante per le case da edificarsi. Del rimanente, già nell'atto notarile, le parole *domos habitabiles* mostrano che lo stesso Raffaello aveva l'intenzione e l'obbligo di edificarvi più case.

e finalmente, ritrattata di sua propria mano, la porta aperta del Panteon per la quale la sua salma fu portata a sepoltura.

Come se alle opere del Sanzio non bastasse l' esser di Raffaello, sembra che il Creatore stesso volesse dare al loro autore come una conferma dei suoi doni celesti mandandolo in terra un Venerdì Santo, per richiamarlo a sè parimente in un tanto giorno.

Dinanzi a Raffaello è difficile non pensare a cose miracolose. Ma pensieri più solenni ancora, desta il vedere venuti insieme in questo mondo i quattro più grandi nomi che l' arte conosca:

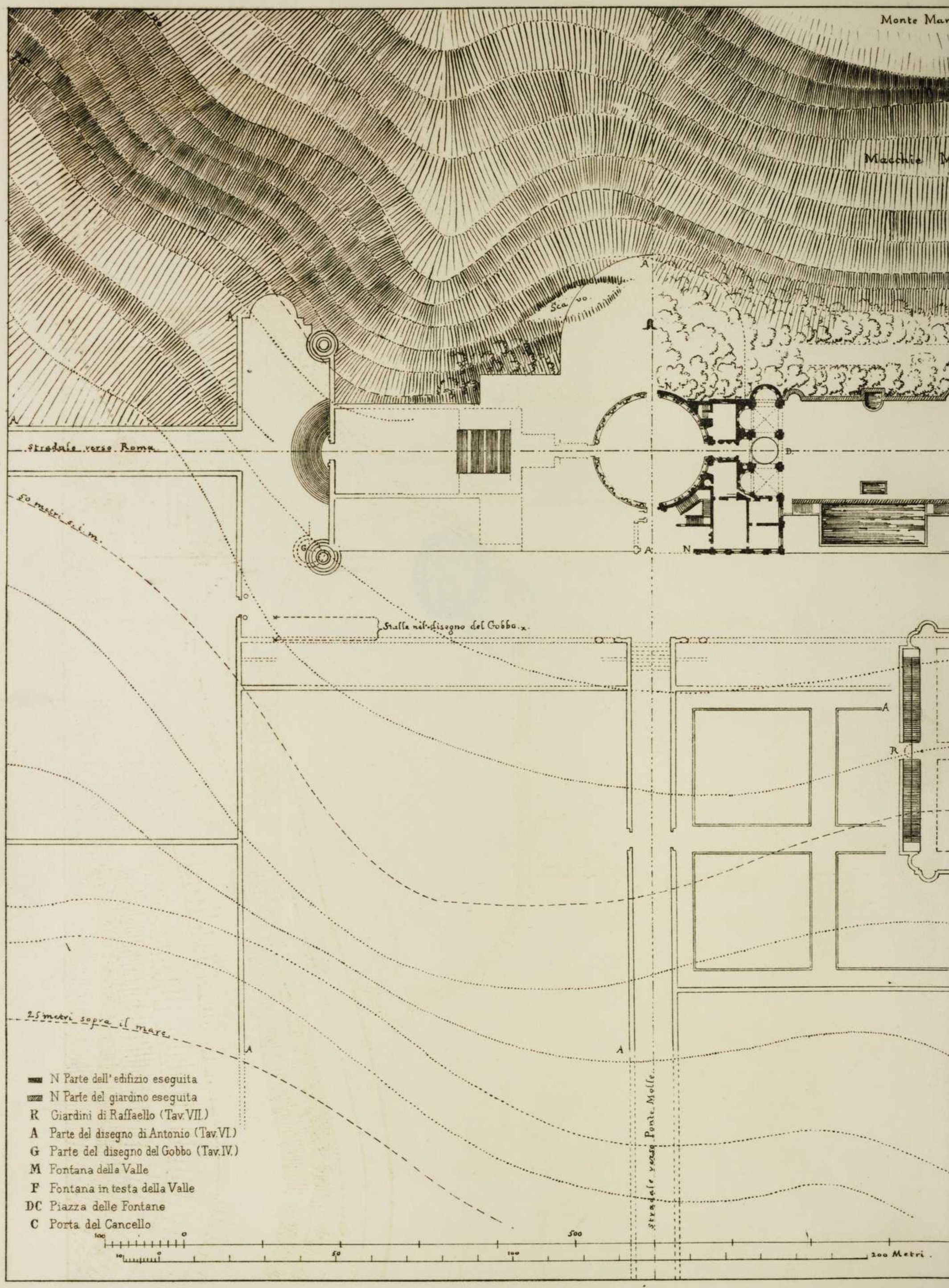
BRAMANTE, LEONARDO, MICHELANGIOLO

RAFFAELLO

(Fig. 70) – Parte della casa di Bramante e di Raffaello nella quale morirono i due grandi. Schizzo del Palladio (Chiswick Castle, presso Londra)

