

Hubertus Günther

La ricezione dell'antico nel Tempietto *

Formulazione del problema

Centro del Rinascimento fu il rinnovarsi della scienza. A questo orientamento spirituale corrispose l'attribuzione alle arti e all'architettura del valore di discipline scientifiche. Questa rivendicazione venne formulata sovente e con forza. Si manifestò negli scritti eruditi dedicati alle arti e specialmente all'architettura. Un esempio eminente ne fu il trattato di Leon Battista Alberti *De re aedificatoria*, che nella cerchia di Lorenzo il Magnifico veniva celebrato da Cristoforo Landino nulla di meno che come il libro del secolo. L'alto livello scientifico di quest'opera superava certamente le capacità della maggior parte degli architetti contemporanei. E di questo è testimone la critica di Francesco di Giorgio Martini, dopo Alberti il massimo teorico dell'architettura della prima Rinascenza.

Nei giudizi artistici la "difficoltà" era un criterio di valutazione¹. Tale principio divenne un dato acquisito già nella letteratura artistica della prima Rinascenza. Ne è esempio, restando nell'ambito dell'architettura, la *Vita di Filippo Brunelleschi* che Antonio Manetti scrisse verso la fine del XV secolo. Anche Vasari riprende questo criterio nelle sue *Vite degli artisti*. Lo considera una caratteristica determinante dell'arte di Michelangelo. Ma, a sua opinione, esso emerge in primo luogo nelle opere di Bramante. Vasari attribuisce a Brunelleschi il merito di aver avviato il Rinascimento dell'architettura. Egli intravede invece il contributo di Bramante nell'aver incrementato la «difficoltà» dell'architettura. All'inizio della *Vita* di Bramante, Vasari formula un giudizio complessivo: «se pure i Greci furono inventori dell'architettura, e i Romani imitatori, Bramante non solo imitandogli con invenzion nuova ci insegnò, ma ancora bellezza e difficoltà accrebbe grandissima all'arte, la quale per lui imbellita oggi veggiamo»². L'effetto di questo rendimento trova considerazione alla fine della *Vita*: «Onde quegli che vanno misurando le cose antiche d'architettura, trovano in quelle di Bramante non meno scienza e disegno, che si facciano in tutte quelle»³. Per la ragione di aver introdotto nuovamente la scienza nella pratica costruttiva, nel Cinquecento Bramante apparve spesso come l'autentico innovatore dell'architettura e per questo la teoria architettonica fece riferimento a lui come a un architetto dell'antichità. Sebastiano Serlio ne dà conferma più volte nei suoi libri sugli ordini architettonici (1537) e sugli edifici antichi (1540): «al qual Bramante, essendo egli stato inventore e luce de la buona e vera Architettura, che da gli antichi fin al suo tempo sotto Julio II Pontefice massimo era stata sepolta; si dee prestar piena fede»⁴.

Per tutto il Cinquecento, e anche in seguito, paradigma della rinascenza dell'antico fu



Fig. 1 – Tempietto, ripresa fotografica dal basso.

considerato il Tempietto⁵. Nessun edificio moderno allora fu misurato tante volte⁶. Con altrettanta frequenza, in dipinti del XVI secolo invece dei templi antichi venne raffigurato il Tempietto. Guillaume Philandrier nel suo commento a Vitruvio (1543) cita più volte il Tempietto, a chiarimento del testo⁷. Pietro Cataneo nel suo trattato di architettura (1554) chiama in causa a sua volta il Tempietto, nella dimostrazione di alcuni problemi costruttivi dei

templi antichi⁸. Dopo che Serlio nel suo libro sulle antichità (1540) aveva ripreso le opere principali di Bramante, tra cui anche il Tempietto, il Tempietto stesso figurò come unica opera moderna nella guida della Roma antica redatta da Bernardo Gamucci (1565) e nel libro di Palladio sui templi antichi (1570)⁹. Vasari collocò il Tempietto, circondato da rovine antiche, sui frontespizi di due opere di teoria dell'architettura, precisamente nel trattato di architettura dell'Alberti (1550) e in quello di Cosimo Bartoli *Del modo di misurare* (1564)¹⁰.

Il quesito che qui ci si pone è in quale modo Bramante abbia recepito l'antico nel Tempietto. Si tratta, cioè, di stabilire fino a che punto Bramante abbia semplicemente imitato l'aspetto esteriore degli edifici antichi e in che modo egli sia stato in grado, come scrive Vasari, di «mostrare il valore dello ingegno suo e quelle arteficiose difficoltà»¹¹. Di fronte al significato esemplare assunto dal Tempietto ritengo sia questo l'aspetto interessante per l'intero Rinascimento. Resta esclusa la questione relativa alla ragione per cui, al di là del gusto formale per l'antico, l'antico viene recepito in maniera tanto vistosa nel Tempietto. In un'altra occasione ho trattato l'iconografia della ricezione dell'antico nel Tempietto concludendo che esso dovrebbe rappresentare la ricostruzione di un edificio precedente che era stato considerato una fabbrica antica. Con ogni probabilità Bramante ha incluso nel Tempietto i resti di questo edificio nella «cripta», poiché si credeva che esso costituisse il famosissimo santuario di San Pietro, di cui Eusebio nella sua *Storia della chiesa* dà testimonianza denominandolo «Tropeion Petri»¹². Il medesimo «Tropeion» nel frattempo, invece, è stato rinvenuto sotto la crociera della basilica vaticana di San Pietro.

Ricostruzione dell'aspetto originariamente progettato del Tempietto

Prima di inoltrarci nel nostro tema specifico, è necessario accennare almeno brevemente all'aspetto esteriore che aveva il Tempietto, prima che fosse sottoposto alle modifiche effettuate nel corso del XVII secolo¹³. Originariamente il basamento gradinato girava tutt'intorno all'edificio. L'accesso alla «cripta» si trovava dietro l'altare, dove era collocata una porta simile a quelle dei due ingressi laterali alla cella. La porta intrduceva a una scala che portava nell'ambiente sottostante, ma soprattutto aveva la funzione di consentire la vista all'interno della «cripta». Allo stesso modo, anche le porte laterali avevano la funzione di permettere l'introspezione nella cella, come in un tabernacolo o in un ciborio. Nel 1605, la cupola venne notevolmente rialzata. In origine essa aveva all'incirca la forma di una semisfera (fig. 2). Sopra era collocata una slanciata lanterna costituita da un basamento cilindrico, su cui compariva una ghirlanda di volute, che andava rastremandosi verso l'alto come una piramide, coronata da un'alta cuspidi in metallo finemente lavorata.

