

Gli elementi provenienti dall'Italia settentrionale nell'architettura di Bramante a Roma

HUBERTUS GÜNTHER

Già nel secondo decennio del Cinquecento Bramante era riconosciuto come colui che aveva riportato in vita l'architettura antica. A essere accostate strettamente all'antico – secondo l'interpretazione dei contemporanei – erano però le sole sue opere romane, non gli edifici precedenti, realizzati nell'Italia settentrionale. Perfino Vasari dà l'impressione che Bramante cominci la sua carriera come architetto solo quando si stabilisce a Roma¹: il suo soggiorno a Milano, a confronto con la mole del Duomo gotico, avrebbe avuto l'unico effetto di farlo letteralmente innamorare dell'architettura, e di convincerlo a dedicarsi *in toto* a questa pratica trasferendosi nell'Urbe. A Roma e dintorni avrebbe studiato le rovine dell'antichità, e in seguito a questa esperienza avrebbe cominciato a progettare le sue opere secondo il modo antico.

Il racconto di Vasari è ovviamente in contrasto con la realtà. Bramante si trattenne a Milano per un lungo periodo e lì creò diverse opere. Ho ripetuto qui questo fatto notissimo soltanto per ribadire che il resoconto vasariano, come molte storie raccontate dall'aretino, non deve essere preso tutto alla lettera, ma inteso piuttosto come metafora del ruolo di Bramante quale risuscitatore dell'architettura antica. Ciò vale anche per i presunti studi dell'antico. Si può senz'altro supporre che Bramante, quando arriva a Roma, visiti le rovine antiche, ma senza avere l'agio di studiarle in modo intenso come Giuliano da Sangallo, il Cronaca e altri, perché presto riceve prestigiose commissioni, e dopo soltanto tre anni ascende alla carica di architetto papale. Non ci è stata tramandata nessuna copia da qualche suo disegno dell'antico, mentre ci sono rimaste diverse serie di copie dai suoi progetti per costruzioni nuove; per converso, sono numerose le copie da studi importanti dell'antico di altri artisti².

Nonostante ciò, rimane ancor oggi diffusa l'opinione che l'architettura antica avrebbe formato lo stile innovativo dei lavori romani di Bramante. Le opere determinanti per questa opinione sono, dal Rinascimento a oggi, il Tempietto al convento di San Pietro in Montorio e la basilica vaticana: quest'ultima a causa

della sua magnificenza (è stato detto che sarebbe quasi una sovrapposizione del Pantheon sulla basilica di Costantino), il Tempietto perché ha la disposizione del periptero, inusitata per gli edifici sacri cristiani ma tipica di quelli antichi. Come ricordava Palladio: nei templi pagani le colonne si trovano all'esterno, nelle chiese cristiane invece all'interno³. Il Tempietto fu studiato in modo così esteso come soltanto il Pantheon, ma non venne mai imitato nelle architetture sacre cristiane⁴. La magnificenza della chiesa di San Pietro e l'approccio unico del Tempietto all'antichità sono innegabili, ma mi chiedo quanto gli edifici antichi a Roma abbiano modellato davvero le opere romane di Bramante, o viceversa quanto forte sia la connessione di queste opere con le precedenti esperienze dell'Urbinate. Invece di offrire una spontanea risposta complessiva, prenderemo in esame sotto questa luce le opere romane più cospicue di Bramante, cercandone cioè i modelli concreti.

Cominciamo con la sua prima opera romana, il chiostro di Santa Maria della Pace, sebbene Vasari dica che «ancora [...] egli non fusse di tutta bellezza», e nonostante la scarsa considerazione di esso negli studi rinascimentali delle opere bramantesche. La disposizione generale, con arcate al piano terra e un portico con trabeazione piana sopra, era insolita a Roma, ma diffusa a Milano e altrove. Un magnifico esempio quattrocentesco di cortile con portici ad arcate si trova a Roma nel palazzo Venezia. Tuttavia, questi portici differiscono dal chiostro di Bramante per la forte articolazione loro conferita dalle semicolonne, che si avvicina molto più all'architettura antica di quanto non faccia il chiostro del Bramante. Tali portici imitano direttamente il teatro di Marcello e altri antichi esempi di Roma (il Colosseo, il presunto portico di Pompeo, eccetera). Tale disposizione di arcate con un'articolazione a semicolonne era stata ripresa più volte a Roma nel Quattrocento (nella facciata di San Marco, nella loggia delle benedizioni iniziata da papa Pio II davanti all'atrio di San Pietro). Il cornicione con le mensole nel fregio rassomiglia a quello del Colosseo, ma questo motivo era

¹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, IV, pp. 148-154. Tralascio di citare per esteso la vasta letteratura su Bramante e sulle sue opere romane, presumendo che essa sia ben nota nei suoi dati essenziali.

² H. GÜNTHER, *Copie da Bramante fra i disegni degli Uffizi*, in *Disegni rinascimentali di architettura*, atti della giornata di studi (Firenze, 18 dicembre

2006), a cura di A. Belluzzi e S. Frommel, in «Opus Incertum», III, 5 (2008), pp. 76-85.

³ A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, libro quarto, cap. V.

⁴ H. GÜNTHER, *Die sogenannte Wiederbelebung der antiken Architektur in der Renaissance*, in *Geschichte der Rekonstruktion, Konstruktion der Geschichte*, a cura di W. Nerdinger, München 2010, pp. 56-77.

già diffuso nell'architettura del Quattrocento, non solo a Roma, ma anche altrove (per esempio in palazzo Rucellai a Firenze).

Insomma, lo stile del cortile di Santa Maria della Pace è molto più distanziato dall'antichità romana di alcuni edifici costruiti circa quarant'anni prima a Roma. Modelli antichi per i portici con sobria articolazione di pilastri si trovano piuttosto nell'Italia settentrionale, come nell'Arena di Verona, nel fronte esterno della scena del teatro di Verona e nella cosiddetta villa di Catullo a Sirmione. L'Arena di Verona nel Rinascimento era uno dei più famosi edifici antichi; essa attirava visitatori provenienti da regioni lontane e venne molto studiata, anche per la sua ascrizione a Vitruvio. Gli antichi avanzi sul lago di Garda furono già visitati da Felice Feliciano e Mantegna (1464). Se Bramante era veramente interessato all'architettura antica, si dovrebbe pensare che si sia preso la briga di viaggiare da Milano a Verona e al lago di Garda⁵.