BIBLIOTHECA HERTZIANA
ROMA

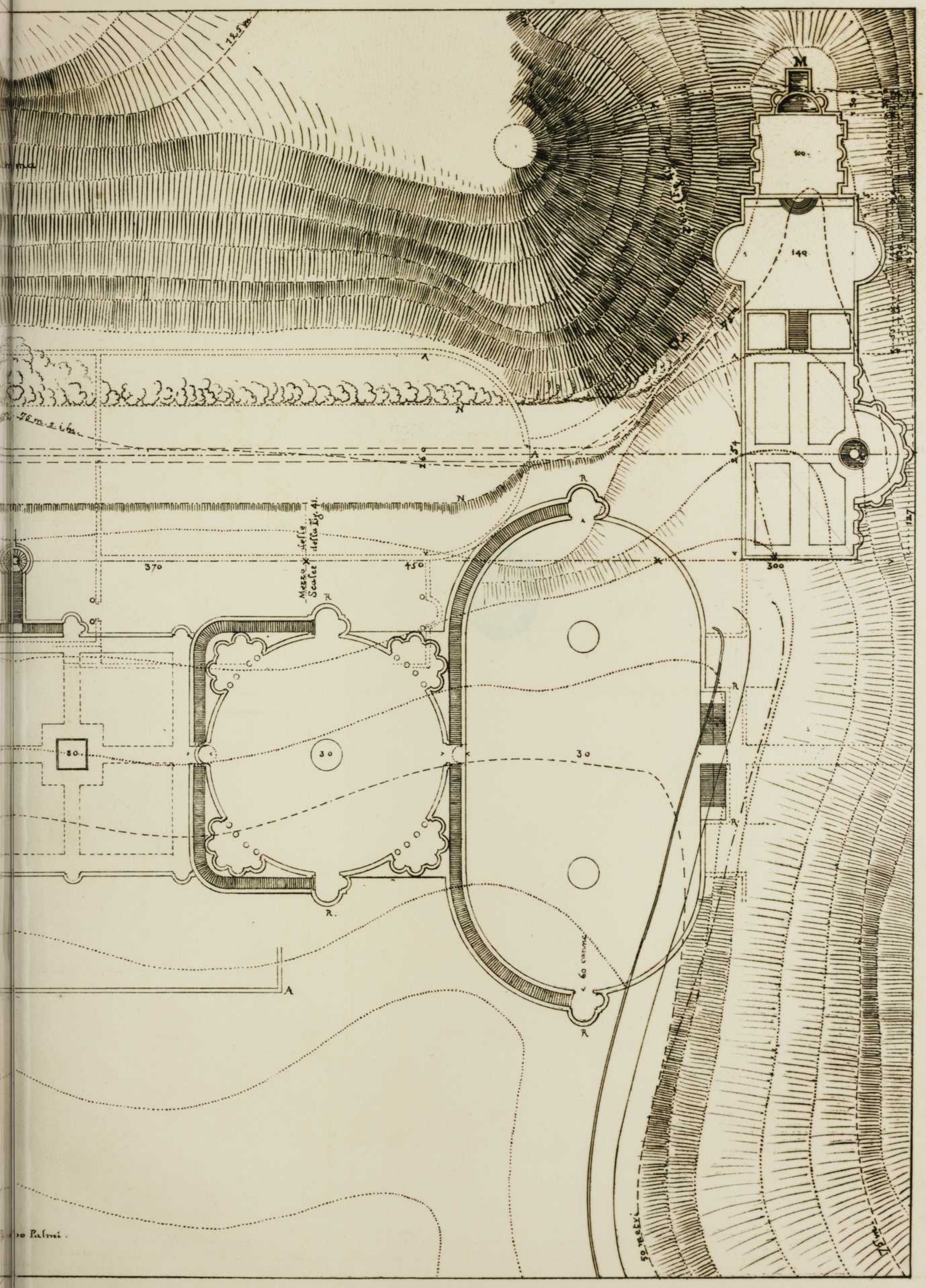
BIBLIOTHECA HERTZIANA
ROMA



E. di Geymüller restit. et autogr.

VILLA

Sito dell'edifizio attuale e



Ulrico Hoepli, Editore Milano.

ADAMA

varii progetti non eseguiti

BIBLIOTHECA HERTZIANA ROMA

APPENDICI

Appendice I

1. *SEBASTIANO SERLIO. Venetia, 1551, lib. II, pag. 1.*

« Bramante suscitatore della bene accompagnata architettura, non fu egli prima pittore et molto intendente nella perspettiva prima ch' el si desse ad essa arte? Il divino Rafaello da Urbino non era universalissimo pittore, *et molto instrutto nella perspettiva prima che operasse nel'architettura?* Il consumatissimo Baldessar Peruzzi senese fù anchor lui pittore, et nella perspettiva tanto dotto che volendo intendere alcune misure di colonne, et d'altre cose antiche per tirarle in perspettiva; se accese talmente di quelle proportioni et misure, che alla architettura al tútto si diede, nella quale andò tanto avanti, che a nullo altro fu secondo. »

2. *SERLIO. Lib. IV, pag. 2.*

« Et se la virtuosa Duchessa Isabella d'Urbino non havesse prima alzato, et messo su il divin Raphaello ne la sua gioventù, et poi Julio, pur II pontefice, che gli fu gran remuneratore, et ultimamente Leone X, ... ei non harebbe potuto alzare la pittura .... nè havria lasciate tante opere così mirabil di pittura *e d'architettura,* come si vedeno; et se Julio Romano, vero allievo et certo herede d'esso divin Raphaello da Urbino, non trovava luogo appresso al liberalissimo Duca di Mantova, tanto amico de la pittura et *de l'architettura,* come havrebbe egli fatto le infinite, et così *belle cose d'architettura* et di pittura, come si vedeno ne la nobil città di Mantova in più luoghi, et fuori. »

3. *SERLIO. Lib. IV, pag. 70.*

« Giovanni da Udine .... che raro in tal professione, oltre che è ancora *intelligente architetto* e di bonissimo giudicio, come ingegnioso allievo del divino Raphaello. »

4. *G. CAMPORI, Notizie inedite di Raffaello da Urbino. — Modena, 1863, pag. 28.*

Però il 17 dicembre 1519, l' oratore del Duca scriveva del tenore che segue:

« Il capitolo sopra Raphael da Urbino non ho ancor exe-
« guito, pigliarò comodo per exeguirlo, et lo farò; et prima
« tentarò ancora se lo potrò vincere con l'umanità consueta,
« perchè invero li uomini di questa excellentia sentono tutti
« del melancolico. Et tanto più questo vi sento, *per essersi*
« *posto in questa architettura et fa il Bramante et vorrebbe*
« *torre l'arte di mano a Juliano Leno,* et in questa mane lo
« trovai che ha disposto sopra due pilastri ovver scarpa, che
« fa far il Papa per fortificare questo primo volto a la via
« de' Svizzeri che dimostrava ruina, et addimandatolo mi pregò
« expectare aver parlato con quelli maestri. »

Appendice II

EX PETRI BEMBI EPISTOLIS LEONIS DECIMI
PONT. MAX. NOMINE SCRIPTIS
LIB. NONI 13
RAPHAELO URBINATI

Cum praeter picturae artem, qua in arte te excellere omnes homines intelligunt, is a Bramante Architecto etiam in construendis aedibus es habitus, ut tibi illo recto Principis Apostolorum templi Romani, a se incohati aedificationem committi posse moriens existimaverit, idque tu nobis forma ejus templi confecta, quae desiderabatur, totiusque operis ratione tradita docte atque abunde probaveris: nos quibus nihil est prope antiquius; quam ut phanum id quam magnificentissime quam-

que celerrime construatur, te magistrum ejus operis facimus, cum stipindio numum aureorum trecentorum, tibi annis singulis curandorum a nostris pecuniarum, quae ad ejus phani aedificationem erogantur, ad nosque perferuntur. Magistris a quibus id stipendium aequis pro tempore portionibus dari tibi cum petieris, sine mora etiam mensibus singulis jubeo. Te vero hortor, ut hujus muneris curam ita suscipias, ut in eo exercendo cum existimationis tuae ac nominis, quorum quidem in juvenili aetate bona fundamenta jacere te oportet, tam spei de te nostrae paternaeque in te benevolentiae, demum etiam phani, quod in toto orbe terrarum longe omnium maximum atque sanctissimum semper fuit, dignitatis et celebritatis, et in ipsum principem Apostolorum debitae a nobis pietatis rationem habuisse videare.

Datum Cal. Aug. An. secundo Roma (1 agosto 1514 e non 1515 come moltissimi autori serii continuano a scrivere).

Appendice III

S. ELIGIO DEGLI OREFICI, pag. 54.

Nel 1868, ho estratto da due libri conservati all'Archivio della Chiesa di S. Eligio le notizie seguenti.

Dal volume segnato *P.ª Platea B. Delle giustificazioni dello stato dell'università e chiesa di S. Eligio, per Angelo Perelli.*

A f.° 235. Traduzione di Bolla.

Giulio Vescovo servo de servi di Dio.

Alli diletti figlioli, università delli orefici di Roma etc.

.... Certamente la petitione et dimanda per parte vostra poco fia noi esibita, conteneva, che voi havete diligentemente cercato un loco idoneo per fabricare in Roma una condecente chiesa, ò capella.... Et essa chiesa o vero cappella che con ordine nostro si fabrica sotto l'invocatione di Santo Eligio con sontuosa fattura vicino al Tevere, fabricarla, et provederla et ornarla di paramenti etc.

Vi concediamo per tenore delle presenti, et per nostra autorità apostolica vi diamo licenza.... di construire et edificare, et di fare fabricare una chiesa overo capella sotto detta invocazione di S.to Eligio in detta strada Giulia in loco che per tal' effetto trovarete a voi più commodo....

Data in Roma, apresso San Pietro, nell'anno dell' Incarnatione del Signore mille cinquecento nove, nella duodecima kalenda di giugno nell'anno sesto del nostro papato. (Copiata dal Registro delle Bolle, collationata p. me Radicio, maestro di Registro).

f.° 445. Nel 1514, 6 di dicembre. Concessione fatta dalli mastri di strada alla chiesa dell'orefici di un pezzo di sito dove era la strada vecchia in recompensa di un pezzo della detta chiesa con un pezzo di horto rovinato p. ridurlo in strada publica.