Dobbiamo inoltre per un attimo immaginarci come sarebbe apparso il Tempietto all'interno del patio rotondo che in origine avrebbe dovuto circondarlo (figg. 1-3). Questo patio rotondo non venne realizzato, benché non fosse affatto un progetto ideale. Diversi indizi attestano il fatto che esso era stato previsto concretamente e in modo altrettanto concreto Bramante aveva tenuto conto dell'effetto del Tempietto in quella situazione¹⁴. Qui egli dà prova ancora una volta, come nel finto coro di Santa Maria presso San Satiro e nella perizia per il duomo di Milano, della sua capacità di implicare nella formalizzazione della propria architettura anche l'effetto della visione prospettica¹⁵. Nel previsto patio rotondo ci si sarebbe potuti scostare dal Tempietto per una distanza massima di solo quasi 7 metri e, dal punto più lontano, il tamburo e la cupola si sarebbero potuti riguardare solo da una visuale fortemente orientata dal basso. Quasi un terzo del tamburo sarebbe stato nascosto dalla peristasi così come quasi la metà della lanterna sarebbe stata coperta dalla cupola stessa, la quale, a sua volta, per effetto della vista dal basso avrebbe subito un effetto di schiaccia-

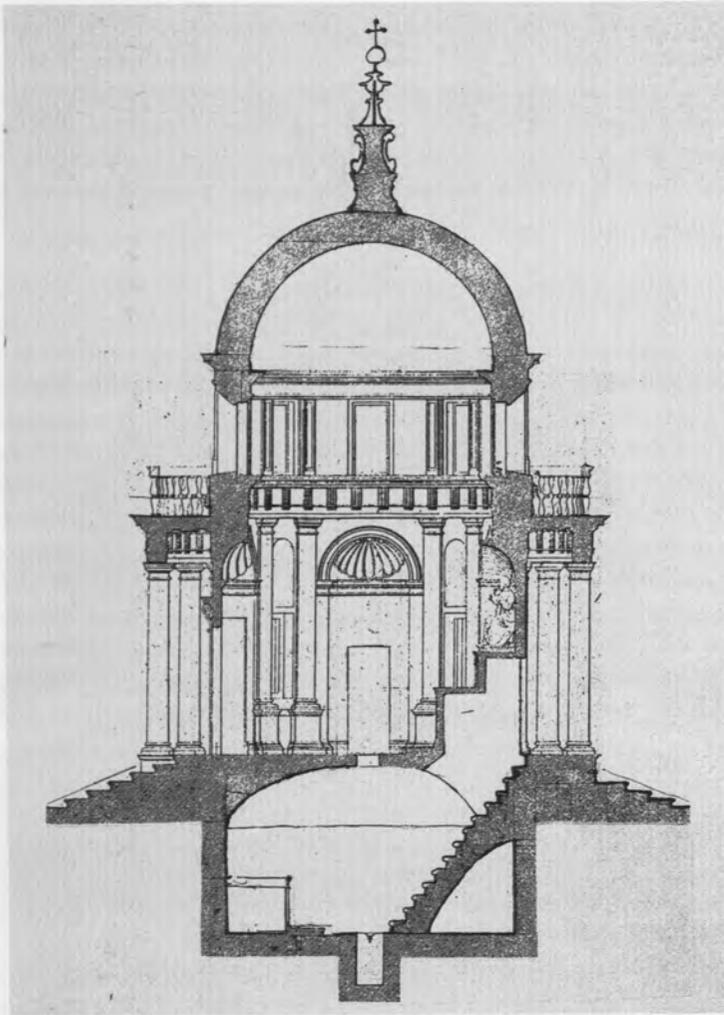
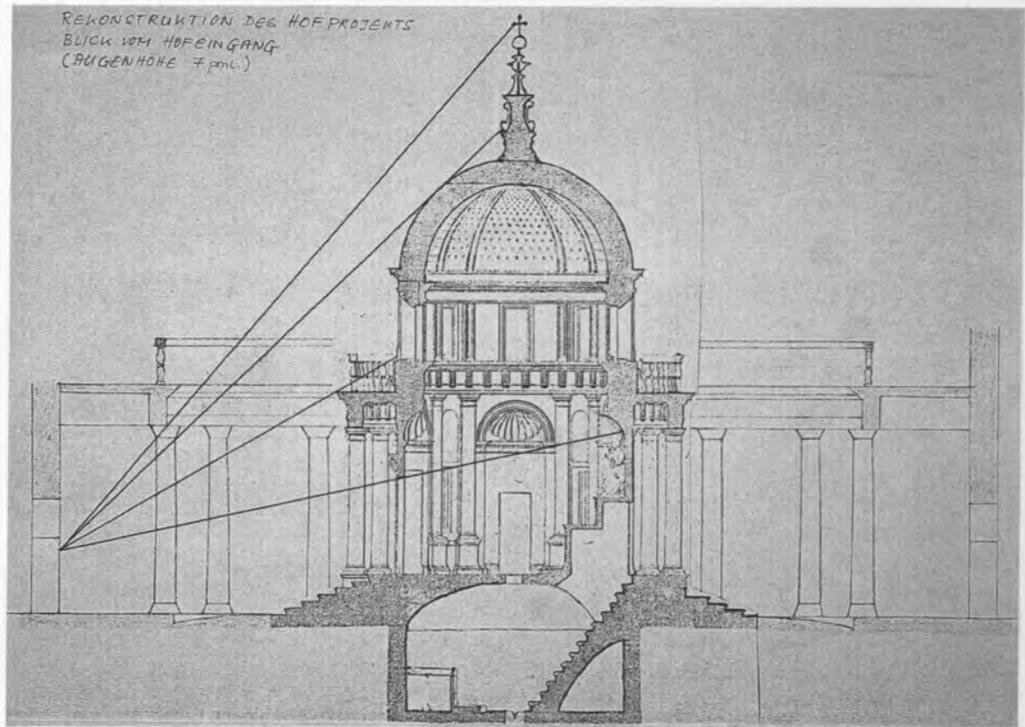