Nel cortile del Belvedere Bramante assunse diversi elementi dall'antichità romana. La disposizione generale delle maestose scalinate e l'esedra come accento finale seguono lo schema di antichi complessi sui pendii, come il santuario della Fortuna a Palestrina o la villa romana sul Pincio⁶. Inoltre, la tripartizione ricorda la descrizione della Domus Aurea di Nerone⁷. Questo ricorso all'antichità riguarda però meno lo stile che l'iconografia o la tipologia dell'architettura: il palazzo papale doveva assomigliare a un complesso imperiale. Invece Bramante mantiene il suo stile sobrio di un'articolazione con pilastri tra le arcate. Solo nel cortile del palazzo dei Tribunali (cominciato nel 1508 per volere di papa Giulio II come centro delle autorità giudiziarie e amministrative) Bramante progetta di assumere finalmente il tipico motivo romano di archi con articolazione a semicolonne⁸. L'aspetto del palazzo comunque doveva essere lontanissimo dall'antichità. Sulla medaglia di fondazione è denominato «arx», e con le sue quattro torri angolari assomiglia davvero ai castelli medioevali diffusi in tutta l'Italia settentrionale (per esempio il castello Estense a Finale Emilia). Tali fortezze avevano anche la funzione di centri di autorità giudiziarie e amministrative del territorio in cui sorgevano. I principi risiedevano in tali castelli sul bordo delle loro città; così anche gli Sforza a Milano o a Pavia. La torre centrale prevista per il palazzo dei Tribunali rassomiglia a quella della residenza sforzesca a Milano; una torre simile era stata costruita forse dallo stesso Bramante al castello sforzesco di Vigevano.

Edifici per uffici urbani in una forma così militante come il palazzo dei Tribunali non erano comuni, perché i cittadini li avrebbero ritenuti con buona ragione un segno di oppressione. Il Filarete però aveva inventato costruzioni simili come parti della sua città ideale, Sforzinda⁹. Nel centro collocava i palazzi del Podestà e del Capitano, che sono destinati a funzioni simili al palazzo dei Tribunali. Entrambi, come il palazzo dei Tribunali, hanno una pianta quadrata con quattro torri angolari e un cortile. Purtroppo Filarete non presenta nessun alzata, ma si può immaginare che sarebbero stati alquanto simili al palazzo dei Tribunali.

Benché il palazzo Caprini fosse cominciato forse già nel 1501, il suo stile è nettamente differente da quello del chiostro di Santa Maria della Pace e del cortile del Belvedere. Qui un'articolazione di forte rilievo plastico determina l'aspetto. Ma prima di riferirla senz'altro, per questa sua plasticità, a motivi desunti dall'antico, ci si dovrebbe domandare dove si trovano i paralleli concreti. Il pianterreno bugnato è legato ai tipici palazzi borghesi del Medioevo e del Rinascimento esistenti a Firenze e in altre città. L'idea di porre un piano con articolazione di colonne sopra un pianterreno più compatto si trovava già nel trattato di Filarete ed era utilizzata a Firenze in decorazioni dipinte o a graffito¹⁰. La sovrapposizione di rustico e dorico è un'invenzione tutta nuova di Bramante. L'idea generale di collegare il rustico con il dorico dovrebbe essere basata su considerazioni teoriche simili a quelle più tardi sostenute dal Serlio e da altri, cioè che i due modi sarebbero i più primitivi; essa ha paralleli nell'architettura antica tanto a Roma (tempio di Claudio sull'Aventino), quanto nell'Italia settentrionale (arene di Verona e di Pola, per esempio)¹¹.

La solenne parata di semicolonne binate non è certo tipica dell'antichità romana: personalmente, a Roma non ne conosco esempio. Negli antichi edifici dell'Urbe, agli angoli di alcuni portici i finti sostegni erano triplicati, ma allora il sostegno d'angolo prendeva la forma di colonna quadrata (come alla basilica Emilia o al presunto portico di Pompeo). Le facciate decorate con una fitta teoria di colonne sono piuttosto caratteristiche dell'architettura romanico-bizantina a Venezia. La facciata di San Marco e molti vecchi palazzi sul Canal Grande ne sono esempi. Tale decorazione viene ripresa nel Rinascimento veneziano¹². Ad esempio, Mauro Codussi assume il modello di

⁵ Per altri elementi antichi nelle opere di Bramante a Milano cfr. R. SCHOFIELD, *Florentine and Roman Elements in Bramante's Milanese Architecture*, in *Florence and Milan: Comparisons and Relations*, a cura di C. H. Smyth e G. C. Garfagnini, Firenze 1989, I, pp. 201-222.

⁶ Simili grandi scalinate si trovano in ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972, tavv. 15, 17, 93, e nei disegni milanesi di Leonardo da Vinci (codice B, f. 15v).

⁷ SVETONIO, *Nerone*, 31.

⁸ S. B. BUTTERS - P. N. PAGLIARA, *Il palazzo dei Tribunali, via Giulia e la Giustizia: Strategie politiche e urbane di Giulio II*, in *Il Palazzo Falconieri e il palazzo barocco a Roma*, a cura di G. Hajnóczy e L. Csorba, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2009, pp. 29-279.

⁹ FILARETE, 1972, pp. 273 ss., 280 ss., tavv. 49-50.

¹⁰ FILARETE, 1972, tav. 42; per palazzo Gerini e palazzo Nasi, cfr. G. THIEM - C. THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko 14. bis 17. Jahrhundert*, München 1964, cat. 12, pp. 58 ss., e cat. 26, pp. 72 ss.