In Nomine Domini Amen. Anno Dm̃. millesimo quingentesimo decimoquarto Indictione 3.ª die vero sexta mensis Xbris, Pontificatus etc. Cum etc. Magnifici et nobiles viri D. Marius de Mellinis et Raphael (de) Casalibus magistri stratarum etc. pro dirigenda quaedam (sic) via sita in Regione Arenulae etc. dirui et demoliri fecerint.... quamdam domum quam iure emphiteutico habebat et possidebat providus vir mag.r Paulus de Biosis de Vedano murator.... nec non *certam partem* Ecclesiae Venerabilis societatis.... Aurifabrorum de Urbe cum certo petio soli, seu horti eiusdem societatis diruto.... aequum esse vedeatur ut dicto Mag.° Paulo, quam dictae Universitatis de huiusmodi danno.... satisfieri debeatur.... Praefatus d. Raphael unus ex dictis magistris.... promisit penes et apud infrascriptos.... et Universitatem respective absentem et Magistrum Sebastianum presentem et pro se et pro d. Mag.° Ioanne Petro.... stipulantes.... habere ratam.... venditionem.... sponte.... vendidit et titulo venditionis uere proprio et in perpetuum.... dedit, concessit etc. providis viris magistris Ioanni Petro Crivello licet abtenti et Sebastiano quondam Magri. Ioannis Romano Civi Aurifabribus de Regione Pontis presenti, ementi, acceptanti.... infrascriptum residuum soli publici dati seu dandi in recompensum Universitati et Societati aurifabrorum etc.

Actum Romae.... presentibus providis viris magistro Perino de Caravagio Architectori et submagistro dictorum dominorum Magistrorum (oratorum) etc.

Platea B. f.° 241. Die 24 julii 1526. Promissio fabricandi Cuppulam Ecclesiae.

In nomine Domini Amen. Anno a nativitate.... millesimo quingentesimo vigesimo sesto, Pontificatus.... Clementis.... septimi.... mensis Julii die vigesima quarta. In presentia mei Notari et testium etc. constitutus personaliter Magister Antonius quondam Jacobi da Verolo de Caravagio murator.... sponte.... promittit et convenit Mag.° Leonardo Fantelli et Consuli Universitatis Aurifabrorum urbis, Mag.° Laurentio de Grassis Januensi (?), et Gaspari Gallo tribus ex consulibus etc.... presentibus construere ac construi facere omnibus eiusdem Mag.ri Antonii sumptibus et expensis unam Copulam (sic) seu voltam, ac copertorium super Ecclesiam Sancti Aloij (sic) etc.... ad rationem viginti carlenorum pro quolibet canna dicte copulae....

(Il prezzo convenuto è di ducati 100 de Carlenis da pagarsi in quattro partite).

Actum Romae in Regione Pontis et Apotheca dicti Magri Leonardi Camerarii, presentibus.... Francisco quondam Jacobi Alexii Aurefice Romano de Regione Columae et Magr.° Hieronymo quondam Bartholomei de Rubeis de civitate Fesule, scultore testibus etc.

Nella *Platea A*, f.° 115, a dì 29 luglio 1526, è detto che il lavoro deve essere compiuto ai 26 di novembre.

Nel volume *A*, oltre le precedenti, si legge quanto segue:

f.° 1. 1509. L'università unita per il corso di 200 anni a quelle dei ferrari e sellari nella venerabile chiesa di S. Salvatore delle Copelle finalmente in quest'anno si risolve di separarsi da quelle.

1509. Erettione della sudetta Università.

f.° 115. (Senza data) Concessione di novo sito fatto da Michelangelo Casali a favore di nostra università per fabricare la nuova chiesa.

La data del 1514 nella copia fatta per il Müntz, non esiste nell' originale. È una supposizione del copiatore indotto in errore, anch' esso, dal compilatore Perelli. La data del documento precedente è del 1509, e del seguente 1526. Questo fatto, che corrisponde alle mie notizie, venne verificato, mentre si stampava il presente appendice, dal prof. G. Gatti a Roma, il quale però, lo crede per la stessa ragione, ma a torto, del 1514.

p. 118. Nel 1575. Havendo in dett'anno dato qualche motivo di ruina la nostra chiesa.... essere bisogno di denaro per rimediare al danno maggiore.... vendettero luoghi.

1594. Risarcimento della Capella delli Re Maggi che minacciava ruina.

p. 122. Fed. Zucchari rittocha certe pitture.

1601. Ruina della nostra chiesa.

1603. Non havendo danari per il ristauro, licenza di poter pigliare danari ad interesse.

1603. Indulgenza Plenaria.

1626. Nuovo muro per la nuova sagrestia che di presente si trova nel cantone di nostra chiesa.

1639. Francesco Romanelli celebre Pittore si obbligò a certi lavori e il suo pagamento fu di scudi 150.

La stampa del presente volume era già assai inoltrata quando, nella *Gazette des Beaux Arts,* juin 1883, p. 503, il signor Müntz pubblicò il suo bello *Studio intorno all'oreficeria romana del Risorgimento.* Intorno a S. Eligio espone una opinione alquanto differente da quella che gli aveva comunicato per il suo « Raphael » e che vi si trova stampata.

Avendo il Müntz fatto copiare nell'Archivio di S. Eligio i documenti dei quali avevo soltanto brevi estratti, egli ha creduto doverne dedurre che la chiesa di S. Eligio, principiata nel 1509, fosse situata in via Giulia, ma che fabbricata con troppa fretta, già nel 1514, essendo per rovinare, sarebbe stata demolita secondo l'ordine dei *« Magistri viarum »* e in contraccambio del terreno della vecchia chiesa in via Giulia, l'università degli orefici avrebbe ricevuto il sito attuale, nonchè alcune case vicine.

Se tale fosse la verità, la sola modificazione alla mia opinione sarebbe che invece di essere la prima fabbrica di Raffaello a Roma, e del 1509, la chiesa di S. Eligio sarebbe stata principiata soltanto nel 1515. Ma non posso accettare la nuova opinione del mio dotto amico e per le ragioni seguenti.

I due volumi dell'Archivio di S. Eligio, segnati *Platea A* e *B,* compilati posteriormente al 1639, contengono notizie di due sorti: d'una parte copie di atti originali, bolle, atti notarili ecc. e, d'altra parte, narrazioni, interpretazioni ed opinioni aggiunte dal compilatore del secolo XVII, un certo Angelo Perelli, come risulta dalle sue proprie parole *« havendo a mio credere »* che s' incontrano più volte. Da varii passi, la nuova opinione del Müntz sarebbe interamente giustificata ma precisamente questi passi esprimono l'opinione del compilatore, e come risulta dai fatti seguenti, egli ha errato.

1° La Bolla di Giulio II del 1509 dice: « Et essa chiesa overo cappella che *con ordine nostro* si fabbrica sotto l'invocatione di Santo Eligio *con sontuosa fattura vicino al Tevere* . . . . » espressione che corrisponde al sito attuale. E se poi vien detto due volte *in detta Strada Giulia,* è che era infatti vicinissima a questa, e avendo precisato la prima volta la vera situazione, riusciva più comodo e ancora sufficientemente esatto parlarne nell'ultima maniera.

2° Nel 1514 la strada Giulia propria era già fatta, non occorreva ai maestri di strada di demolire anche una parte della chiesa nuova per drizzar questa nuova strada.

