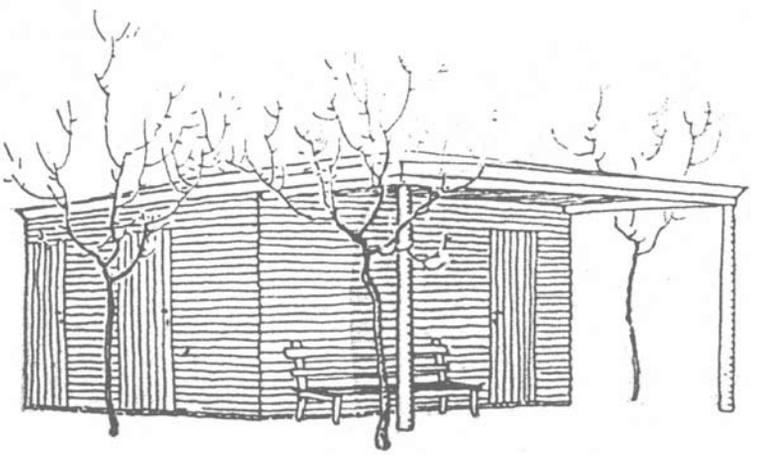
FIRENZE architettura

2.2016



più con meno

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
Periodico semestrale
Anno XX n.2
€ 14,00
Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Heinrich Tessenow
Capanna abitabile presso la Kriegersiedlung Rähnitz/Dresden, 1912
Veduta prospettica
© Faßhauer-Archiv a Dresden/Hellerau

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE
architettura

via della Mattonaia, 14 - 50121 Firenze - tel. 055/2755433 fax 055/2755355
Periodico semestrale*
Anno XX n. 2 - 2016
ISSN 1826-0772 (print) - ISSN 2035-4444 (online)
Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997
Direttore responsabile - Saverio Mecca

Direttore - Maria Grazia Eccheli
Comitato scientifico - Alberto Campo Baeza, Maria Teresa Bartoli, Fabio Capanni, João Luís Carrilho da Graça, Francesco Cellini, Maria Grazia Eccheli, Adolfo Natalini, Ulisse Tramonti, Chris Younes, Paolo Zermani

Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Riccardo Butini, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Alberto Pireddu, Michelangelo Pivetta, Andrea Volpe, Claudio Zanirato
Collaboratori - Simone Barbi, Gabriele Bartocci, Caterina Lisini, Francesca Privitera
Collaboratori esterni - Gundula Rakowitz, Adelina Picone

Info-Grafica e **Dtp** - Massimo Battista - Laboratorio Comunicazione e Immagine
Segretaria di redazione e amministrazione - Donatella Cingottini e-mail: firenzearchitettura@gmail.com

Copyright: © The Author(s) **2016**
This is an open access journal distribuited under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License
(CC BY-SA 4.0: https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode)

published by
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

Firenze Architettura on-line: www.fupress.com/fa

Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del DOUBLE BLIND-REVIEW
L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione
The Publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization
chiuso in redazione dicembre 2016 - stampa Bandecchi & Vivaldi s.r.l., Pontedera (PI)
*consultabile su Internet http://www.dida.unifi.it/vp-308-firenze-architettura.html