¹¹ J. ACKERMAN, *The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XLII (1983), pp. 15-34.

¹² W. WOLTERS, «Al modo veneziano» und nicht «alla moderna». *Zu den Anfängen der venezianischen Renaissancebaukunst*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXVIII (2007-2008), pp. 205-230. Il fatto che Brunelleschi abbia applicato le colonne raddoppiate alle esedre annesse al tamburo della cupola del Duomo di Firenze appartiene al fenomeno finora non spiegato dell'assunzione da parte dell'architetto di diversi elementi originari dell'architettura bizantina.



1. Medaglia di fondazione della nuova basilica di San Pietro, attribuita al Caradosso. München, Staatliche Münzsammlung.

San Marco per l'articolazione della parte superiore della facciata di San Zaccaria. Qui sono già presenti il raddoppio e la triplicazione delle colonne. Deborah Howard ha sostenuto che le ricche decorazioni di semicolonne dei palazzi di Sansovino e Sanmicheli sul Canal Grande derivano dai palazzi romanici preesistenti¹³. L'anello di congiunzione tra essi è il palazzo Vendramin-Calergi, progettato probabilmente da Mauro Codussi. C'è ancora un altro motivo veneziano nella facciata del palazzo Caprini, vale a dire le finestre. Tipico elemento veneziano è che esse, come le porte, cominciano dal pavimento e hanno nella parte inferiore un piccolo pogggiolo dotato di ringhiera. Tali finestre erano normali a Venezia e nelle città venete, a Roma invece non erano in uso¹⁴.

La ricca decorazione dell'architettura veneziana influenzò Bramante forse già durante il suo soggiorno a Milano. Il raddoppio delle colonne all'ingresso della chiesa di Santa Maria Nuova di Abbiategrasso trova i paralleli più vicini nell'ingresso ancora gotico dei Santi Giovanni e Paolo (1458) e nella Porta Magna dell'Arsenale (1457-1460 circa), che come preludio del Rinascimento veneziano riprende il modello dell'arco dei Sergi

a Pola. A Roma non si poteva trovare alcun precedente di questo motivo, ed è possibile che il Rinascimento veneziano abbia influenzato Milano già prima. Alcuni palazzi e altri edifici progettati da Filarete per Sforzinda (specialmente le chiese parrocchiali a *quincunx*, ma anche diversi palazzi) possono essere meglio messi in collegamento con Venezia¹⁵. È ugualmente possibile che Bramante abbia visitato Venezia, forse nel 1493-1494, quando, svanito da Milano, il duca lo fece cercare a Firenze e a Roma¹⁶.

La progettazione della basilica di San Pietro offre la prova più chiara di quanto Bramante a Roma abbia beneficiato delle sue precedenti esperienze. Il primo progetto ideale, mostrato sulla pianta di pergamena e sulla medaglia di fondazione, è caratterizzato dalla disposizione a *quincunx*, che a Roma e nell'Italia centrale non era comune (fig. 1). Questo tipo edilizio è derivato dall'architettura bizantina e si diffonde a Venezia e poi nell'Italia settentrionale, compresa Milano.

Ho più volte precisato quanto i veneziani tenessero a coltivare per varie ragioni la tradizione dell'appartenenza della loro città all'Impero romano d'Oriente, piuttosto che a quello d'Occidente¹⁷. Durante il Rinascimento avevano anche fatto risalire il tipo della chiesa a *quincunx* all'antichità romana d'Oriente, cioè a Costantinopoli, e non a quella occidentale. Per loro l'esempio indigeno più eminente di questo tipo edilizio era la chiesetta di San Giacomo di Rialto, che sulla base di un documento falso si pretendeva fosse stata fondata da un greco nell'anno 421. L'edificio era contrabbandato come prototipo di tutte le chiese veneziane romanico-bizantine, inclusa perfino San Marco. Nel primo Rinascimento i veneziani ripresero la chiesa a *quincunx* come loro prototipo nazionale in una mezza dozzina di edifici sacri.

Anche a Milano, a quanto sembra, il tipo edilizio di chiesa a *quincunx* veniva fatto risalire all'antichità. Perciò il Filarete dispone diverse chiese di Sforzinda in tale forma e lo Sperandio, sulla medaglia fatta per Francesco Sforza, mostra un santuario in questa forma, forse il mausoleo del duca. Bramante riprende il tipo di chiesa a *quincunx* a Roccafero e perfino a Roma per la chiesa parrocchiale dei Santi Celso e Giuliano, la quale però non venne mai terminata, forse perché il progetto in quel luogo risultava troppo alieno.

La ragione del perché Bramante volesse allineare la chiesa più importante della cristianità alla disposizione a *quincunx* dovrebbe consistere principalmente nel fatto che questo tipo edilizio era allora collegato alla basilica di Santa Sofia a Costantinopoli, che era generalmente considerata, tanto nella cristianità quanto

¹³ D. HOWARD, *The architectural History of Venice*, New Haven - London 2002, p. 169.

¹⁴ E. HEIL, *Fenster als Gestaltungsmittel an Palastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance*, Hildesheim 1995, pp. 348 ss. e 372 ss., paragona le finestre del palazzo Caprini con quelle della Cancelleria e le fa risalire all'antica porta dei Borsari a Verona.

¹⁵ FILARETE, 1972, tavv. 114-115, 124.