Fig. 2 – Tempietto, ricostruzione dello stato originario.

mento. Nell'insieme il Tempietto non sarebbe apparso così slanciato e esile come appare oggi, grazie alla maggiore distanza possibile del punto di vista, ma invece molto più basso e tozzo. L'articolazione del tamburo si imposta proprio su quella parte che doveva restare nascosta dalla peristasi. La parte sotto è invece del tutto inarticolata. Il basamento cilindrico della lanterna originaria della cupola aveva un'altezza tale da restare nascosto dalla cupola. Evidentemente Bramante deve aver alzato il tamburo e la lanterna della cupola in considerazione della vista dal basso prevista nel patio rotondo. Se egli avesse voluto che la cupola, come molte altre cupole rinascimentali, apparisse come una semisfera avrebbe solo dovuto sollevarla della misura necessaria. Ma il suo intento evidentemente era che la cupola apparisse schiacciata.

È evidente come nel Cinquecento fosse ampiamente noto l'aspetto prospettico del Tempietto che originariamente era previsto nel patio rotondo. Serlio ricorda, benché solo a commento dell'interno, come l'edificio appare, per via della vista dal basso, meno slanciato di quanto esso sia realmente¹⁶. Più volte il Tempietto, benché intanto fosse visibile da una ampia distanza, viene raffigurato, nel modo in cui esso dovrebbe apparire, all'interno del patio circolare. L'esempio più efficace è dato dall'affresco del Vasari raffigurante l'ammiraglio Coligny ferito, nella Sala Regia in Vaticano (1572)¹⁷ (fig. 4). Qui il Tempietto è mo-

Fig. 3 – Linee visuali nel patio rotondo progettato intorno al Tempietto.



strato in ogni dettaglio. Rispetto allo stato dell'edificio, si notano solo quattro evidenti difformità. Tre di esse riguardano l'effetto progettato in origine: mancano il basamento inarticolato del tamburo e quello della lanterna della cupola, e la cupola è schiacciata, analogamente a quella del Pantheon. Della quarta variazione dirò più avanti. La rappresentazione di Vasari del Tempietto, comprese le sue particolari caratteristiche, è ripresa da un disegno di Baldassarre Peruzzi (*Allegoria di Mercurio*) che Vasari possedeva¹⁸. Fedele allo stesso modello Vasari si mantiene anche per le illustrazioni del Tempietto sui frontespizi dei libri citati in precedenza. Peruzzi disegnò anche in un'altra rappresentazione un analogo tempio rotondo che aveva le sembianze del Tempietto, ma mostra le medesime variazioni, al quale manca inoltre la lanterna sulla cupola (sostituita in base al modello del Pantheon da un'apertura nel vertice)¹⁹ (fig. 5).

Sulla base di queste osservazioni, nel confronto del Tempietto con le architetture antiche non ci limiteremo semplicemente a considerare lo stato originario dell'edificio, quanto il suo aspetto prospettico previsto nel patio rotondo.

Confronto con l'architettura antica

Alcuni scritti rinascimentali indicano indirettamente la ragione per cui il Tempietto ha assunto un ruolo di paradigma della ricezione dell'antico. Per la prima volta, quando il Tempietto viene citato in una guida di Roma, esso viene subito raffrontato a un edificio dell'antichità. Scrive Andrea Fulvio nel 1527²⁰ che il Tempietto sarebbe circondato da un ambulacro colonnato come il tempio rotondo di Tivoli. In effetti, il colonnato differenzia il Tempietto da tutta l'architettura cristiana e lo colloca accanto agli edifici antichi. In uno dei capitoli introduttivi del suo quarto libro Palladio sostiene che i colonnati nei templi antichi figuravano nella parte esterna dell'edificio, mentre nelle chiese cristiane sono all'interno²¹. È certamente per questo motivo che Palladio inserisce il Tempietto nel libro sui templi antichi,



Fig. 4 – Giorgio Vasari, Tempietto, particolare dall'affresco «L'ammiraglio Coligny ferito», Vaticano, Sala Regia.

Fig. 5 – Baldassarre Peruzzi, Tempietto, particolare da un progetto per una patena. London, British Museum.



anche se, seguendo in ciò Serlio, ribadisce soltanto «che Bramante sia stato il primo à metter in luce la buona, e bella Architettura, che da gli Antichi fin'à quel tempo era stata nascosa».

Nel Rinascimento, tra i peripteri rotondi antichi, quelli conosciuti erano soprattutto due. Il più noto, e quello in migliore stato di conservazione, era il tempio di Tivoli (fig. 6)²². Esso venne disegnato più sovente di ogni altro²³. Il suo perimetro è circa il doppio di quello del Tempietto (il diametro misurato sullo stilobate, senza gradini, è circa 14,25 m; quello del Tempietto, senza gradini, è circa 8,5 m). Esso si innalza su un basamento alto circa 2 m con 2 gradini. Diciotto colonne corinzie circondavano originariamente la cella, che è racchiusa da una parete sottile priva, tanto all'interno che all'esterno, di qualsiasi articolazione. All'esterno, come le pareti di molti templi peripteri rettangolari romani, essa è decorata solo da una piatta superficie rustica. Nella cella si aprono una porta e due grandi finestre. La copertura era già nel Rinascimento completamente distrutta.