FIRENZE architettura
2.2016

	SISIFO *Alberto Campo Baeza*	4
lo spazio dello spirito	Lo spazio della cerimonia del tè *Francesco Montagnana*	10
	Renzo Piano_Alessandro Traldi - Un proscenio per l'universo di Emilio Vedova *Maria Grazia Eccheli*	22
microcosmi	Francesco Venezia - Un fuoco alchemico su uno sfondo cosmico *Alberto Pireddu*	32
	Renato Rizzi - Il cosmo della Bildung *Renato Rizzi*	42
	Il Classico in una stanza. Il Salone della Vittoria alla VI Triennale di Milano *Francesca Mugnai*	50
il piccolo e l'immenso	Werner Tscholl - Architetture topografiche *Marco Mulazzani*	58
	Stefano Torrione - Bianche topografie *Michelangelo Pivetta*	70
petites maison	Zao/standardarchitecture - Pensare i fondamenti *Fabrizio Arrigoni*	80
	Yoshifumi Nakamura - Di case, cabanes ed eremi *Andrea Volpe*	90
	Casa per artista e capanno per reduci *Francesco Collotti*	98
ricerche	La casa come microcosmo. *La maison ou le monde renversé* e lo spazio domestico arabo-musulmano nell'interpretazione di Roberto Berardi *Francesca Privitera*	104
	Matrice sacra dell'eremo tra interiore e infinito *Sandro Parrinello*	110
	Antonio da Sangallo il Giovane e la cappella Serra a San Giacomo degli Spagnoli a Roma *Maria Beltramini*	118
	Dall'abito all'abitato. La definizione dello spazio dell'abitare *Stefano Follesa*	126
	Le città di ceramica di Ettore Sottsass *Debora Giorgi*	134
percorsi	Nel luogo del sogno. Progetto per l'apparato scenografico dell'*Amoroso e guerriero* di Claudio Monteverdi a Siena, 1987 *Riccardo Butini*	140
	Divanhane, la stanza dell'accoglienza *Serena Acciai*	146
eventi	Roma, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, 21 aprile - 4 settembre 2016 Superstudio 50 *Fabrizio Arrigoni*	152
	Venezia, 28 maggio - 27 novembre 2016 Biennale Architettura *Michelangelo Pivetta*	156
	Lago D'Iseo 18 giugno – 3 luglio 2016 Christo e Jeanne Claude - The Floating Piers *Stefano Buonavoglia*	160
letture a cura di:	*Fabrizio Arrigoni, Alberto Pireddu, Francesco Collotti, Serena Acciai, Carlo Gandolfi, Lorenza Gasparella, Armando Dal Fabbro, Marco Falsetti*	164

più con meno *more with less*

Basta una pietra a definire uno spazio: una pietra che, nel caso di Sisifo, è ormai tutt'uno col corpo, come sottende il progetto di Campo Baeza in apertura del numero.
Con il tema "*più con meno*", dedicato agli spazi di piccole dimensioni ma di grande intensità, la rivista declina quel "*costruire con poco*" già affrontato in precedenza, volendo additare quell'aspetto trascendentale del tema nel quale il meramente dimensionale s'avvia all'intrinseco valore poetico della misura.
La stanza giapponese del tè e/o l'intero universo artistico di Vedova – nella sua messa in scena nell'opera di Renzo Piano ai Magazzini del Sale – sono entrambi assunti a paradigmi laici di quello che può essere considerato lo spazio per antonomasia: quello "*spazio dello spirito*" in cui il significato si condensa.
Ma anche le architetture/microcosmo – rappresentate sia dall'allestimento pompeiano di Francesco Venezia, sia dall'aula ideale di Renato Rizzi, arrampicata sulla Cupola del Brunelleschi, e dalla stanza "classica" di Persico alla Triennale del '36 – sono qui presentate per la loro forza evocativa.
Quando poi gli opposti si incontrano il risultato è perturbante: le vette alpine sono sfondo sublime al *museo diffuso* di Tscholl come ai *lacerti bellici* fotografati da Torrione.
Abitazioni minime sono quelle di Zao, Nakamura e Tessenow seppur distanti tra loro per concezione e geografia.
Tra le ricerche: la casa islamica nella lettura fatta da Roberto Berardi, le celle degli eremi come soglia verso l'infinito, la relazione stretta tra abitazione e abito, le città di ceramica disegnate da Sottsass.
Chiudono il numero alcuni studi di architetture e progetti meno conosciuti: la romana Cappella Serra di Antonio da Sangallo il Giovane; una scenografia in forma di albero ideata da Michelucci per la piazza del Duomo di Siena; la reinterpretazione del *Divanhane* ad opera di Eldem. (*ndr*)