¹⁶ Così pensa anche V. FONTANA, *Bramante e Venezia*, in *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, a cura di F. P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 407-418. L'autore paragona il finto coro di Santa Maria presso San Satiro con le prospet-

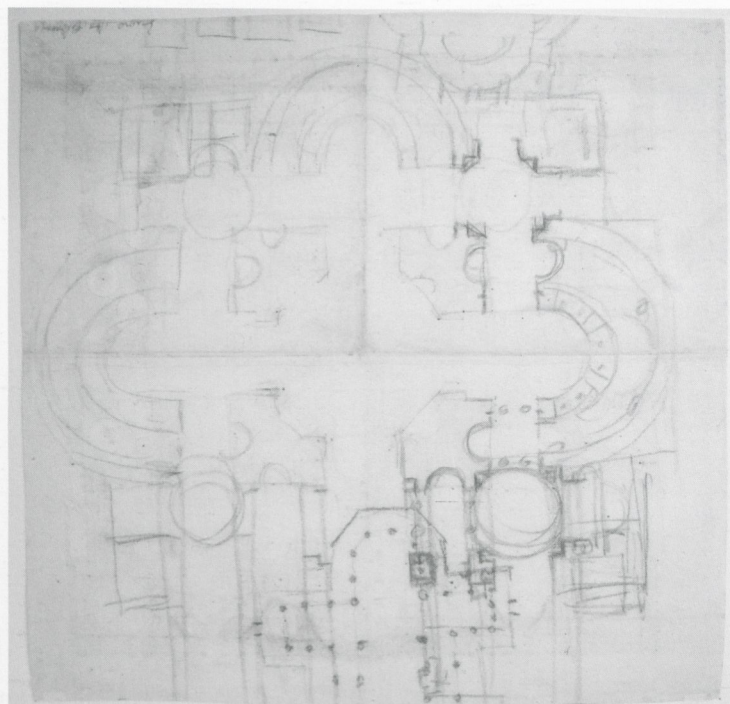
tive sulla facciata della Scuola di San Marco a Venezia. Cfr. anche J. NIEBAUM, *Filarete's designs for centrally planned churches in Milan and Sforzinda*, in «Arte Lombarda», 155 (2009/1), pp. 121-138.

¹⁷ H. GÜNTHER, *Geschichte einer Gründungsgeschichte. San Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance*, in *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen*, a cura di A. Amberger, St. Ottilien 1997, pp. 231-260; H. GÜNTHER, *Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur*, in *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, a cura di P. von Naredi-Rainer, Berlin 2001, pp. 104-143.

dai turchi, come l'edificio più magnifico al mondo¹⁸. Ciò è ribadito tra gli altri da Bernardo Giustiniani nella sua cronaca di Venezia (pubblicata nel 1492) e da Francesco Sansovino nella sua guida di Venezia (edita nel 1604). A Milano è ripetuto da Donato Bossi nella sua cronaca del 1492. La città di Pavia inviò al cardinale Ascanio Sforza il modello per il suo nuovo Duomo, in modo che potesse, come si precisa nella lettera, confrontarlo con altri bellissimi santuari romani, ma soprattutto con il più famoso di tutti, la basilica di Santa Sofia a Costantinopoli (e siamo nel 1487). La nuova costruzione di San Pietro era destinata a diventare il più magnifico degli edifici sacri, dopo che gli ottomani avevano trasformato la chiesa di Santa Sofia in moschea e l'avevano presa come modello per le superbe moschee dei loro sultani. La progettazione del nuovo San Pietro comincia propriamente nel 1505, lo stesso anno nel quale fu finita la seconda di queste moschee, quella di Bejazid II, e la nuova chiesa principale del mondo cristiano doveva senz'altro superarla.

Bramante apporta due elementi chiave al tipo della chiesa a *quincunx*, entrambi non derivati dall'architettura romana: uno è l'estensione della crociera a pianta ottagonale. Questa disposizione risale al Duomo di Firenze e fu ripresa nel Duomo di Pavia, forse grazie all'intervento di Bramante stesso, al fine di aumentare la magnificenza dell'edificio. L'altro elemento è il disegno dei pilastri della crociera. La loro forma non è basata su un'autonoma regolarità geometrica, ma è ricavata dalle pareti degli spazi adiacenti. Questo modo di disegnare i pilastri ha una lunga tradizione a Firenze, che comincia dal Duomo ed è proseguita da Brunelleschi in Santa Maria degli Angeli, per essere poi ripresa e variata da Leonardo da Vinci a Milano nei disegni di chiese a pianta centrale del codice B. La stessa disposizione è prefigurata nell'antichità tanto a Roma (terme imperiali) quanto a Costantinopoli (Santa Sofia, Santi Sergio e Bacco), ed è ripresa nell'architettura bizantina in Italia. Ma i giganteschi piloni massicci del Duomo di Firenze rassomigliano di più a quelli progettati da Bramante per San Pietro. Tutta la parte est del Duomo di Firenze, con le sue esedre sormontate dalla cupola, somiglia più che a ogni altra chiesa al primo progetto per San Pietro. Ovviamente, il progetto doveva concorrere anche con il Duomo di Firenze come il santuario moderno più monumentale dell'Occidente.

Inizialmente, nel progetto per l'esecuzione della ricostruzione di San Pietro (GDSU 20A e 7946A), Bramante voleva includere la basilica costantiniana e unirla con la nuova crociera a *quincunx*¹⁹. Nella navata voleva inserire massicci piloni tra le vecchie file di colonne, e questo sistema doveva essere proseguito nei bracci della crociera, cioè nel transetto e nel coro. Nel disegno, che avvia la transizione dalla pianta centrale ideale al progetto di esecuzione (GDSU 8Av; fig. 2), lo stesso Bramante ha indicato le sue fonti di ispirazione al momento di cambiare idea: ha in-



2. Bramante, *Progetto per la basilica di San Pietro*. Lo schizzo avvia la transizione dalla pianta centrale ideale al progetto esecutivo. Firenze, GDSU 8Av.

fatti abbozzato il Duomo di Milano e la chiesa milanese di San Lorenzo, costruita nel IV secolo e ritenuta nel Rinascimento un tempio pagano. San Lorenzo aveva già influenzato il progetto ideale di San Pietro con le sue grandi esedre circondate da ambulacri e le torri nei quattro angoli. Ora Bramante voleva assumere da San Lorenzo gli ambulacri nel transetto e nel coro del suo progetto.

Come dovessero apparire gli ambulacri con colonne intermedie fra i pilastri era dimostrato dal coro a forma ridotta al quale alla fine Bramante si dovette rassegnare (GDSU 4Av, 5Ar; fig. 3). Vi si possono paragonare, nell'antichità, San Vitale a Ravenna o le terme di Diocleziano. Ma la disposizione ideata da Bramante ovviamente si avvicina più al disegno del Filarete per il Duomo di Sforzinda (fig. 4)²⁰.