3° L'espressione del compilatore, *Platea A,* f.° 223, « la quale chiesa per essere in stato *così antico,* col minacciar ruina, parte di quella dirocchò, » non può applicarsi ad una chiesa principiata quattro anni prima e d'altra parte, l'università degli orefici anteriormente all'anno 1509 non aveva chiesa propria affatto, essendo unita all'università de' sellari e ferrari nella chiesa di San Salvatore delle Copelle. Siamo dunque in presenza di due errori del compilatore. Le sue parole: « li sig.ri maestri di strada di quel tempo . . . . fecero demolire detta *chiesa vecchia,* et orto, » provano che *una falsa interpretazione dell'atto del 6 dicembre 1514 fu la causa del suo errare.* Ciò viene confermato da quanto egli scrive nella *Platea A,* f.° 114, ove all'anno 1514 si legge: « Li 6 Xbre havendo dovuti li SS.ri Rafaele Casali, e Mario Millini d'ordine della S.tà di Nostro Sig.re ridurre a dritta linea le strade publiche di Roma . . . . e volendo questi nella strada dell'*Armata* quella ridurre a strada publica, questi con autorità del loro ufficio *fecero demolire la sudetta nostra chiesa che prima con minacciar ruina in parte era diroccata assieme con un orto contiguo alla medesima,* concedere a favore della nostra università altro sito ecc. » Passiamo ora al testo originale dell'atto del 6 dicembre 1514, sopracitato ove dice: « . . . . dirui et demoliri fecerint quamdam domum . . . . nec non *certam partem Ecclesiae Venerabilis societatis . . . . aurifabrorum* de Urbe cum certo petio soli, seu horti eiusdem societatis diruto . . . . » L'espressione *certam partem ecclesia* mostra non solamente che *non* si tratta della demolizione della chiesa intera, ma che la parte demolita non era abbastanza grande per essere designata con nome proprio.

D'altra parte ho dimostrato dalle misure che la figura 5 rappresenta la chiesa attuale. In questo edifizio precisamente vi manca lo spazio quadrato o sagrestia accanto alla parola *casa* (fig. 5). Riesce evidente che proprio questa Casa e questa Sagrestia vennero tagliate dalla nuova direzione *della via dell'Armata,* parallela al Tevere, così chiamata ancora oggi. In oltre, il compilatore nominando la via dell'Armata come cagione della correzione era nel vero questa volta, ma non si avvide che contradiceva sè stesso volendo che questa correzione della via dell'Armata avesse cagionato la demolizione dell'antica chiesa immaginaria situata, secondo lui, nella via Giulia.

Questo atto del 6 dicembre 1514 dunque, non solo mostra che il compilatore ha indotto in errore il signor Müntz, ma prova che nel 1514 la chiesa attuale era in gran parte fatta. Essa rimane dunque la prima opera di Raffaello a Roma.

D'altra parte, dal testo completo del contratto del 1526 gentilmente comunicatomi dal Müntz, risulta che i lavori di compimento della chiesa a fare tra giugno e novembre di quell'anno, erano la costruzione della cupola — che venne dunque fatta soltanto dopo la morte di Raffaello. — Così vengono spiegate le accennate differenze nelle finestre del tamburo, e forse ancora il fatto perchè Aristotile da Sangallo nella figura 4 poteva indicare Peruzzi come autore della lanterna, essendone stato lui forse esecutore, benchè fosse il disegno di Raffaello che venne conservato.

Finalmente se la chiesa di S. Eligio venne inalzata sopra il terreno di Michel Angelo Casali, come pare certissimo, questo non fu nel 1514, come lo vuole il compilatore (*Platea A,* f.° 115), ma nel 1509, e in seguito ad instrumento di enfiteusi se veramente un Casali nel 1544 voleva domandare un censo maggiore.

Appendice IV

SEBASTIANO SERLIO. Lib. IV, pag. 70.

« E se el pittor vorrà talvolta con l'arte de la prospettiva far parere una sala, o altra stanza più lunga; potrà in quella

parte, che guarda a l'entrata, con alcuni ordini d'architettura, tirati con tal arte, farla parere assai più longa, di quel che ella non sarà in effetto. E questo fece *Baldassar* così dotto in questa arte, come alcun'altro che sia stato a questo secolo, che volendo ornar una *sala d'Agostin Ghisi,* signorile mercatante in Roma; finse con l'arte alcune colonne et altre archĭtetture a tal proposito, che 'l gran Pietro Aretino, così giudicioso ne la pittura, come ne la poesia, hebbe a dire non esser in quella casa la più perfetta pittura nel grado suo, quantunque ci sono ancho de le cose di mano del divin Raphaello da Urbino. Ma che dirò io in questa occasione de la stupenda et artificiosa scena, fatta in Roma dal detto Baldassar? le quali furono tanto più degne di loda, quanto fu minore la spesa in farle, de le altre fatte prima di quelle, e dopo anchora, mercè del sapere, e de la intelligentia sua .... »

Appendice V

CORREZIONI apportate all'elenco dei disegni di Baldassarre Peruzzi, nella nuova edizione Sansoni del Vasari, tomo IV, pag. 615-640.

Quando l'egregio conservatore signor Nerino Ferri comunicò al cav. Milanesi il catalogo dei disegni di Baldassarre per la sua ristampa del Vasari, era incerto, come venne detto a pag. 29, nota 31, se un certo numero di fogli fosse veramente del Peruzzi, o no. Avendo potuto, in compagnia del signor Ferri, in ciascun caso levar ogni dubbio, e trovandomi intorno a tutti interamente d'accordo col mio distinto amico, mi pare utile indicare qui quali disegni non sono di Baldassarre, affinchè non si venga a basarsi sopra questi per dedurne delle conclusioni false come è accaduto nel caso della Farnesina.

Pagina	Num. del disegno contato dall'alto della pagina	Autore
615	2	Aristotile da Sangallo e suo cugino il Gobbo.
619	1-6 incl.	Salustio Peruzzi.
628	14	Disegnatore ignoto di Baldassarre.
629	1-10	Copie attribuite al Serlio.
629	15	(Farnesina) Ignoto.
630	2	(Farnesina) Aristotile da Sangallo.
630	5	Antonio da Sangallo il giovane.
631	15	Detto.
633	2	Detto e suo fratello il Gobbo.
636	5	Antonio da Sangallo il giovane.
636	13	Detto.
637	5	Bramante.

Ricordo inoltre che:

1° All'eccezione di uno o due, tutti i disegni di Baldassarre per San Pietro furono fatti per Bramante.

2° Alcuni altri di destinazione incerta furono ritoccati da Bramante.

3° Abbiamo potuto restituire in comune a Baldassarre un bel numero di disegni, che non occorre descrivere qui, ma che sono ormai indicati nel catalogo provvisorio stabilito dal signor Ferri colla solita sua scrupolosa coscienza.

Appendice VI - (Villa Madama)

1. *SEB. SERLIO. Lib. III, pag. 148.*

« Fuori di Roma poco discosto, a Monte Mario è un bellissimo sito con tutte quelle parti, che ad un luogo di piacere si ricerca: le qual parti singolari io tacerò più tosto, che dirne poco, ma solamente io tratterò, e dimostrerò una loggia con la sua faccia ordinata dal divino Raphaello da Urbino: benchè egli fece altri appartamenti, e dette principio grande ad altre cose. Questa parte che si chiama cortile bench'ella sia quadrata; nondimeno egli havea ordinato il detto cortile in rotondità, per quanto in parte dinotano i fondamenti, il vestibolo notato A e li due luoghi B et C non stanno così; ma per accompagnare la pianta io gli ho così posti in corrispondentia: perchè la parte C finisce in un monte, si come ancho la parte de la loggia segnata E, ma ne l'altro capo de la loggia notata F non vi è il mezo circolo, e questo fu per non diminuire alcuni appartamenti: ma io per accompagnarla ce l'ho posto. L'ordine di questa loggia è bellissimo, il cielo de la quale è variato concordantemente: perciochè la parte di mezo è a tribuna tonda, e le due da le bande sono a crociera: nel qual cielo, et ancho ne i parieti Giovan da Udene raro, anzi unico a tempi nostri, si esercitò molto nel far conoscere l'ingegno suo sì ne le opere di stucco, come ne le grottesche colorite, et in diversi animali et altre bizzarrie, che fra la bella, et bene intesa architettura e gli ornamenti di stucco, e di pittura, e le statue antiche che vi sono; questa loggia si può adimandare bellissima. E perchè dove non è il semicircolo corrispondente a l'altro, l'architetto non volse mancarvi di ornamento, fece che 'l suo degno allievo Giulio Romano dipinse in quella faccia il gran Poliphemo con molti satiri intorno, pittura veramente molto bella: e tutte quest'opere le fece fare il cardinal de Medici, che fu poi papa Clemente. Non porrò ne i scritti la misura di questa loggia, basti solamente la inventione a l'architetto: benchè tutte le cose sono proportionate a le proprie, e la seguente figura dinota il diritto, e la faccia d'essa loggia: ma non vi sono quei nicchi da le bande, li quali vi ho posto per ornamento. »