A stone is enough to define a space: a stone which, as in the case of Sisyphus, has become one with the body, as the Campo Baeza project which opens the number subtends.
With the theme of "*more with less*", devoted to small spaces of great intensity, the journal returns to that "*building with little*" it had previously addressed, attempting to point to the transcendental aspect of the theme, in which the merely dimensional is directed toward the intrinsically poetic value of measure.
The Japanese tea-room and/or the entire artistic universe of Vedova – in its *mise-en-scène* by Renzo Piano at the Magazzini del Sale – are both secular paradigms of what could be considered the quintessential space: that "*space of the spirit*" in which meaning is condensed.
But also the architectures/microcosms – represented by Francesco Venezia's Pompeii exhibition, and Renato Rizzi's ideal classroom, high up in Brunelleschi's Cupola, as well as by Persico's "classical" room in the 1936 Triennale – are included here due to their evocative force.
When opposites meet the result is disquieting: Alpine peaks are the sublime backdrop to Tscholl's *diffused museum* and to the *lacerti bellici* photographed by Torrione.
Those by Zao, Nakamura and Tessenow, instead, are minimal dwellings, however distant in concept and geography.
Among the research projects: the Islamic house in the interpretation by Roberto Berardi, the cells of the hermits as threshold of infinity, the close relationship between dwelling and dress, and the ceramic cities designed by Sottsass.
Some studies of lesser-known architectures and projects complete the number: the Cappella Serra in Rome, by Antonio da Sangallo the Younger; a stage set in the shape of a tree designed by Michelucci for the piazza del Duomo in Siena; and Eldem's re-interpretation of the *Divanhane*. (*Translation by Luis Gatt*)

Firenze Architettura (2, 2016), pp. 118-125
ISSN 1826-0772 (print) | ISSN 2035-4444 (online)
© The Author(s) 2016. This is an open access article distribuited under the terms of the
Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press
DOI 10.13128/FiAr-20313 - www.fupress.com/fa/

The article analyses the chapel built by Antonio da Sangallo the Younger approximately between 1518 and 1520 in the Spanish church in Rome, San Giacomo degli Spagnoli (today known as Nostra Signora del Sacro Cuore), to honour the memory of Cardinal Jaume Serra i Cau (1427-1517). The article follows the stages of its design and construction of the Serra chapel – a path made difficult by the transformations and modifications suffered by the building throughout the ages – which has an important place in Sangallo's artistic development, in the passage from a style still marked by his Florentine training to the ever more conscious adoption of an ancient-style architectural language.

Antonio da Sangallo il Giovane e la cappella Serra a San Giacomo degli Spagnoli a Roma

Antonio da Sangallo the Younger and the Serra chapel in San Giacomo degli Spagnoli in Rome

Maria Beltramini

"Appresso volendo il cardinale Alborense lasciar memoria di sé nella chiesa della sua nazione, fece fabbricare da Antonio e condurre a fine in San Iacopo degli Spagnuoli una cappella di marmi et una sepultura per esso (…): la quale opera di architettura è certamente tenuta lodatissima, per esservi la volta di marmo con uno spartimento di ottangoli bellissimo".
A dispetto dei superlativi impiegati da Giorgio Vasari per descriverla, la cappella che Antonio da Sangallo il Giovane realizzò, tra il 1518 e il 1520 circa, per ospitare la sepoltura del cardinale Giacomo Serra nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli (oggi Nostra Signora del Sacro Cuore) a Roma è piuttosto trascurata dagli studi. Una ragione sta certo nel fatto che l'edificio ha subito nei secoli, e in particolare tra Ottocento e Novecento, importanti perdite che l'hanno restituita impoverita e manomessa. Ciononostante, la sua straordinaria monumentalità è ancora percepibile, tanto più in rapporto con la chiesa quattrocentesca che la ospita, raro e pregiato testimone italiano di una tipologia frequente nel Nordeuropa e d'insopprimibile sapore gotico, quella delle *Hallenkirchen*. La cappella è intitolata al santo eponimo del cardinale lì sepolto – San Giacomo appunto – che, in quanto patrono della Spagna, è anche titolare del tempio, e questo certo spiega sia la sua magnificenza decorativa sia, almeno in parte, la scelta di far correre attorno a il suo perimetro un sedile marmoreo, elemento che conferisce a questo sacello privato, pur richiuso in sé stesso, una caratterizzazione pubblica di ascendenza fiorentina. Malgrado sia un ambiente di dimensioni relativamente contenute (poco meno di sette metri di profondità per poco più di quattro in larghezza), lo spazio è davvero di grande effetto, poiché frutto