La cupola prevista da Bramante per San Pietro, con l'impostazione a gradini, all'esterno ricorda il Pantheon, ma le somiglianze finiscono qui. Il suo alto tamburo non appartiene all'antichità romana, e neanche all'architettura medievale dell'Italia centrale. È invece caratteristico dell'architettura dell'Italia settentrionale (San Lorenzo e Sant'Ambrogio a Milano, o il Santo a Padova), e deriva infine anch'esso dalla tradizione romanico-bizantina. Filarete e Leonardo l'hanno ripreso nei loro disegni. L'abitudine, tipicamente lombarda, di nascondere la cupola dietro il tamburo fu trasferita forse dallo stesso Bramante nella chiesa parrocchiale di Capranica Prenestina.

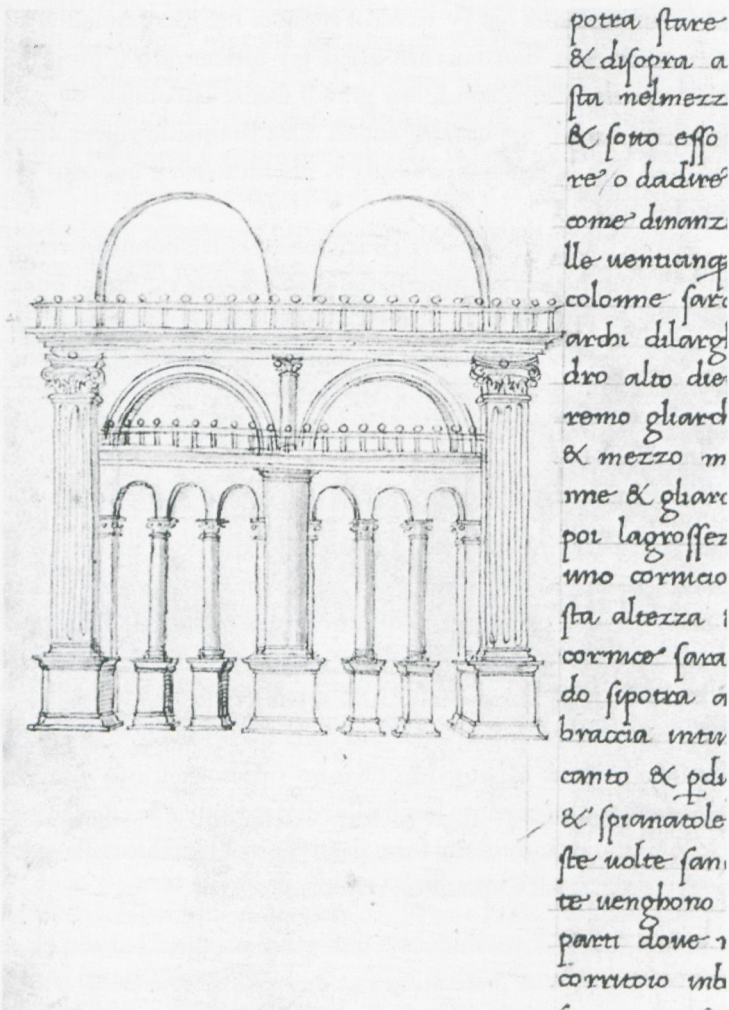
¹⁸ H. GÜNTHER, *Die osmanische Renaissance der Antike im Vergleich mit der italienischen Renaissance*, in *Sultan Mehmet II. Eroberer Konstantinopels - Patron der Künste*, a cura di N. Asutay-Effenberger e U. Rehm, Köln - Weimar - Wien 2009, pp. 93-138; H. GÜNTHER, *Was ist Renaissance? Eine Charakteristik der Architektur zu Beginn der Neuzeit*, Darmstadt 2009, pp. 275-283.

¹⁹ C. THOENES, *Neue Beobachtungen an Bramantes St.-Peter-Entwürfen*, in *«Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst»*, XLV (1994), pp. 109-132, poi in *Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten*, München 2002, pp. 381-417.

²⁰ FILARETE, 1972, tav. 28.



3. Copia anonima da Bramante, *Progetto per il coro di San Pietro*. Firenze, GDSU 5Ar.



4. Antonio Averlino detto il Filarete, *Alzato della navata della cattedrale di Sforzinda*, codice Magliabechiano, f. 51v, particolare. Firenze, Biblioteca Nazionale, Fondo Nazionale, II. I. 140.

Infine, ci concentriamo sulla realizzazione bramantesca che più di qualsiasi altra costruzione del Rinascimento si avvicina all'antico – e che allora era studiata al pari di un edificio antico – cioè il Tempietto di San Pietro in Montorio (fig. 5). Mi rifaccio da qui in poi alle mie ricerche su di esso²¹. Il Tempietto sorge sopra il presunto luogo del martirio di san Pietro. Era il più importante luogo sacro di Roma perché la sua esistenza assicurava che il principe degli apostoli visse e fu veramente ucciso a Roma. Se san Pietro era stato vescovo di Roma, allora i vescovi romani erano suoi successori e in quanto tali capi supremi della Chiesa cristiana. L'idea di fare rivivere proprio qui un tipo di edificio antico, chiaramente alieno alle tipologie dei santuari cristiani, non si poneva semplicemente come un capriccio dell'architetto. I re di Spagna non avevano assunto il patrocinio di questo sito eminente per dare a Bramante l'opportunità di realizzare le sue fantasie formali. La singolare rinascita del tipo edilizio del periptero era legata al sito sopra il quale doveva sorgere il Tempietto. Ho scoperto venti anni fa che il convento di San Pietro in Montorio è posto alle pendici del Gianicolo su grandissime costruzioni antiche che erano ben visibili nel Rinascimento²². Sul luogo del Tempietto vi era una costruzione che ovviamente si riteneva preservasse fin dall'antichità, nelle sue fondamenta, il luogo del martirio di San Pietro, e che perciò doveva essere identica al *tropaion* descritto da Eusebio nella sua *Storia ecclesiastica* come memoria del sito della crocifissione del principe degli apostoli. Il compito di Bramante dovette essere quello di ricostruire o quasi questo *tropaion*. Questo è il motivo che lo spinse a cercare per il Tempietto la forma ostentatamente antica di un periptero rotondo.