2. *Lib. IV, pag. 70, dice:*

« Hor fra coloro, che sanno dipingere a questa maniera, e Giovan da Udene, il quale è stato et è anchora tale imitatore de l'antiquità in queste, et inventor da sè; che ne la perfettione del tutto le ha ritornate: anzi ardisco dir, che in qualche parte habbia superata l'antiquità, come di lui buon testimonio fanno le loggie sopra il giardin secreto del Papa a Belvedere in Roma, la *vigna di Clemente VII in Monte Mario,* la bellissima casa de Medici in Fiorenza, ornata da lui in diversi luoghi talmente, che con honor di tutti gli altri questo si può dire più tosto unico, che raro .... » (vedi appendice I).

3. *SERLIO. Lib. IV, pag. 8.*

« Potrebbe tal volta occorrere a l'architetto di fabricar presso un monte: ove, per assicurarsi dal detto monte, che per le acque, che di continuo da le piogge corrono a l'ingiù, e conducono anchora il terreno a le parti più basse; bisogna appogiarsi a tal monte con simile edificio, per lo quale non pur si assicureria da tal sospetto; ma faria grande ornamento a la sua fabrica: e di simile inventione si accomodò Raphael da

Urbino a Monte Mario poco sopra Roma a la Vigna di Clemente settimo da lui principiata nel cardinalato. Girolamo Genga al colle imperiale fuor di Pesaro poco discosto ad un bellissimo edificio per commodo del suo padrone, di tale invention si servì per sostegno di una conserva d'acqua, pur appoggiata ad un monte, ma di opera lateritia molto dilicata. »

4. *VASARI, Vita di Giulio Romano.*

« Dopo, avendo Giulio cardinale de' Medici, il qual fu poi Clemente settimo, preso un sito in Roma sotto Monte Mario; dove, oltre una bella veduta, erano acque vive, alcune boscaglie in ispiaggia, ed un bel piano, che andando lungo il Tevere perfino a ponte Molle, aveva da una banda e dall'altra una largura di prati che si estendeva quasi fino alla porta di San Piero; disegnò nella sommità della spiaggia, sopra un piano che vi era, fare un palazzo con tutti gli agi e commodi di stanze, loggie, giardini, fontane, boschi, ed altri che si possono più belli e migliori desiderare; e diede di tutto il carico a Giulio: il quale presolo volentieri e messovi mano, condusse quel palagio, che allora si chiamò la vigna de' Medici, ed oggi di Madama, a quella perfezione che di sotto si dirà.

« Accommodandosi, dunque, alla qualità del sito ed alla voglia del Cardinale, fece la facciata dinanzi di quello in forma di mezzo circolo a uso di teatro, con uno spartimento di nicchie e finestre d'opera ionica tanto lodato, che molti credono che ne facesse Raffaello il primo schizzo, e poi fusse l'opera seguitata e condotta a perfezione da Giulio: il quale vi fece molte pitture nelle camere ed altrove; e particolarmente, passato il primo ricetto dell'entrata, in una loggia bellissima, ornata di nicchie grandi e piccole intorno, nelle quali è gran quantità di statue antiche: e fra l'altre vi era un Giove, cosa rara, che fu poi dai Farnesi mandato al re Francesco di Francia, con molte altre statue bellissime; oltre alle quali nicchie, ha la detta loggia lavorata di stucchi, e tutte dipinte le parieti e le volte con molte grottesche di mano di Giovanni da Udine. In testa di questa loggia fece Giulio in fresco un Polifemo grandissimo, con infinito numero di fanciulli e satirini che gli giuocano intorno: di che riportò Giulio molta lode, sì come fece ancora di tutte l'opere e disegni che fece per quel luogo, il quale adornò di peschiere, pavimenti, fontane rustiche, boschi, ed altre cose simili, tutte bellissime e fatte con bell'ordine e giudizio. Ben è vero che sopravenendo la morte di Leone, non fu per allora altrimenti seguitata quest'opera; perchè creato nuovo pontefice Adriano, e tornatosene il cardinal de' Medici a Fiorenza, restarono indietro, insieme con questa, tutte l'opere pubbliche cominciate dal suo antecessore. »

Appendice VII

EX PETRI BEMBI EPISTOLIS LEONIS DECIMI
PONT. MAX. NOMINE SCRIPTIS.
LIB. DECIMI. 51
RAFAELLO URBINATI

Cum ad Principis Apostolorum Phanum Romanum exaedificandum maxime intersit, ut lapidum marmorisque copia, quae abundare nos oportet, domi potius habeatur, quam peregre advehatur: exploratum autem mihi sit magnam ejus rei facultatem urbis ruinas suppeditare, effodique passim omnis generis saxa fere ab omnibus, qui Romae, quique etiam prope Romam aedificare aliquid, vel omnino terram vertere parumper moliuntur: te quo magistro ejus aedificationis utor marmorum, et lapidum omnium, qui Romae quique extra Romam denum milium passum spacio posthac eruentur, praefectum facio ea de caussa, ut quae ad ejus phani aedificationem idonea erunt, mihi emas. Quare mando omnibus hominibus, mediocribus, summis, infimis, quae posthac marmora, quaeque saxa omnis generis intra ejus, quem dixi, loci spatium eruent, effodient, ut te earum rerum praefectum de singulis erutis effossive quamprimum certiorem faciant. Id qui triduo non facerit, ei a centum usque ad trecentum numum aureorum, quae libi videbitur, mulcta esto. Praeterea quoniam certior sum factus, multum antiqui marmoris et saxi, literis monumentisque incisi, quae quidem saepe monumenta notam aliquam egregiam prae se ferunt, quaeque servari operae precium esset ad cultum literarum Romanique sermonis elegantiam excolendam, a fabris marmorariis eo pro materia utentibus temere secari, ita, ut inscriptiones aboleantur: mando omnibus, qui caedendi marmoris artem Romae exercent, ut sine tuo iussu aut permissu lapidem ullum inscriptum caedere secareve ne audeant: eadem illi mulcta adhibita, qui secus atque jubeo fecerit. Datum sexto calendas Septembris. Anno tertio. Roma.

Appendice VIII

NB. Le Notizie intorno alla lettera scritta da Raffaello al Papa Leone X, destinate all'appendice VIII sono riportate al numero XIII.

Appendice IX

Nella fotografia dalla quale feci la riduzione della figura 67 non si vedeva traccia della figura ritta a destra del tabernacolo di mezzo. Per non lasciar un vuoto nel disegno ne indicai un contorno qualunque.

Avendo recentemente rivisto l'originale, potei constatare che vi era un Marte in piedi colla spada abbassata nella destra, lo scudo alzato nella sinistra.

La figura vista di profilo nel tabernacolo a destra è un poeta incoronato di alloro. — Nell'originale i frontispizi dei tabernacoli laterali si fermano al dritto dell'imbasamento. Ho corretto questo difetto continuandoli sino ai gradini situati in dietro.

Appendice X

1. *G. CAMPORI, op. cit., pag. 16.*

« Pur oggi ho parlato cum Raphael da Urbino sollicitan-
« dolo a la expeditione de la opera di V. Ex.ª .... et dice
« che 'l non la vorria avere facta tre mesi fanno per una gran
« cosa .... che da tre mesi in qua lo ha visto cose assai de
« prospettiva più el non avesse veduto prima, et vedese, che
« ad ogni modo l'ha voglia de servire la Ex.ª V.....