"After which, the Cardinal of Oristano[1], then desiring to leave a memorial of himself in his nation's church, commissioned Antonio to construct a marble chapel in the church of San Jacopo degli Spagnuoli, with a tomb for himself (...) The whole work is considered a very fine one, the architecture being greatly extolled, more particularly for the marble vaulting, which has octangular compartments of great beauty".
Despite the superlatives used by Giorgio Vasari to describe it, the chapel that Antonio da Sangallo the Younger built, approximately between 1518 and 1520, for housing the tomb of the Cardinal Jaume Serra i Cau in the church of San Giacomo degli Spagnoli (known today as Nostra Signora del Sacro Cuore), in Rome, has not been much studied. A reason for this is the fact that the building has been tampered with and has suffered a series of losses, especially during the 19th and 20th centuries, which have impoverished it. Notwithstanding this, its extraordinary monumental nature is still perceptible, especially in connection with the 15th century church that houses it, a rare and precious Italian example of a typology that is frequent in Northern Europe and which has an unmistakable Gothic flavour to it, that of the *Hallenkirchen*. The chapel was given the name of the saint who carries the same name of the Cardinal who is buried in it – Santiago, or San Giacomo – who, as patron saint of Spain, is also the saint to whom the church is devoted, and this explains both its magnificent decoration and, at least partially, the choice to place around its perimeter a marble bench, an element which gives this private chapel, however enclosed in itself, a public character of Florentine derivation. Although it is a relatively small space (a little less than seven metres long and four metres wide), the

Cappella Serra a San Giacomo degli Spagnoli, interno
foto © Arnaldo Vescovo
Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma

La volta cassettonata
foto © Arnaldo Vescovo
Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma

di un progetto integrato di architettura e decorazione pittorica e scultorea, che rivela la volontà del suo architetto di misurarsi col modello più illustre sulla piazza romana del tempo, cioè la sepoltura per Agostino Chigi escogitata da Raffaello tra il 1514 e il 1516 a Santa Maria del Popolo.

Il cardinale Jaime Serra era nato, forse a Valencia, nel 1427; la sua carriera ecclesiastica era decollata con l'elezione di Rodrigo Borgia a papa nel 1492: in quell'anno ottenne infatti il vescovado di Oristano (da qui l'appellativo di *Arborense*) e più tardi, nel marzo del 1500, il cardinalato; ricoprì brevemente la carica di vescovo di Palestrina dal luglio del 1516 fino alla morte, avvenuta il 15 marzo 1517. Avanzando l'età, il cardinale Serra almeno nel 1515 – quasi novantenne – aveva sì disposto nel proprio testamento un lascito di mille ducati "pro constructione capelle et Sepulchri" in San Giacomo, senza però che venisse intrapresa alcuna opera concreta: sappiamo infatti che, subito dopo la sua scomparsa, venne temporaneamente tumulato presso l'altar maggiore. Non è facile precisare il suo profilo di committente; possiamo tuttavia ipotizzare che il modello di riferimento di cappella sepolcrale, per un cardinale spagnolo della sua generazione che aveva raggiunto l'apice della carriera all'apertura del XVI secolo, fosse la sontuosa cappella di Oliviero Carafa a Santa Maria sopra Minerva. Sia come sia, fu la nomina da parte di Leone X del cardinale Antonio Dionigi Ciocchi del Monte a esecutore testamentario a determinare, nel 1518, l'avvio effettivo di un cantiere che probabilmente riflette più le predilezioni di gusto di quest'ultimo, che dell' "utilizzatore finale" dello spazio.

Antonio del Monte, del cui mecenatismo architettonico ed artistico abbiamo notevolissime prove, si mosse infatti con grande efficienza, avendo ormai una certa dimestichezza coi Sangallo: mentre Antonio il Vecchio gestiva i suoi cantieri in Toscana, al giovane nipote omonimo di questi il cardinale aveva già affidato a Roma la ristrutturazione del proprio palazzo in Agone in cui abitava a partire dal 1514, giusto dirimpetto all'area occupata dalla chiesa e dall'ospedale della nazione spagnola sul lato meridionale della piazza. È possibile invece che lo scultore – il fiorentino Jacopo Tatti – che realizzò la statua dell'altare e il pittore che eseguì gli affreschi – Pellegrino da Modena – venissero cooptati dall'architetto stesso, che già in palazzo Baldassini aveva dato spazio per la decorazione ad altri membri della bottega di Raffaello.