Ma per la ricostruzione del periptero Bramante non si basa sugli antichi monumenti, cioè i due peripteri rotondi conservati a Tivoli e al Foro Boario a Roma. Si attiene invece alla descrizione vitruviana del periptero rotondo²³. Da qui ha assunto soprattutto il tamburo, nella maniera in cui il testo vitruviano è sempre interpretato nel Rinascimento e fino al secolo XVIII (fig. 6). Secondo Vitruvio, la parte del periptero rotondo sopra la peristasi è più bassa di quella del Tempietto. Bramante accresce l'altezza di questa parte perché ha preso in considerazione la prospettiva architettonica, come aveva già fatto nel coro di Santa Maria presso San Satiro²⁴: originalmente era previsto che il

21 H. GÜNTHER, *Bramantes Tempietto. Die Memorialanlage der Kreuzigung Petri in S. Pietro di Montorio, Rom*, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, 1973.

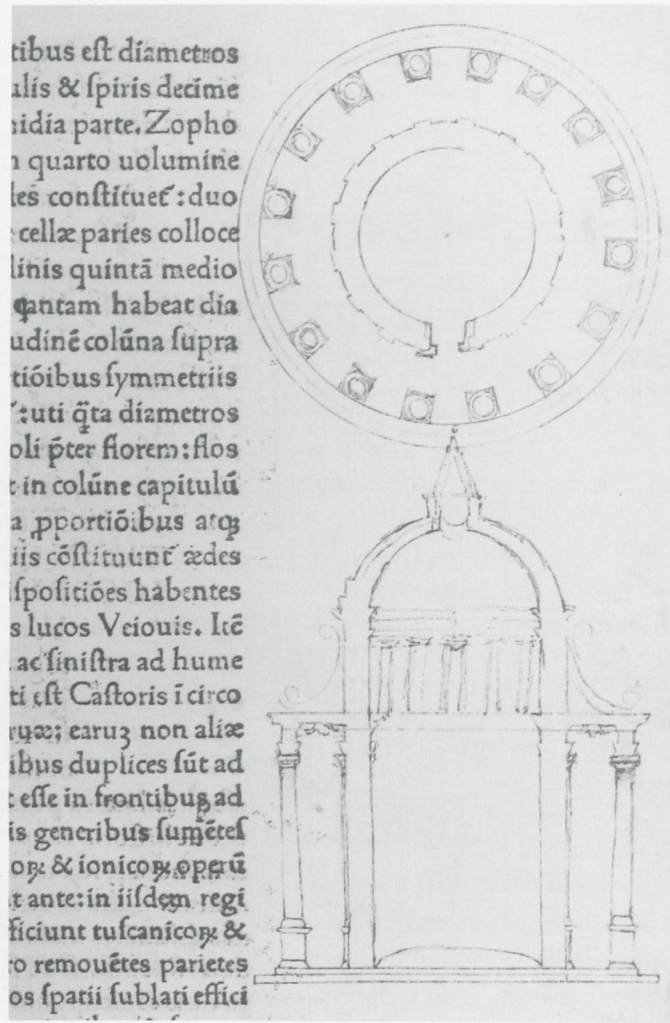
22 Ho presentato la mia scoperta (*Il Tempietto come ricostruzione del trofeo di San Pietro. Una proposta per ulteriori sondaggi nella cappella sotterranea*) nel 1997, in occasione del convegno sul Tempietto tenutosi nella Real Academia de España a Roma. H. GÜNTHER, *Un grande podio antico ritrovato al pendio del Gianicolo sotto il monastero di San Pietro in Montorio: la costruzione dell'arx Gianicolense?* in *Un palazzo in forma di parole. Scritti in Onore di Paolo Carpeggiani*, a cura di Carlo Togliani, Milano 2016, pp. 91-99.

23 H. GÜNTHER, *La ricezione dell'antico nel Tempietto*, in *Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, a cura di F. P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 267-302.

24 H. GÜNTHER, *Das komplizierte Ebenmaß der Renaissance-Architektur. Die Proportionen von Bramantes Tempietto über dem Kreuzigungsort Petri und die Rekonstruktion des Hofprojekts*, in «Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst», XXXII (2002), pp. 149-166.



5. Giorgio Vasari, *Ferimento dell'ammiraglio Coligny*, particolare. Città del Vaticano, Sala Regia.



6. Giovanni Battista da Sangallo, *Ricostruzione del periptero rotondo descritto da Vitruvio*. Roma, Biblioteca Corsiniana, ms. 50. F. 1, f. 42r.

Tempio sorgesse nel mezzo di un cortile rotondo. Bramante ha tenuto conto del fatto che il Tempio, in quella collocazione, doveva essere visto solo da breve distanza e quindi la zona inferiore del tamburo doveva rimanere nascosta. Per questo motivo quella zona non presenta nessuna articolazione (fig. 7). Alcune copie da vedute preparate da Bramante mostrano come doveva essere l'aspetto del Tempio visto dal punto più distante possibile nel cortile rotondo; Baldassare Peruzzi, Vasari e altri l'hanno dipinto in questo modo (fig. 5). Quindi, nella prospettiva originariamente prevista, il Tempio doveva andare di buon accordo con Vitruvio.