Il tempio rotondo presso il Foro Boario al Tevere viene regolarmente citato nella letteratura rinascimentale su Roma (fig. 7)²⁴. Anch'esso venne disegnato molte volte²⁵, tuttavia non quanto quello di Tivoli, date le trasformazioni edilizie e i maggiori danni subiti. La

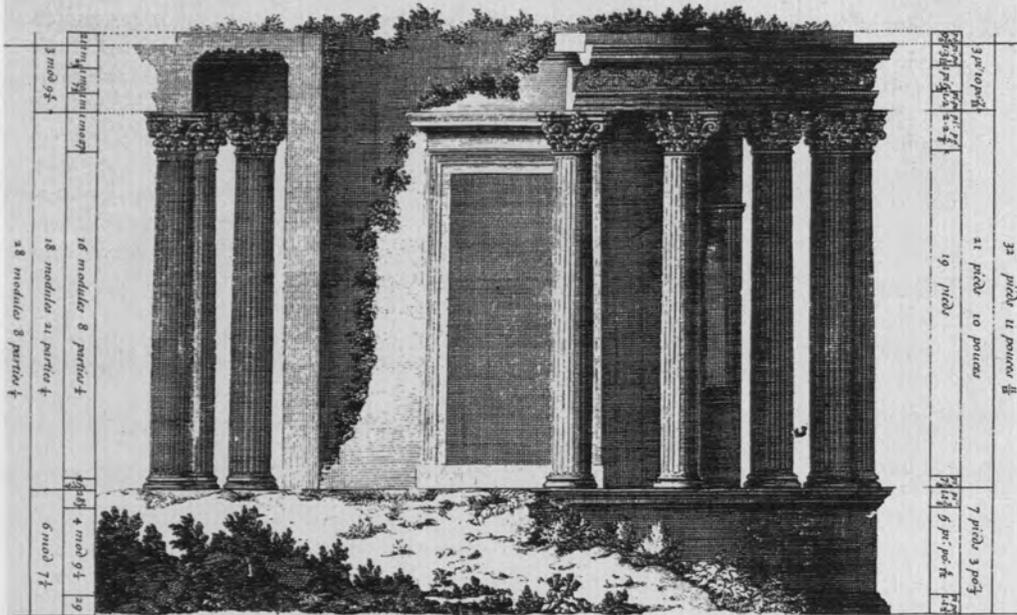
I. Planche.

DV TEMPLE DE VESTA, A TIVOLI.

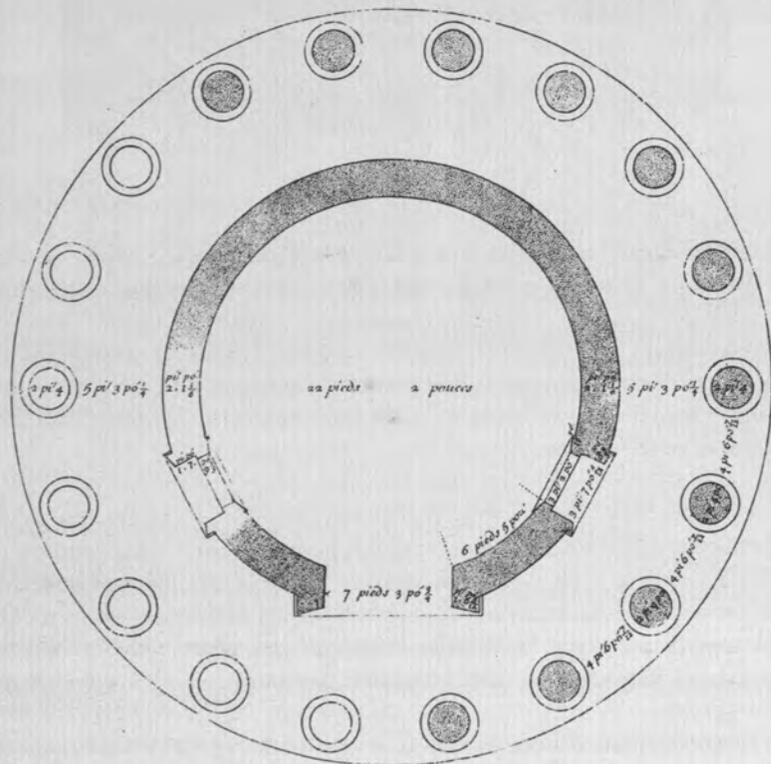
89

Elevation.

Fig. 6 – Antoine Desgodetz, Tempio periptero rotondo a Tivoli, 1682.



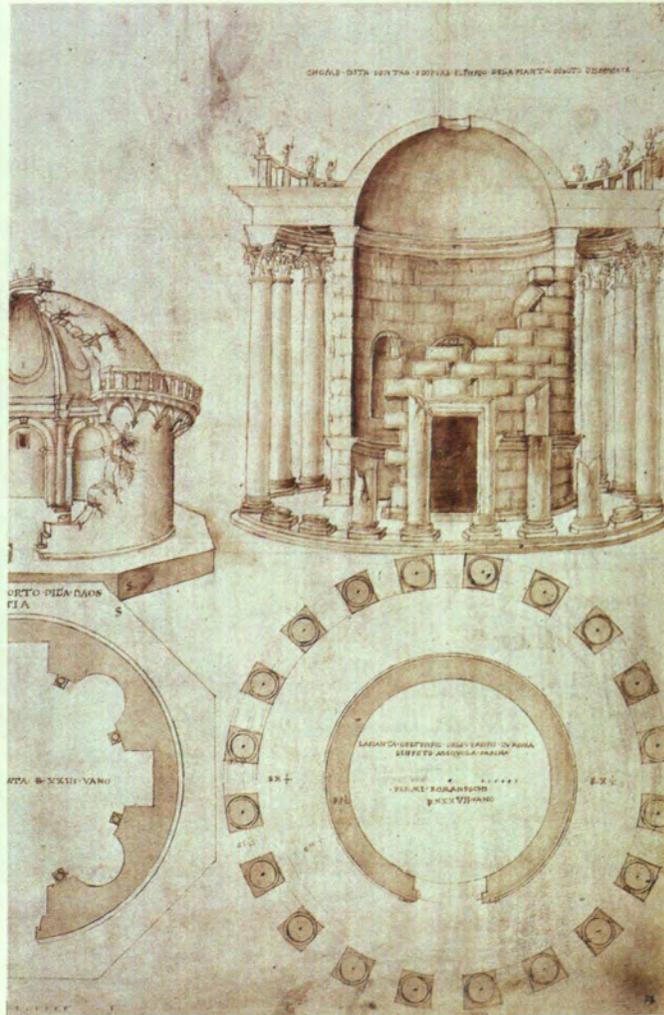
Plan.



Desgodetz del.