L'introduzione, nel 1518, di Antonio da Sangallo il Giovane nel contesto di San Giacomo degli Spagnoli si dimostrò molto produttiva per l'architetto, poiché di fatto innescò il suo coinvolgimento in un ambizioso piano di ristrutturazione di tutta la chiesa. Non era il primo, dato che la storia dell'edificio era stata fino a quel momento molto accidentata. Le ricerche più recenti ci aiutano a ricostruire il suo sviluppo da modesto oratorio altomedievale sorto sui resti dello stadio di Domiziano, alla rifondazione nel 1450, all'ampliamento compiuto tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo quando la chiesa si prolungò verso occidente giungendo ad affacciarsi su piazza Navona, forse anche avvalendosi dei consigli di Donato Bramante. Il progetto della cappella Serra s'inserisce quindi in questo contesto in trasformazione, anzi in uno dei suoi punti delicati, là dove da poco era avvenuta la saldatura tra il corpo antico e quello più recente della chiesa. Antonio propose addirittura, alla metà degli anni Venti, di coronare l'intero edificio con una cupola: si limitò invece ad opere di ristrutturazione e consolidamento del sistema di copertura a volte delle navate, abbandonando sogni più arditi e lasciando alla sola cappella Serra il compito di illustrare la sua abilità costruttiva e la sua crescente passione per l'Antico.

Sembra che Antonio, nel progettare la cappella Serra, abbia in un primo momento immaginato uno spazio centralizzato, di pianta

space produces a truly grand effect, since it is the result of a project which combined architecture with pictorial and sculptorial decoration, which reveals the will of the architect to measure himself with the most illustrious example in a Roman *piazza* at the time, that is the tomb of Agostino Chigi in Santa Maria del Popolo, built by Raffaello between 1514 and 1516.

Cardinal Jaume Serra was probably born in Valencia, in 1427; his career in the Church took off with the election in 1492 of Rodrigo de Borja as Pope Alexander VI; it was that same year, in fact, that Jaume became Bishop of Oristano (which is why he is given the epithet *Arborense*), and a few years later, in March, 1500, a Cardinal; he was also briefly Bishop of Palestrina, from July, 1516 to his death on March 15, 1517. As he became older, Cardinal Serra – almost ninety years old in 1515 – had left in his will the amount of one thousand Ducats "pro constructione capelle et Sepulchri" in San Giacomo, without, however, having carried out any precise actions to this respect: we know, in fact, that immediately after his death he was temporarily buried next to the main altar. It is not easy to pin down his profile as a client; we can, however, hypothesise that the reference model for the sepulchral chapel, for a Spanish Cardinal of his generation who had reached the zenith of his career at the beginning of the 16th century, was the sumptuous chapel of Oliviero Carafa in Santa Maria sopra Minerva. In any case, it was the appointment by Pope Leo X of Cardinal Antonio Dionigi Ciocchi del Monte as executor of the will that determined, in 1518, the effective beginning of the project, which probably reflected the taste of the latter, rather than that of the "end user" of the space.

Antonio del Monte, whose patronage of architecture and the arts has been widely proven, took action with great efficiency, being on somewhat close terms with Sangallo as well: while Antonio the Elder managed his work-sites in Tuscany, his young namesake and nephew had already restructured the Cardinal's palace in Agone, where he had been living since 1514, and which stood across the street from the Spanish church and hospital, on the southern side of the square. It is possible, however, that the sculptor – the Florentine Jacopo Tatti – who made the statue on the altar, and the painter who did the frescoes – Pellegrino da Modena – had been involved in the project by the architect himself, since already in *palazzo Baldassini* he had given space for decoration to other members of Raffaello's studio.

The introduction, in 1518, of Antonio da Sangallo the Younger in the context of San Giacomo degli Spagnoli proved to be very productive for the architect, since it initiated his involvement in a more ambitious project for restructuring the entire church. He was not the first, since the history of the building to that moment had been quite eventful. Recent research help us reconstruct its development from a modest Early Middle Age *oratorium* built on the remains of Domitian's Stadium, to its re-foundation in 1450, the expansion between the end of the 15th and early 16th centuries, when the church was extended to the west, until it faced piazza Navona, perhaps following the advice of Donato Bramante. The project of the Serra chapel is thus a part of this context of transformation, in fact it represents one of its most delicate moments, at the point where the connection between the older body of the church and the recent extension was situated. Antonio even proposed, in the mid-Twenties of the century, to crown the entire building with a cupola: the work was limited, however, to restructuring and consolidation works for the vaulted covering of the naves, abandoning dreams of more radical modifications and focusing his building skills and his growing passion for antiquity on the Serra chapel alone.