« Rome, 17 feb.º 1519. »

2. *G. CAMPORI, op. cit., pag. 18, 19, 21.*

« Fui alla comedia domenica sera, et fecemi entrar mon-
« signor de' Rangoni dove era Nostro S.re con questi suoi re-
« verendissimi cardinali giovani in una anticamera di Cibo....
« Et sonandosi tuttavia, et il papa mirando con il suo oc-
« chiale la scena che era molto bella, *di mano di Raphaele,*
« et rapresentavasi bene per mia fè forami de prospective, et
« molto furono laudate; et mirando ancora il cielo che molto
« si rappresentava bello, et poi li candelieri che erano formati
« in lettera, che ogni lettera substenia cinque torcie, et di-
« ceano: *Leo X. pon. maximus*....

« Di Roma adì VIII° marzo MDXVIIII. hora 4 e noctis.

« Di V. S. Ill.ma

« Servo Alphonso Pauluzo. »

3. *G. CAMPORI, op. cit., pag. 23.*

Il 3 maggio (1519) il Paulucci scrive al Duca che trovandosi in casa di Pietro Bembo.... aggiunge che « non si parlò « se non de mascare et de la comedia et aparato *de Rafael « da Urbino* per quella fa recitar mons. Cibo domenica pro-« xima. »

4. *G. CAMPORI, op. cit., pag. 24.*

Aveva il duca Alfonso dato incarico al suo agente di chiedere consiglio a Giuliano Leno uomo intendente dell'architettura, intorno alla forma dei camini da costruirsi nelle camere murate in volta, e al modo d'impedire che il fumo si spandesse nelle camere stesse.... finalmente il Paulucci annunziava aver tenuto ragionamento di questo fatto con Raffaello, il quale gli manifestò come egli pure possedesse nella sua abitazione un camino di quella sorta, a cui *la vicina casa del cardinale d'Ancona* mandava contro il vento. Prometteva poi di studiare l'argomento e di spedire tre o quattro maniere di disegni, soggiugnendo riconoscere egli per rimedio efficace, l'operare un pertugio presso il focolare nel pavimento, perchè l'aria che penetrava di sotto aiutava a cacciare il fumo. Queste cose scriveva l'ambasciatore il 20 di marzo del 1520 e sedici giorni dopo l'artista era mancato alla vita.

Appendice XI

Soltanto quando era giunto verso la fine del presente volume ebbi conoscenza del bel discorso letto dall'arch. Raffaele Ojetti intorno a Raffaello architetto nell'assemblea straordinaria tenuta dal Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Roma per commemorare il IV Centenario della nascita di Raffaello, pubblicato negli *Atti* del Collegio, fascicolo gennaio-marzo.

Mi fu grato il vedere la grande conformità tra le sue opinioni e quelle da me esposte nel volume del Müntz, ma sopra tutto che il signor Ojetti accetta interamente la convinzione che la Farnesina sia architettata da Raffaello, opinione che il mio dotto amico Müntz non si credette autorizzato di adottare.

Inoltre, il discorso dell'Ojetti contiene alcune informazioni a me nuove che mi pare utile accennare.

Palazzo Pandolfini, pag. 33. — « La costruzione di questo palazzo può assegnarsi a circa l'anno 1517, così facendoci supporre una bolla di Leone X a favore del Pandolfini con la quale il Papa toglie qualsiasi difficoltà, perchè nell'area destinata al nuovo fabbricato venga inclusa quella di un oratorio o chiesa di San Silvestro.... In un atto del 30 ottobre 1520 Pandolfo Pandolfini già legava al suo nipote Pandolfo d'Angelo il suo Palazzo con orto ecc. » Onde con ragione ammette fosse più inoltrato che si crede generalmente. Codesta notizia sarebbe una conferma di quanto scrissi a pag. 55.

Palazzo Caffarelli-Vidoni, pag. 36. — Nella raccolta dei Palazzi di Roma del Ferrerio, si vede un attico « affatto rustico » col cornicione attuale. Se l'attico fosse antico, benchè non venisse del tutto seguito il disegno di Raffaello, spiegherebbe come la parte superiore della scala sia talmente collegata coll'inferiore da sembrare dello stesso autore. In quanto al pian terreno e al portone mi pare difficile ammettere che le parole del signor Ojetti possano modificare i fatti da me esposti.

Loggia del Palazzo delle Convertende, in Borgo Nuovo, ed altre Case, pag. 30 e 40. — Il signor Ojetti col Pontani ammette che la loggia possa essere un avanzo del Palazzo del Duca di Urbino e disegnata da Raffaello. — Per le Case seguenti non respinge qualche ispirazione raffaellesca: Palazzo Senni (già Ciccia Porci), il palazzetto in Piazza S. Eustachio oggi Brazzà, il casamento al vicolo delle Cinque Lune, il casamento sulla Piazza di Montevecchio ed il Casino di Villa Lante.

Per osservazioni insufficienti non posso dir nulla intorno a codesti edifizi.

Disegno a Oxford, pag. 30. — « Rappresenta un corpo di loggia centrale di poca larghezza con due ali più elevate aventi due frontoni. » Mi è ignoto.

Parentela tra Bramante e Raffaello. — A carte 23, 24 e 27, il signor Ojetti ne parla come di un fatto certissimo; ammette che Raffaello da giovinetto fosse conosciuto da Bramante, e anzi prima della sua venuta a Roma avrebbe eseguito per Bramante edifizii nella Comarca e nell'Umbria. Salvo per quest'ultima opinione, che mi pare poco probabile, il rimanente può esser vero, e allora spiegherebbe molte cose; ma come dissi, non ne conosco la più leggiera conferma.

Appendice XII

Il disegno originale della figura 59, fatto colla penna e acquarellato alla sepia si trova nelle « University-Galleries » di Oxford. È lungo m. 0,273, alto 0,174 (inches $9 \times 5\,^3/_4$ misura inglese). Nel catalogo di Robinson porta il numero 74, e viene messo in connessione con Giovanni da Udine, mentre il Passavant, sotto il numero 507, lo crede di Raffaello. Era già nella celebre raccolta di Lord Arundel. (Gentile comunicazione del professore A. Springer).

Sono dunque il primo a restituirlo a Bramante, ma sono certissimo di tale origine.

Appendice XIII

LETTERA DI RAFFAELLO DA URBINO A PAPA LEONE X

Riproduco qui tutta la parte interessante di questo documento secondo la ristampa fattane da Pietro Ercole Visconti (Roma, tip. delle Scienze, 1840), ricordando, che il merito di

averlo restituito a Raffaello, tocca all'abate Daniele Francesconi.

Con ragione, mi pare, il Gasperoni, nell'*Architetto Girovago*, I, pag. 18, fece osservare che la forma letteraria difficilmente possa essere di Raffaello — ma non ammetto con lui che da ciò risulti pure che il fondo non sia del Sanzio. — Anzi paragonando il lavoro di Raffaello, descritto da Marc'Antonio Michiel e riportato dopo questo estratto, a quello ordinato dal Papa all'autore della lettera, ne risulta ad evidenza che il concetto del rapporto è di Raffaello, poco importando poi quale de' suoi amici, il Castiglione o altri, gli abbia dato una migliore forma letteraria.

È certo poi che un incarico così difficile non poteva essere affidato che ad un *architetto* di primo rango, tutti gli antiquari e letterati riuniti non bastando a tanta impresa.

Non vi sono alinea nell'originale. Per più chiarezza ne abbiamo introdotti, aggiungendovi numeri affinchè col sommario seguente si possa più facilmente ritrovare i passi che si riferiscono a cose simili.