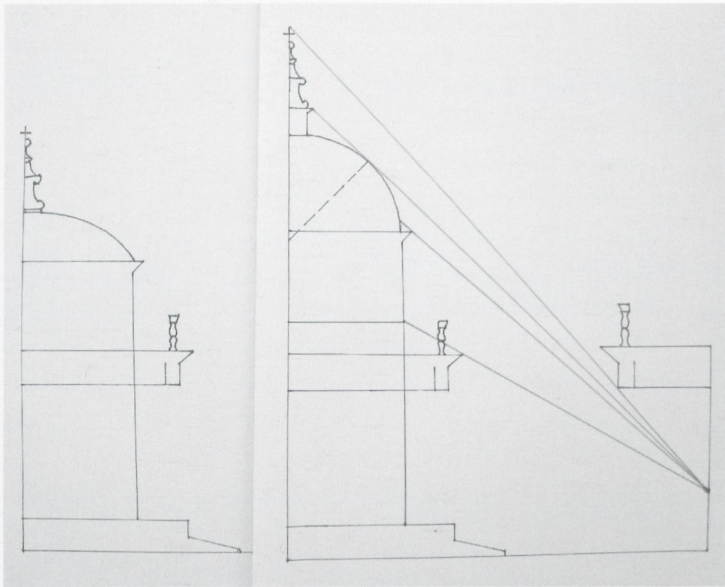
Anche l'articolazione del Tempio non dipende dagli edifici antichi conservati, ma segue la solita nozione rinascimentale di una disposizione ideale. Pertanto, la pianta è simmetrica su quattro assi e ha sedici colonne nella peristasi, a differenza di quanto Vitruvio ha descritto e di ciò che si vedeva realizzato nei peripteri rotondi antichi (diciotto o venti colonne), e perciò nella pe-

ristasi sono posizionati pilastri dietro le colonne in contrasto con gli antichi templi, dove tale articolazione è assente. I pilastri dietro le colonne sono liberamente inseriti in molte rappresentazioni rinascimentali di templi antichi, testimonianza di quanto allora fosse consuetudine allineare la disposizione secondo uno schema geometrico. La serie di nicchie fra i pilastri ricorda più l'architettura romanico-bizantina dell'Italia settentrionale (per esempio l'atrio di San Marco a Venezia, o Santa Sofia a Padova) che le antichità romane, e tale motivo fu ripreso, sempre nell'Italia settentrionale, durante il Quattrocento, per esempio a Venezia nella facciata di San Zaccaria o nella parete ovest del cortiletto dei Senatori nel palazzo ducale, e a Milano nel cortile del cosiddetto palazzo Medici in corso Magenta (palazzo di Filippo Eustachi al Terraggio di Milano, 1486-1487 circa)²⁵.

Per la prima volta dall'antichità, nel Tempio rinasce l'ordine dorico, con tutti i suoi elementi, specialmente il fregio con metope e triglifi²⁶. Ancora una volta, Bramante non si è attenuto

²⁵ L. PAIETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987, pp. 308-313. E. ROSSETTI, *L'incompiuto palazzo del castellano Filippo Eustachi in porta Vercellina (1485-89)*, «Archivio Storico Lombardo», 131-132 (2005-2006), pp. 431-461.

²⁶ H. GÜNTHER, *Die Anfänge der modernen Dorica*, in *L'emploi des ordres à la Renaissance*, atti del colloquio (Tours, 9-14 giugno 1986), a cura di J. Guillaume, Paris 1992, pp. 97-117.



7. Disegno schematico del Tempietto di San Pietro in Montorio: a destra, l'alzato con linee di vista dal punto di osservazione più distante nel cortile rotondo originalmente progettato; a sinistra, le porzioni dell'alzato visibili dal punto di osservazione più distante nel cortile rotondo originalmente progettato (ricostruzione H. Günther).

agli antichi edifici, ma a Vitruvio, sebbene la cornice da lui descritta fosse criticata nel Cinquecento per essere alquanto esile, a differenza delle cornici più vigorose delle rovine antiche, soprattutto a confronto con il classico esempio del dorico: il teatro di Marcello.

Vorrei ancora soffermarmi su un dettaglio per mostrare la differenza fra l'articolazione del Tempietto e l'architettura antica: cioè le basi attiche con plinti. I plinti secondo Vitruvio appartengono alle classiche basi attiche, ma negli antichi peripteri rotondi – come aveva già notato Giuliano da Sangallo – le basi non hanno plinti, probabilmente perché la loro forma quadra disturba l'arrotondamento. È evidente, allora, che Bramante, tanto nella disposizione complessiva del Tempietto quanto nella sua articolazione e nella definizione dei dettagli, si lascia guidare più da Vitruvio e dai ideali formali del Rinascimento che da reali edifici antichi.

Indubbiamente, Bramante aveva potuto accedere a Vitruvio non solo durante i soggiorni romani. A Milano lo studio del trattato vitruviano era diffuso da molto tempo²⁷. Già verso il 1400 nel cantiere del Duomo si ragionava sulla base della dottrina vitruviana delle colonne. Filarete ha utilizzato Vitruvio per il suo trattato di architettura e nel corso del Quattrocento la circolazione dei manoscritti dell'architetto romano nella città ambrosiana è attestata in più occasioni. Gli amici di Bramante a Milano condivisero tale interesse: Leonardo prende in prestito due volte da patrizi milanesi dei manoscritti di Vitruvio e cerca

di ottenerne uno proprio. Gian Cristoforo Romano, alla maniera elevata di Alberti, studiò l'antico mettendo a confronto con precisione gli edifici romani con Vitruvio. Sembra quindi che Bramante, nella progettazione del Tempietto, continui a perseguire studi teorici che gli erano familiari già da Milano.

Insomma, dalla considerazione dei singoli esempi si può dedurre come Bramante, nella messa a punto dei suoi edifici romani, approfittasse efficacemente delle sue esperienze precedenti, forse ancor più che delle numerose tracce di antichità visibili a Roma. Però la somma di tutti questi singoli elementi non basta a sfatare la consolidata impressione generale sulla 'romanità' di Bramante. Le opere romane di Bramante hanno in effetti un aspetto manifestamente diverso da quelle di Milano. È lecito quindi soffermarsi a considerare cosa può avere determinato l'origine di questa differenza.