N. Guarnard scul.

Fig. 7 – Giuliano da Sangallo, Tempio periptero rotondo al Tevere presso il Foro Boario. Roma, Cod. Vat. Barb. lat. 4424.



peristasi era stata chiusa con una muratura tesa tra le colonne e al suo interno era stata allestita una chiesa (Santo Stefano). Nel complesso, l'edificio è molto simile al tempio rotondo di Tivoli. Il perimetro misura più del doppio di quello del Tempietto (diametro allo stilobate, senza gradini, circa 16,5 m). Venti colonne corinzie circondano la cella. Non solo la copertura, ma anche la trabeazione della peristasi erano completamente distrutte. La differenza principale con il tempio rotondo di Tivoli sta nell'assenza dello stilobate. Solo un anello di gradini circondava l'edificio.

Già in epoca rinascimentale furono occasionalmente utilizzate monete per la ricostruzione di edifici antichi²⁶. Nelle ricostruzioni delle coperture perdute degli antichi templi rotondi, si sarebbero dunque potute prendere in aiuto le numerose monete antiche sulle quali sono raffigurati templi rotondi circondati da ambulacri colonnati, anche se qui difficilmente si poteva distinguere se si trattasse di templi peripteri o monopteri (fig. 8)²⁷. Oggi sappiamo che si trattava per lo più di templi monopteri. Ma nel Rinascimento questo non era ancora così chiaro. Al contrario Flavio Biondo (nella sua guida di Roma pubblicata nel 1446) si riferì a tali immagini riportate dalle monete per sostenere che nel tempio rotondo al Foro Boario era da riconoscere il famoso santuario di Vesta, nel quale erano conservate le reliquie romane²⁸. Solo più tardi si rese evidente che il tempio di Vesta in realtà era monoptero. Le



Fig. 8 – Il tempio di Vesta raffigurato su una moneta antica.

rotonde raffigurate sulle monete spesso presentano un colonnato su cui poggia un tetto a padiglione. Ciò nonostante, nel Rinascimento, e anche in epoca successiva, i due templi rotondi sono stati ricostruiti, mai però con un tetto a padiglione. Una tale proposta fu avanzata per la prima volta soltanto all'inizio del XX secolo²⁹. Quando i due templi rotondi peripteri furono ricostruiti in epoca rinascimentale, essi furono sempre dotati di una cupola appoggiata sulla cella all'altezza della sommità della peristasi. All'interno essa ha la figura di una semisfera, mentre all'esterno può avere la stessa forma (così in Giuliano da Sangallo, fig. 7) oppure una sagoma schiacciata, circondata da un anello scalinato come la cupola del Pantheon³⁰.

Teoricamente si potrebbe ritenere che Bramante fosse a conoscenza ancora di altri templi peripteri. Ci riferiamo qui solo al tempio rotondo periptero ionico-corinzio (con podio, senza anello scalinato) nell'area dei templi repubblicani, che si ricollegava al portico del teatro di Pompeo. Essa era rimasta inglobata in un quartiere medievale fino al 1926-29, quando ne fu liberata³¹. I templi versano in un grave stato di degrado. Che la disposizione del periptero rotondo, appartenente al gruppo di templi, potesse essere riconosciuta nel Cinquecento appare poco probabile dal momento che esso raramente venne citato e disegnato. È stata avanzata l'ipotesi che sia forse da ricondurre all'edificio una pianta del Palladio, il quale in ogni caso ne avrebbe restituito una forma solo molto idealizzata³².

Mettendo a confronto il Tempietto con i peripteri antichi conosciuti nell'epoca rinascimentale se ne deve concludere che solo la disposizione generale di un ambulacro colonnato intorno a una cella su stilobate con gradini risaliva al modello dell'architettura antica. La cupola e la balaustra al di sopra della peristasi si possono ricondurre all'antico nella misura in cui ci si immaginava comunemente che essi fossero appartenuti originariamente ai templi di Tivoli e del Foro Boario³³. Per il resto, quasi tutto è diverso. Il tamburo non ha alle spalle un modello nei templi rotondi peripteri, né corrisponde a quello ottenuto dalla ricostruzione dei templi stessi. Nelle celle degli antichi peripteri non esistono grosse nicchie come nel Tempietto. Le pareti sono troppo sottili per questo. Le peristasi antiche contano 18 o 20 colonne in luogo delle 16 del Tempietto. Le numerose aperture del Tempietto che consentono una introspezione dall'esterno, rispondono certamente più alle condizioni della funzione che non al modello antico. La complessa articolazione del Tempietto contrasta con la forma degli antichi peripteri, che presentano pareti lisce sia all'interno che all'esterno, benché questi edifici siano più grandi del Tempietto. Nei particolari, le concordanze ricorrono solo come eccezioni: il soffitto cassettonato nella peristasi specialmente è analogo a quello del tempio rotondo di Tivoli.

Le grandi nicchie nel Tempietto trovano riscontro in altri edifici antichi a pianta centrale come per esempio i due mausolei presso la vecchia basilica vaticana di San Pietro (Santa Petronilla, Sant'Andrea), che nel Rinascimento erano considerati i templi di Apollo e di Marte. Bramante era a conoscenza di una tale disposizione già a Milano, forse dai sacelli aggiunti a San Lorenzo o dai battisteri poligonali di Milano (oggi distrutto), Brescia e Como (entrambi oggi largamente distrutti), che in parte erano ritenuti antichi. Di tali edifici a pianta centrale, il più prossimo al Tempietto è il mausoleo presso Porto, che di solito nel Rinascimento veniva identificato come il tempio di Portumno (fig. 9)³⁴. Oggi l'edificio è ampiamente danneggiato, ma nel Rinascimento esso era ancora ben conservato, come mostrano molti rilievi dell'epoca³⁵. Questo edificio era considerevolmente più grande dei peripteri rotondi di Tivoli e del Foro Boario (il diametro della sua cella misurava internamente circa 16 m). Era collocato su un basamento alto più di 2 metri, sopra una «cripta». La cella era coperta da una cupola dalla forma quasi emisferica che poggiava sulla cella direttamente all'altezza della sommità della peristasi. Lo spazio interno era articolato da quattro nicchie rettangolari e quattro rotonde, tra le quali sorgevano delle colonne. All'esterno la cella era circondata da un colonnato. Sebbene danneggiato, si sono potuti distinguere i suoi 24 piedritti (secondo Peruzzi si trattava di colonne; per il Codice Coner 16 colonne e 8 pilastri). Comunque, l'ambulacro era piuttosto piccolo, molto meno imponente delle peristasi dei templi rotondi di Tivoli e al Foro Boario. Esso è piuttosto paragonabile all'ambulacro che circondava l'esterno di Santa Costanza, vale a dire una rotonda con un ambulacro colonnato interno in luogo delle nicchie, e come a Santa Costanza l'ambulacro del mausoleo presso Porto era concluso in alto (secondo la testimonianza dei rilievi antichi) da arcate e volte a crociera.