Per il passo intorno agli edifizi moderni ho riprodotto pure la redazione della copia alquanto differente trovata a Monaco colla traduzione manoscritta di Vitruvio fatta per Raffaello da Marco Fabio da Ravenna e che porta varie postille di scrittura autenticissime del Sanzio. Il vedervi gli edifizi di Bramante, solo fra i moderni giudicati degni di essere confrontati con gli antichi, non deve maravigliare dopo quanto fu detto nel presente volume.

Sommario della Lettera

I..... Ordine e programma ricevuto dal Papa. 6.
II..... Raffaello addita gli studii che l'hanno qualificato a tale impresa. 2, 8, 28.
III.... Spiega al Papa di che epoca egli abbia da restaurare gli edifizi. 9, 16, 31.
IV.... Distingue e caratterizza le seguenti epoche d'arte.
A) Stile greco. 21.
B) Maniera pessima derivata dal greco (stile Bizantino). 22.
C) Stile antico Romano. 10, 16.
a) Ragione della maniera romana. 17, 18, 29.
b) Struttura. 15, 20.
c) Ornato. 14, 24.
d) L'architettura fu l'ultima arte che si perdè. 19.
D) Epoca barbara chiamata da lui Gotica. 11, 29.
E) Epoca da Raffaello detta Tedesca (stile ogivale).
a) Origine. 23, 26.
b) Ornati. 24, 25.
F) Epoca Moderna. 12, 13, 30.
V..... Utilità dell'imposta impresa. 5.
VI.... Stato delle rovine ed impressione che producono. 1, 3.
VII.. Biasima le recenti distruzioni di avanzi antichi. 4.
VIII. Raffaello espone il metodo da lui seguito. 7, 32.
A) Levare le piante colla bussola. 33.
B) Disegno geometrico e non pittorico della pianta, dell'alzato e dello spaccato. 34.
IX.... Varie osservazioni. Ornamenti misurati con la proporzione dell'uomo e della donna. 24.
A) Perfezione del circolo. 27.

Estratti del Rapporto di Raffaello a Leone X

1. ....Considerando dalle ruine, che ancor si veggono di Roma, la divinità di quegli animi antichi, non istimo fuor di ragione il credere che molte cose a noi paiono impossibili, che ad essi erano facilissime.
2. Però essendo io stato assai studioso di queste antichità, e avendo posto non piccola cura in cercarle minutamente, e misurarle con diligenza: e leggendo i buoni autori, confrontare l'opere con le scritture; penso d'aver conseguito qualche notizia dell'architettura antica.
3. Onde quelle famose opere, che oggidì più che mai sarebbono floride e belle, furono dalla scellerata rabbia e crudele impeto de' malvagi uomini, anzi fiere, arse e distrutte: sebbene non tanto, che non vi restasse quasi *la macchina del tutto,* ma senza ornamenti, e *per dir così, l'ossa del corpo senza carne.*
4. Nè senza molta compassione posso io ricordarmi, che, poich' io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle come la meta ch' era nella via Alessandrina, l'arco mal'avventurato, tante colonne e tempii, massimamente da messer Bartolomeo della Rovere.
5. Non deve adunque, padre santissimo, essere tra gli ultimi pensieri di vostra santità lo aver cura, che quel poco che resta di questa antica madre della gloria e della grandezza italiana, per testimonio del valore e della virtù di questi animi divini, *che pur talor con la loro memoria eccitano alla virtù gli spiriti che oggidì sono tra noi,* non sia estirpato e guasto dalli maligni e ignoranti .... Ma più presto cerchi vostra santità, lasciando vivo il paragone degli antichi, agguagliarli e superarli....
6. Essendomi adunque comandato da vostra santità, *che io ponga in disegno Roma antica,* quanto conoscere si può, per quello che oggidì si vede, con gli edifici che di sè dimostrano tali reliquie che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come
7. stavano *facendo quelli membri che sono in tutto ruinati nè si veggono punto corrispondenti a quelli che restano in piedi e si veggono;* ...
8. .... benchè io abbia cavato da molti autori latini quello che intendo di dimostrare; però tra gli altri principalmente ho seguitato .... (*NB.* Il nome non fu posto nella lettera. Il Visconti suppone si trattasse dell'opera delle antichità di Roma di Andreo Fulvio).
9. ...Del conoscere gli edifici antichi dalli meno.... dico che con poca fatica far si può, perchè *tre* sorti di edifici di Roma si trovano:
10. *a*) l'una delle quali sono tutti gli antichi ed antichissimi, li quali durarono fino al tempo che Roma fu ruinata dai Goti e altri barbari;
11. *b*) l'altra, tanto che Roma fu dominata da'Goti e ancor cent'anni dappoi;
12. *c*) l'altra da quello fino alli tempi nostri. — Gli edifici adunque moderni e de' tempi nostri sono notissimi, sì per essere nuovi, come ancor per non aver la maniera così bella, come quelli del tempo degl'imperatori nè così goffa come quelli del tempo de'Goti; ...

(Nell'esemplare di Monaco pubblicato dal Passavant, ediz. francese, p. 511, questo passo ha la forma seguente):

13. « Li edificii adunque moderni sono notissimi, sì per esser novi, come per non esser anchora in tutto giunti nè alla excellentia, nè a quella immensa spesa, che nelli antichi si vede et considera. Che avegna che a'dì nostri l'architettura sia molto svegliata et veduta assai proxima alla maniera delli antichi, come si vede per
14. molte belle opere di Bramante. Niente di meno li ornamenti non sono di materia tanto pretiosa, come li antichi, che con infinita spesa par che mettessero ad

effetto ciò che imaginarno e che solo el loro volere rompesse ogni difficultate. »

16. ....Non è adunque difficile conoscere quelli del tempo degl' imperatori, i quali sono li più eccellenti e fatti con grandissima arte e bella maniera d'architettura; e questi solo intendo di dimostrare.

17. Nè bisogna che in cuore d' alcuno nasca dubbio, che degli edifici antichi li meno antichi fossero men belli o meno intesi, *perchè tutti erano d' una ragione*. E benchè molte volte molti edifici dalli medesimi antichi fossero instaurati, come si legge che nel luogo dove era la casa aurea di Nerone, nel medesimo dappoi furono edificate le terme di Tito, e la sua casa, e l'anfiteatro; nientedimeno erano tutte con *la medesima ragione* degli altri edifici ancor più antichi che il tempo di Nerone, e coetanei della casa aurea.

18. E benchè le lettere, la scultura, la pittura, e quasi tutte le altre arti fossero lungamente ite in declinazione e peggiorando fino al tempo degli ultimi imperatori, pure l'architettura si osservava e *mantenevasi con buona ra-*

19. *gione*, e edificavasi con la medesima che li primi: e questa fu tra le altre arti, l' ultima che si perdè. Il che si può conoscere da molte cose; e tra l' altre dall' arco di

20. Costantino; il componimento del quale è bello e ben fatto in tutto quello che appartiene all' architettura: ma le sculture del medesimo arco sono sciocchissime, senz'arte o bontate alcuna. Ma quelle che vi sono delle spoglie di Traiano e d'Antonio Pio, sono eccellentissime e di perfetta maniera. Il simile si vede nelle terme diocleziane; che le scolture sono goffissime, e le reliquie di pittura che vi si veggono non hanno che fare con quelle del tempo di Trajano e Tito: pure l'architettura è nobile e ben intesa.

21. L' invasione dei barbari distrusse l'arte in Italia e ancora nella Grecia, dove già furono gl' inventori e perfetti

22. maestri di tutte l' arte: onde di là ancor nacque una maniera di pittura, scultura e architettura pessima e di nessun valore.