Penso che ci siano tre ragioni principali. In primo luogo, Bramante doveva adattare le sue opere alle pratiche costruttive di Roma. A differenza di Milano, il travertino era a Roma un importante materiale da costruzione, mentre il fine decoro di mattoni tanto in voga in Lombardia non era in uso. Condizionato dalla presenza incombente e prestigiosa di numerose anticaglie, lo stile degli edifici romani del Quattrocento era più vicino all'architettura antica che altrove. Abbiamo visto che Bramante ha avuto bisogno di alcuni anni e del contatto diretto con l'Urbe per arrivare ad applicare il motivo classico qui già presente dei portici con l'articolazione di semicolonne.

In secondo luogo, la situazione delle commissioni a Roma era altra cosa rispetto a Milano. Il papa godeva di prestigio, potere e denaro a sufficienza per essere in grado di rendere gli edifici molto più dispendiosi che non il duca di Milano. Il duca doveva, per mantenere la sua posizione, provare d'essere un principe ideale, che si prende cura dei suoi cittadini; il papa, come Niccolò V aveva sottolineato nel suo 'testamento'²⁸, doveva presentarsi come il capo di tutta la cristianità. Perciò aveva bisogno di una chiesa principale capace di superare tutti gli altri edifici sacri, e di un palazzo splendido come quello di un imperatore. Infine, la presenza di luoghi santi stabili condizioni speciali per le nuove costruzioni. Così la posizione del sito del martirio di San Pietro, come si è visto, determinò lo straordinario ritorno del Tempietto all'antichità. La costruzione del nuovo San Pietro era adatta a consolidare la reputazione di Bramante come risuscitatore dell'architettura antica prima di tutto perché la basilica si poneva in concorrenza con l'esempio maestoso e venerando di Santa Sofia, fondata dall'imperatore Giustiniano.

Le esigenze specifiche che sorsero a Roma offrirono a Bramante l'opportunità di realizzare le sue idee circa l'aspetto dell'architettura antica. Le riproposizioni dei temi e dei concetti dell'architettura antica durante il Rinascimento non erano però segnate soltanto dalla copia di edifici concreti. Bramante potrebbe

²⁷ H. GÜNTHER, *Gian Cristoforo Romano studia l'architettura antica. Un aspetto sconosciuto della cultura rinascimentale*, in *Il disegno di architettura*, atti del convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), a cura di P. Carpeggiani, Milano 1989,

pp. 137-148.

²⁸ C. D'ONOFRIO, *Visitiamo Roma nel Quattrocento. La città degli umanisti*, Roma 1989, pp. 54-59.

avere sviluppato le sue idee almeno parzialmente già a Milano, come Leonardo che, secondo quanto ricorda Giulio Camillo, «come vide Roma la primiera volta disse: Certo così fatta io la ho veduta già per sogno»²⁹.

Molte testimonianze iconografiche e molti commenti del Rinascimento dimostrano che l'immaginazione dell'architettura antica includeva due elementi fondamentali, cioè la magnificenza o monumentalità e gli ordini di colonne. Alcuni dei progetti romani di Bramante erano in accordo con l'idea comune dell'architettura antica già semplicemente per la loro grandezza. Esempi ne costituiscono il cortile del Belvedere e la basilica di San Pietro; nel dettaglio, corrispondeva a quest'idea il rustico massiccio che fu cominciato al palazzo dei Tribunali.

L'anello di colonne previsto da Bramante intorno al tamburo della cupola di San Pietro non è prefigurato nella reale architettura antica, ma nella sua idealizzazione rinascimentale. Esso trova il suo parallelo più stretto già nella ricostruzione fittizia dell'aspetto originario del mausoleo di Adriano che il Filarete sfoggia sulla porta Argentea (1433-1445). Neppure l'anello di colonne che Bramante progetta nel disegno degli Uffizi per

la crociera di San Pietro (GDSU 7946A) ha un preciso modello antico, ma anche Francesco di Giorgio ne ha tratto una simile visione nei suoi disegni teorici³⁰. Per il portico rotondo progettato intorno al Tempietto, si è additato come modello il teatro marittimo della Villa Adriana a Tivoli, ma in realtà esso costituisce essenzialmente la conferma di un'antichità immaginata attraverso riferimenti più teorici che empirici. Francesco di Giorgio ricostruisce gli edifici antichi, spesso senza un motivo concreto, con portici rotondi a colonne (per esempio l'atrio di Pompei) o con cortili rotondi circondati da colonne³¹. La disposizione del progetto del Tempietto nel cortile rotondo con i portici di colonne è anticipata dal cortile rotondo intorno al tempio di Giove Capitolino in forma di periptero rotondo che Francesco inventa liberamente già durante il pontificato di papa Paolo II (1464-1471)³². L'architettura romanico-bizantina e il suo rinascimento a Venezia e nel Veneto dovettero impressionare Bramante, forse perché la ricca articolazione con colonne e la modellazione plastica delle pareti con nicchie tipiche di quegli edifici corrispondevano alla sua concezione dell'architettura.

²⁹ L. BOLZONI, *L'idea dell'eloquenza. Un'orazione inedita di Giulio Camillo*, in «Rinascimento», XXIII (1983), p. 149.

³⁰ FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, Milano 1967, tavv. 19, 20, 236.

³¹ Ivi, tavv. 22, 31, 33-35, 44, 138, 152-154, 155.

³² Ivi, tav. 151, insieme con il foglio degli Uffizi GDSU 165Sr; A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma 1914-1922, fig. 41.

Referenze fotografiche

1: Staatliche Münzsammlung, München; 2-3: foto dell'Autore; 4: da *Filarete's Treatise on Architecture*, traduz. John R. Spencer, New Haven - Londra 1965; 5: Bibliotheca Hertziana, Roma; 6: da VITRUVIUS, *Ten Books on Architecture. The Corsini Incunabulum with the annotations and autograph drawings of Giovanni Battista da Sangallo*, a cura di Ingrid D. Rowland, Roma 2003; 7: elaborazione grafica dell'Autore.