Un altro periptero rotondo è ricordato in un disegno di Pirro Ligorio (ovvero in una sua copia redatta da Onofrio Panvinio) (fig. 10)³⁶. Secondo Ligorio si tratta del tempio di Ercole citato da molti scrittori antichi che stava presso il Circo Massimo e fu distrutto sotto papa Sisto IV. Nel disegno l'edificio risulta simile ai templi rotondi rappresentati sulle monete antiche. Questa rappresentazione si configura però come una ricostruzione di fantasia. Essa ha un carattere fortemente teorico, al punto da riprendere, in via eccezionale, il tetto a padiglione delle immagini delle monete. In realtà Ligorio conosceva il tempio di Ercole, come egli stesso afferma, solo da una descrizione redatta da Peruzzi, quando ne furono rinvenuti alcuni resti. Lo scavo avvenne durante il pontificato di Giulio II o Leone X, in ogni caso dopo l'inizio della costruzione del Tempietto. In base ai dati trasmessi da Peruzzi, l'edificio aveva una disposizione planimetrica analoga al cosiddetto tempio di Portumno a Porto: all'interno 5 nicchie ricavate in una parete muraria spessa 5 piedi e 1/4 (circa 1,60 m)

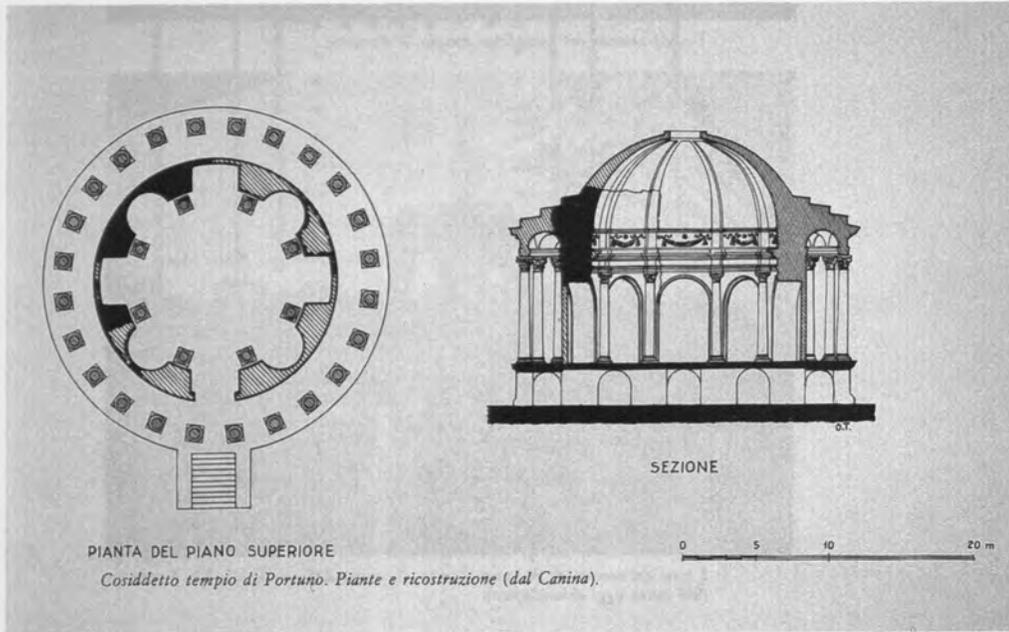


Fig. 9 – Il cosiddetto tempio di Portunus a Porto.

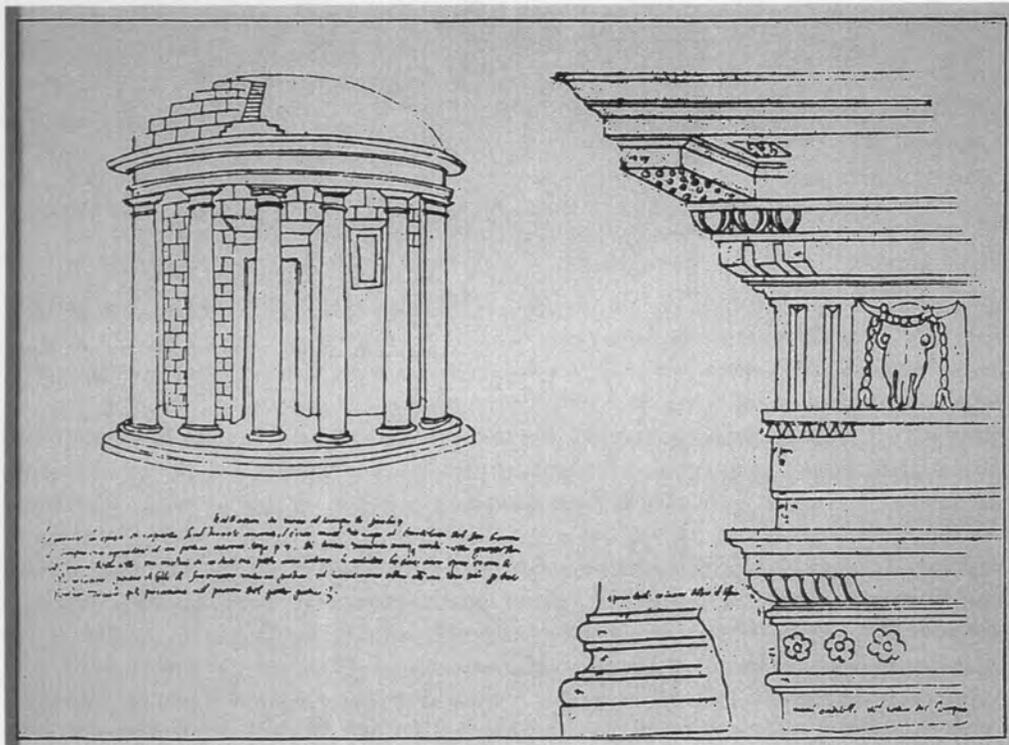
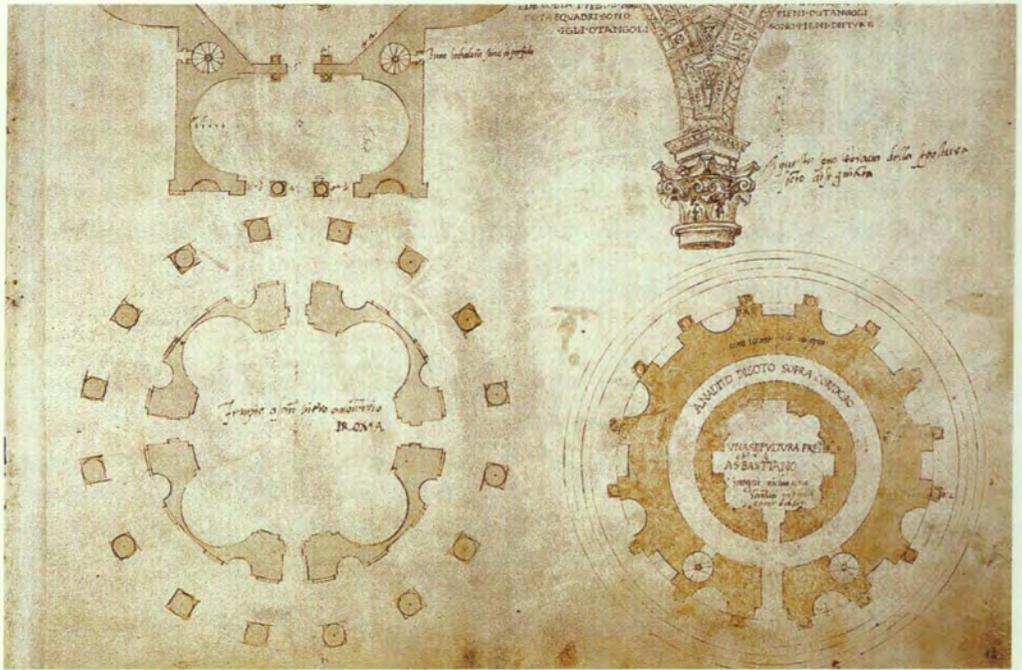