It seems that Antonio, in his project for the Serra chapel, had initially imagined a centralised space on a square plan, with folded pillars at the corners, probably covered by a cross or ribbed vault: a very

quadrata con paraste piegate a libro agli angoli, e probabilmente coperto da una crociera o da una vela: una soluzione, insomma, molto fiorentina; solo in un secondo momento avrebbe sviluppato lo spazio in profondità, coprendolo con una volta a botte cassettonata conclusa, sulla parete di fondo, da una grande finestra termale (oggi una grande lunetta), utilizzando perciò un linguaggio decisamente più romano. Questo tipo di soluzione appare anche più efficiente dal punto di vista statico: non è un caso che nei progetti di trasformazione dell'intera chiesa Antonio addirittura duplichi la cappella su entrambi i fianchi, creando sistemi di volte collaboranti lungo le navate in grado di contrastare le spinte della vagheggiata cupola mai compiuta. Tuttavia la rinuncia alla struttura a baldacchino – particolarmente appropriata nelle tipologie sepolcrali – in favore di una soluzione longitudinale, qualunque ne sia stato il motivo, non è totale e definitiva: è come se la cappella Serra ne conservasse infatti memoria grazie ad alcuni elementi significativi.

Guardiamola allora più da vicino. Separata in origine dal pavimento della chiesa da due gradini (non uno come oggi) e da un muretto con funzione di parapetto che prolunga in facciata il sedile interno, la cappella si presenta scandita da paraste realizzate in marmo di Carrara come lo zoccolo su cui poggiano le loro basi. Sopra i capitelli compositi – quelli che vediamo oggi sono in realtà frutto di un rifacimento in metallo e stucco di primo Novecento basato sugli originali danneggiati, precisamente documentati da un rilievo di Luigi Poletti eseguito nel 1832 – corre una trabeazione continua con fregio liscio. Le paraste determinano su ciascuno dei muri laterali tre campate, quelle mediane più larghe, che oggi accolgono ciò che rimane degli affreschi di Pellegrino da Modena, già guasti nel primo Seicento a causa dell'umidità di risalita. I brani pittorici entrano in gioco con l'architettura, poiché le scene, oltre che dagli elementi verticali delle paraste, sono divise orizzontalmente in due registri: quello posto più in basso e che poggia sul dorsale del sedile marmoreo, simula riquadri con scene a monocromo in porfido entro cornici di finto verde antico, quasi completamente perduti, mentre quello superiore interpreta la scansione architettonica come un loggiato oltre il quale si svolgono, in tempi e luoghi diversi, i miracoli di San Giacomo in vita e *post mortem*.

Il muro di fondo non partecipa della scansione delle pareti, ma ridefinisce ed aggiorna il modello delle edicole del Pantheon col loro sfondo colorato, memore anche della lezione di Giuliano da Sangallo a Santa Maria delle Carceri a Prato: mentre tuttavia lì il timpano semicircolare dell'altare era ribadito dall'inflettersi della volta, qui la cornice dell'edicola che ospita la grande statua del Sansovino segue il profilo rettilineo della trabeazione, lasciando libera la lunetta per l'apertura della finestra, a lungo l'unica fonte d'illuminazione della cappella. Ai lati dell'altare gli affreschi simulavano due nicchie abitate dai santi Pietro e Paolo: quelli dipinti da Pellegrino sono andati purtroppo perduti e sono oggi sostituiti da mediocri reinterpretazioni di primo Novecento; ma le fonti ci dicono che in origine, ai piedi di San Pietro, appariva il cardinale Serra, inginocchiato in preghiera. Infine la volta, scavata da sette ordini di cassettoni ottagonali già ammirati da Vasari, realizzati con grande perizia tramite un getto di conglomerato cementizio e decorati a stucco con dorature: la trama è interrotta al centro da una lanterna, non originale, al cui posto campeggiava verosimilmente lo stemma del cardinale titolare. Lo stemma perduto e il ritmo trionfale delle campate laterali, più larghe al centro, immette dunque una forte e quasi contraddittoria nota centralizzata nella cappella longitudinale, una nota che troverebbe una spiegazione convincente se fosse possibile accertare che al centro dello spazio trovava posto il sepolcro del defunto.