23. Parve dappoi, che i Tedeschi cominciassero a risvegliare un poco quest' arte: ma negli ornamenti furono goffi, e

24. lontanissimi dalla bella maniera dei Romani, li quali, oltre la macchina di tutto l'edifizio, aveano bellissime cornici, belli fregi, architravi, colonne ornatissime di capitelli e basi, e misurate con la proporzione dell'uomo

25. e della donna: e li Tedeschi (la maniera dei quali in molti luoghi ancor dura) per ornamento spesso ponevano solamente un qualche figurino, rannicchiato e malfatto, per mensola a sostenere un trave; e animali strani, e figure, e fogliami goffi e fuori di ogni ragione naturale.

26. Pure ebbe la loro architettura questa origine, che nacque dagli alberi *non ancora* tagliati, li quali piegati li rami e rilegati insieme, fanno li loro terzi acuti. E benchè questa origine non sia del tutto da sprezzare, pure è debole; perchè molto più reggerebbon le capanne fatte di travi incatenate e poste a uso di colonne, con li culmini e coprimenti, come descrive Vitruvio dell' origine dell' opera dorica, che gli terzi acuti li quali hanno due centri. E però molto più ancor sostiene, secondo la ragione matematica, un mezzo tondo, il quale ogni sua linea tira ad un centro solo: perchè, oltre la debolezza, un terzo acuto non ha quella grazia al-

27. l' occhio nostro, al quale piace la perfezione del circolo: *onde vedesi che la natura non cerca quasi altra forma*.

Ma non è necessario parlare dell'architettura romana, per farne paragone colla barbara; perchè la differenza è notissima: nè ancor per descrivere l' ordine suo, essen-

28. done stato già eccellentemente scritto per Vitruvio.

Basti dunque sapere, che gli edifici di Roma infino al tempo degli ultimi imperatori furono sempre edificati con

29. buona ragione di architettura, e però concordavano con li più antichi: onde difficoltà alcuna non è discernerli da quelli che furono al tempo de' Goti, e ancor molti anni dappoi; perchè furono questi quasi due estremi ed opposti totalmente.

30. Nè ancor è malagevole conoscerli (gli edifizi antichi) dalli nostri moderni per molte qualità, ma specialmente per la novità che li fa notissimi.

31. Avendo dunque abbastanza dichiarato quali edifici antichi di Roma sono quelli che io intendo di dimostrare a vostra santità, conforme alla sua intenzione; ed ancor come facil cosa sia il conoscere quelli degli altri.

32. Resta ch' io dica il modo ch' ho tenuto in misurarli e disegnarli, acciocchè vostra santità sappia s'io averò operato l' uno e l' altro senza errore: e perchè conosca che nella descrizione, che seguirà, *non mi sono governato a caso e per sola pratica, ma con vera ragione.*

33. Qui Raffaello intraprende la minuta descrizione del modo di misurare le piante degli edifici per mezzo della bussola, descrizione che mi pare inutile riprodurre se non le prime parole di Raffaello dalle quali riesce che egli stesso non era inventore di questo metodo: « E per « non aver infin a mò veduto scritto, nè inteso che sia « appresso d'alcuno antico il modo di misurare con la « bussola della calamita: il qual modo soglio usare io; « *stimo che sia invenzione de' moderni* [1] ecc. »

Raffaello poi descrive il modo che si deve seguire nel fare i disegni che rappresentano gli edifizi:

34. « E perchè, secondo il mio giudicio, molti s'ingannano circa il disegnare gli edifici; *che in luogo di far quello che appartiene all'architetto, fanno quello che appartiene al pittore,* dirò qual modo mi pare che s'abbia a tenere perchè si possano intendere tutte le misure giustamente; perchè si sappiano trovare tutti li membri degli edifici senza errore. Il disegno adunque degli edifici si divide in tre parti. »

35. Raffaello descrive allora « la pianta o vogliamo dire il disegno del fondamento di tutto l'edifizio, quando già è radente al piano della terra — .... quasi che come lo spazio che occupa la pianta del piede, che è fondamento di tutto il corpo, così questa pianta sia fondamento di tutto l'edificio. La seconda è la parete di fuori (alzato). La terza parte di questo disegno è quella in che abbiamo la parete di dentro con li suoi ornamenti (spaccato) e dimostra la metà dell'edificio di dentro, come fosse diviso per mezzo. »

---

[1]) Agli Uffizi due disegni offrono traccie dell' uso della bussola; l' uno la pianta della crociera di S. Pietro, fatto da Baldassarre Peruzzi, l' altro di Antonio da Sangallo per la Villa Madama, riprodotto nella figura 39 del presente volume.

Ecco le parole di Marc'Antonio Michiel secondo la ristampa fattane dal Visconti:

« El (Raffaello) stendeva in un libro, siccome Ptolemeo ha isteso il mondo, gli edifici antiqui de Roma, mostrando sì chiaramente le proportioni forme et ornamenti loro, che averlo veduto haria iscusato ad ognuno haver veduta Roma antiqua: *et già aveva fornita la prima regione:* nè mostrava solamente le piante delli edifici et il sito, il che con grandissima fatica et industria dalle ruine s'avia raccolto; ma ancora la faccia con li ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione della architettura et dalle istorie antiche, ove le ruine non la ritenevano, aveva appreso, espressivamente designava. »

Epigramma di Celio Calcagnini, secondo la ristampa del Visconti:

Raphaelis Sancti urbinatis industria.
Tot proceres Romam, tam longa struxerat aetas,
Totque hostes et tot saecula diruerant:
Nunc Romam in Roma querit, reperitque Raphael,
Querere magni hominis, sed reperire Dei est.

Appendice XIV

In un pennacchio sotto la dodicesima volta delle loggie di Raffaello, secondo piano, si legge l'anno MDXIII sotto una Vittoria seduta (Le Tarouilly, *Le Vaticane, cour des Loges,* tavola 42). Questo conferma non soltanto quanto scrissi prima, ma sembra provare che la decorazione venne principiata ancora vivente Bramante.

Appendice XV

Il disegno per la Messa di Bolsena citato a pag. 45, nota 95, si trova ora a Oxford e fu fotografato dal Braun col numero 37.

INDICE GENERALE

Dedica ..... Pag. I
Indici III
Indice dei nomi di persone ivi
— dei luoghi e delle cose V
— delle Tavole e delle figure VII
Raffaello Architetto 5

Primo Periodo

Raffaello a Urbino 7

Secondo Periodo

Raffaello a Perugia e a Firenze 11

Terzo Periodo

Raffaello a Roma dal 1508 al 1514 17
Incontro di Raffaello e di Bramante — Bramante prepara Raffaello a diventare il suo successore ivi
Prime fabbriche di Raffaello a Roma 19
S. Eligio degli Orefici ivi

Raffaello a Roma dal 1508 al 1514:
La Farnesina ..... Pag. 24
Palazzo 35
Loggia da Banchettare *(Coffee House)* 38
Antro sotterraneo 39
Stalle 41
Cappella Chigi a S. Maria del Popolo 42
Architetture dipinte nelle stanze Vaticane 44

Quarto Periodo

Dalla morte di Bramante alla morte di Raffaello 47
Raffaello architetto in capo della fabbrica di S. Pietro . ivi
Palazzo Vaticano 48
Palazzi Privati 51
Palazzo Caffarelli ivi
— Pandolfini 54
— dell'Aquila 57
Villa Madama 59
Riassunto e Conclusione 71
Appendici 103

Pagina	*Linea*	*Errori*	*Correzioni*
80	sotto la figura	Fig. 52	Fig. 53
81	sotto la figura	Fontana	Fiorentino
86	10	Folvi	Folfi
87, 2ª colonna	10	fig. 68	fig. 70

AGNOLETTO ANTONIO
LEGATORIA LIBRI
[illegible] - Via P. L. Nichelli 45/B - Tel. 3728648
C.F. GNL NTN 22L13 C870T
P. I. 85048080680