Fig. 10 – Pirro Ligorio, Ricostruzione fantastica del tempio di Ercole al Circo Massimo, Roma.

intervallate da colonne, all'esterno una peristasi altrettanto piccola la cui larghezza era di soli 7 piedi (circa 2,1 m) a fronte di un diametro interno della cella stimato da Peruzzi nell'ordine dei 45 piedi (13,5 m)³⁷. Forse l'edificio era dotato anche di una «cripta», come il cosiddetto tempio di Portunus. Ciò risulterebbe se i resti, di cui riferisce Ligorio, fossero identici a quella «Ara Herculis» presso il Circo Massimo nella cui «subterranea crypta», come riferisce Andrea Fulvio nel 1527, ai suoi tempi fu rinvenuta una statua di Ercole³⁸. Le

Fig. 11 – Giuliano da Sangallo, Pianta del Tempio e di un mausoleo antico a pianta centrale. Roma, Cod. Vat. Barb. lat. 4424.



colonne della peristasi avevano semplici basi tuscaniche. Ciò concorda con l'indicazione di Vitruvio, secondo cui il tempio di Ercole presso il Circo Massimo avrebbe avuto un ordine tuscanico³⁹. Però, le spoglie di un capitello e di una trabeazione rinvenute lì accanto, che Peruzzi e Ligorio attribuiscono allo stesso tempio, erano di ordine dorico, nella maniera della basilica Aemilia.

Tuttavia, le grandi nicchie di tali edifici antichi a pianta centrale non si trovano, come avviene nel Tempio, in corrispondenza degli assi principali dell'interno. La disposizione polilobata dell'interno del Tempio deriva da edifici monumentali come San Lorenzo a Milano. Bramante, pochi anni dopo aver iniziato la costruzione del Tempio, si orientò, nella progettazione della basilica vaticana, verso la disposizione di San Lorenzo⁴⁰. Negli edifici antichi centrali minori, le nicchie rotonde si trovano solitamente sugli assi secondari. Questa differenza venne colta già da Giuliano da Sangallo che «corresse» il Tempio graficamente, per così dire, in senso antico (fig. 11)⁴¹: egli mise a confronto la pianta del Tempio con alcuni edifici centrali antichi, taluni dotati di ambulacro interno (come Santa Costanza e il battistero Lateranense) e un mausoleo rotondo situato sulla via Appia articolato al suo interno, com'era d'uso, con nicchie rettangolari in corrispondenza degli assi principali e rotonde su quelli secondari. Egli adatta il Tempio a quella disposizione ruotando la sua pianta di 45 gradi e chiudendo le porte, così che le finestre sembrano assumere la funzione di ingressi.

Le nicchie all'esterno del Tempio trovano riscontro, però soltanto in forma del tutto diversa, sulle pareti esterne di altre rotonde antiche come ad esempio nel mausoleo detto «Carceri Vecchie» presso Santa Maria di Capua Vetere, che Giuliano da Sangallo e altri architetti rinascimentali hanno studiato⁴². In ogni caso, Bramante non aveva bisogno per questo motivo di modelli antichi dal momento che numerose corrispondenze si trovano già nell'opera tarda di Brunelleschi o in disegni del XV secolo, specialmente nei progetti leonardeschi di edifici a pianta centrale. Anche nella sacrestia di Santa Maria presso San Satiro la parete è risolta con nicchie e finestre disposte tra una ricca articolazione architettonica.