Allo stato attuale delle conoscenze è tuttavia molto difficile affer-

Florentine solution, that is; only at a second stage would he have developed the space in depth, covering it with a barrel vault with, on the back wall, a large thermal window (today a large lunette), thus using a far more Roman language. This type of solutions seems to be more efficient also from the static point of view: it is not a coincidence that in the projects for the transformation of the entire church Antonio had doubled the chapel on both flanks, creating systems of vaults along the naves capable of bearing the load of the desired cupola. However, the abandonment of the canopy-like structure – particularly appropriate in sepulchral typologies – in favour of a longitudinal solution, for whatever reason, was not complete and definitive: it is as though the Serra chapel retained its memory thanks to certain meaningful elements.

Let us take a closer look at it. Separated originally from the floor of the church by two steps (and not one, as it is today) and by a small wall which served as a parapet, and which prolonged the interior bench into a facade, the chapel is articulated with a series of pillars made in Carrara marble, same as the bases on which they stand. Above the composite capitals – the ones we see today are really the result of a reconstruction in metal and plaster from the early 20th century based on the original ones, which had been damaged, documented in detail in a survey carried out by Luigi Poletti in 1832 – runs a continuous trabeation with a plain frieze. The pillars determine three spans on every lateral wall, wider in the middle, where what is left of Pellegrino da Modena's frescoes, damaged in the early 17th century due to humidity, can still be seen today. The paintings are well linked to the architecture since the scenes are divided horizontally into two registers, and not only as a result of the vertical elements of the pillars: the first, lower register, placed on the back of the marble bench, reproduces monochrome scenes in porphyry within frames in mock ancient green, almost completely lost, while the upper register interprets the architectural articulation as a loggia beyond which the miracles of Saint James, in different times and places, both in life and *post mortem*, are depicted.

The back wall is not part of the layout of the walls, yet redefines and updates the model of the niches of the Pantheon, with their coloured background, which recall as well Giuliano da Sangallo's lesson at Santa Maria delle Carceri in Prato: yet while there the semi-circular tympanum of the altar was reaffirmed by the doubling of the vault, here the frame of the niche in which the large statue by Sansovino stands follows the rectilinear profile of the trabeation, leaving the lunette free for the opening of the window, which is the main source of light of the chapel. To the sides of the altar the frescoes simulate two niches devoted to Saint Peter and Saint Paul: the ones painted by Pellegrino were unfortunately lost and were substituted by second-rate early 20th century re-interpretations; yet sources tell us that originally Cardinal Serra appeared praying on his knees before Saint Peter. Finally the vault, composed of the seven ceiling coffers which Vasari had admired, masterfully made with cement casting and decorated with gold-plated stucco: the weave is interrupted in the middle by a lantern which was not originally there, probably at the place where the coat of arms of the Cardinal in question used to be. The lost coat of arms and the triumphant rhythm of the lateral spans, wider at the middle, gives a strong and almost contradictory centralised note to the longitudinal chapel, a note which would find a convincing explanation were it possible to ascertain that the tomb of the deceased was located at the centre of the space.

This is difficult to affirm with the information we have at the moment: if it is clear, in fact, that the solution chosen by Antonio del Monte for housing in a dignified manner the remains of Cardinal Serra was not a large walled-in tomb, which would not have found a proper place in the crowded decoration of the walls, then there are two probable alternatives: the first is that it was arranged, perhaps in the

Dettagli
foto Francesco Benelli

marlo: se è chiaro infatti che la soluzione scelta da Antonio del Monte per collocare degnamente le spoglie del Serra non fu una grande tomba parietale di tipo convenzionale, che non avrebbe potuto trovar posto nell'affollata trama decorativa dei muri, due sono le alternative più probabili. La prima è che fosse sistemata, forse in forma di semplice lastra iscritta, sopra al tratto di dorsale al centro della parete destra della cappella, e che ad essa si rivolgesse lo sguardo del bellissimo San Giacomo, mostrato in rotazione nell'attimo che precede il movimento; la seconda è che la tomba occupasse isolata il centro del pavimento: questa soluzione, peculiare ma non inedita, era per altro familiare al cardinale del Monte, per esser stata adottata poco prima dal suo carissimo amico Cristopher Bainbridge, campione degli interessi della monarchia britannica nella curia romana, scomparso nel 1514 e sepolto poco lontano, nella chiesa della colonia inglese a Roma, San Tommaso di Canterbury.

Dell'opinione che l'ambiente della cappella dovesse comunque imperniarsi sull'asse verticale oggi segnalato dalla lanterna fu certamente Antonio Muñoz, che nel secondo decennio del Novecento intervenne sulla cappella sostituendo l'antico altare con una mensa più ornata e realizzando un nuovo pavimento, poiché quello marmoreo originale era andato completamente perduto. In occasione del rifacimento Muñoz collocò al centro dell'impiantito un'iscrizione in rosso antico – che reca la data del 1916 – riprendendo il testo di un'epigrafe riportata da molte fonti come unica

form of a simple inscribed plate, above the back of the bench at the centre of the right wall of the chapel, facing the gaze of the beautiful statue of Saint James, shown in mid-movement; the second alternative is that the tomb alone was placed at the centre of the floor: this solution, peculiar but not new, was also familiar to Cardinal del Monte, since it had been adopted some time before by his dear friend Cristopher Bainbridge, champion of the interests of the British Monarchy among the Roman Curia, who had died in 1514 and was buried not far from there, in the church of the English colony in Rome, San Tommaso di Canterbury.

One who believed that the space of the chapel should hinge on the vertical axis that is marked today by the presence of the lantern was Antonio Muñoz, who in the second decade of the 20th century intervened on the chapel, substituting the old altar with a more ornate table and replacing the original marble floor which had been completely lost. On that occasion, Muñoz placed at the centre of the flooring an inscription in antique red – bearing the date of 1916 – with the words of an epigraph signaled by many sources as the only one present in the chapel (without specifying where) that commemorates Cardinal Serra, as well as Cardinal Del Monte as the executor of his will and the person in charge of the construction project. The intervention by Muñoz had brief effects as well, since when, in the second postwar period, a room was opened under the chapel, it was necessary to make two openings for aeration and access, and this, probably together with needs related to worship, resulted in the

presente nella cappella (senza però specificare dove) che ricorda il cardinale Serra, e il Del Monte come suo esecutore testamentario e responsabile della costruzione. Anche la sistemazione voluta da Muñoz ebbe però vita breve, perché quando, nel secondo dopoguerra, venne aperto un vano al di sotto della cappella, fu necessario predisporre due aperture per l'areazione e l'accesso e questo comportò, probabilmente assieme ad esigenze del culto, il distacco dell'altare dalla parete di fondo e lo scivolamento dell'iscrizione fuori asse, là dove la vediamo ancora.
Sebbene molti particolari della sua storia richiedano ulteriori indagini e precisazioni, la cappella Serra si pone, nella prima fase della carriera architettonica di Antonio da Sangallo il Giovane, come un progetto sperimentale, nel quale il vocabolario fiorentino di formazione si romanizza con prepotenza, e col quale l'architetto s'impegna nella creazione di un ambiente complesso sia dal punto di vista strutturale che iconografico. È in fondo l'esordio di quei tentativi d'interrompere la continuità longitudinale di uno spazio sacro in modo tale da imporre un cambio di ritmo, o meglio, una sosta attorno ad un nucleo centralizzato, che caratterizzerà molti dei suoi progetti successivi e che troverà espressione compiuta alla fine degli anni Trenta nella Cappella Paolina in Vaticano.

separation of the altar from the back wall and the displacement of the inscription, off-axis, to the place where it can be seen today.
Although many details of its history require further research and elucidation, the Serra chapel can be interpreted as an experimental project in the first phase of Antonio da Sangallo the Younger's career as an architect, in which the Florentine style of his training becomes increasingly Roman, resulting in the creation of a space that is complex both from the structural and the iconographic points of view. It is fundamentally the first attempt to interrupt the longitudinal continuity of a sacred space, so as to impose a change of rhythm, or rather a pause around a centralised nucleus, which would characterise many of his subsequent projects and would find its full expression at the end of the Thirties in the Cappella Paolina in the Vatican.

Translation by Luis Gatt

[1] Translator's note: "il Cardinale Alborense", in Vasari's original version. Alborense, or Arborense, is the appellative for the inhabitants of Oristano. It is also used as an adjective for anything associated with Oristano.

ISSN 1826-0772