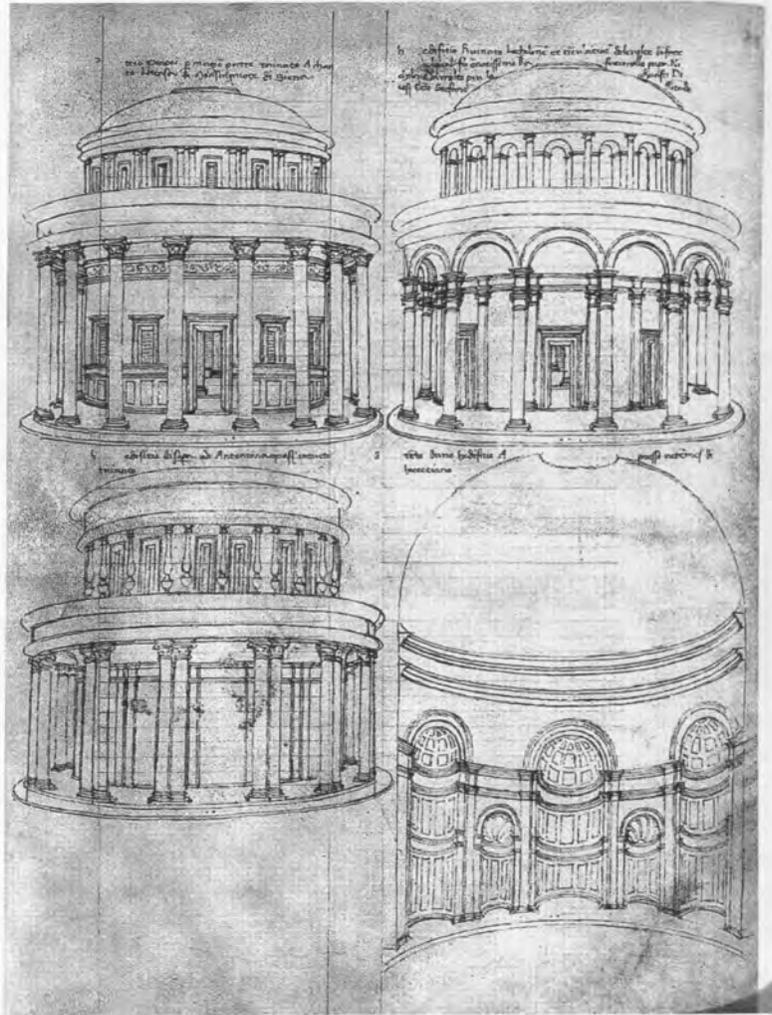
Una zona finestrata al di sotto della cupola ricorre nella maggior parte degli edifici centrali antichi che sono circondati da nicchie nella parte inferiore dell'interno, come i mausolei presso la vecchia basilica vaticana o i battisteri tardo-antichi dell'Italia settentrionale. Un tamburo, nel senso proprio del termine, è presente, per contro, in quegli edifici centrali con ambulacro interno, come nell'antichità Santa Costanza o Santo Stefano Rotondo, nel Rinascimento ritenuti entrambi templi dei gentili (rispettivamente di Bacco e di Fauno), o come, nel Medioevo, il vecchio duomo di Brescia e Sant'Angelo a Perugia, anch'essi entrambi, nel Rinascimento, considerati edifici dell'antichità. A questo si conformano anche le quattrocentesche ricostruzioni fantastiche di edifici rotondi antichi⁴³.

Concludendo, possiamo constatare come il Tempietto riprenda ovviamente il tipo antico del periptero rotondo nonché diversi singoli elementi da modelli antichi. Ma nell'insieme risulta evidente come la combinazione dei motivi non corrisponda con l'antico. Ciò vale, per quanto riguarda l'impianto distributivo, soprattutto nel collegamento del periptero rotondo con un tamburo e nella collocazione delle nicchie rotonde sugli assi principali; e per quanto concerne la decorazione, specialmente nel collegamento del piccolo periptero con la ricca articolazione. Anche l'impiego dell'ordine dorico appare estraneo, dal momento che l'architettura romana era quasi completamente corinzia.

Bramante non era comunque solo in quel tempo con la sua particolare combinazione di motivi. Ciò è dimostrato da molte ricostruzioni ideali di peripteri rotondi del tardo Quattrocento. Earl Rosenthal e Arnaldo Bruschi hanno confrontato il Tempietto con queste ricostruzioni ideali che, a mio avviso, sono da far risalire tutte a Francesco di Giorgio⁴⁴. Tre di esse si trovano in appendice al Codice Torinese Saluzziano 148, che ignoti artisti senesi hanno ricopiato da Francesco di Giorgio nel 1480-1503 circa (fig. 12)⁴⁵. La quarta fu attribuita erroneamente al Cronaca, ma essa concorda con un altro disegno del Codice Torinese Saluzziano 148 (figg. 13-14)⁴⁶. Vi sono raffigurati il tempio di Jupiter Optimus Maximus sul Campidoglio, il presunto Atrio di Pompeo, un edificio a pianta centrale presso le terme di Caracalla, forse una delle rotonde agli angoli delle strutture edilizie che circondavano le Terme, e Santo Stefano Rotondo prima del restauro avvenuto sotto papa Niccolò V (fig. 12). Tutte queste ricostruzioni sono ampiamente inventate senza un fondamento reale. Il tempio di Giove Capitolino e l'Atrio di Pompeo, nel Rinascimento erano ben noti dalla letteratura antica, ma era giunto poco della loro sostanza: il tempio di Giove Capitolino venne ricostruito già nel Trecento e poi ancora nel Cinquecento come tempio rotondo, per quanto ne sappiamo, senza alcun fondamento di ordine archeologico⁴⁷. Una piazza rotonda in luogo dell'orchestra del teatro di Pompeo sollecitò la ricostruzione dell'atrio di Pompeo⁴⁸. Tanto la peristasi quanto l'articolazione della rotonda presso le terme di Caracalla sono completate senza tenere conto dell'edificio esistente. La rappresentazione di Santo Stefano Rotondo contraddice in molte parti l'esistente. Queste ricostruzioni ideali ci restituiscono dunque più le concezioni di Francesco di Giorgio che le antiche situazioni.

In questi disegni sono esemplati tanto il collegamento tra ambulacro colonnato esterno e tamburo, quanto l'articolazione nello stile rinascimentale. Però gli edifici qui rappresentati, a prima vista sembrano essere più simili al Tempietto di quanto, secondo un esame più acuto delle loro singole indicazioni, potrebbero essere in realtà. Per lo meno tre di essi (Santo Stefano Rotondo, Atrio di Pompeo e tempio di Giove Capitolino) devono contenere infatti un ambulacro interno come Santa Costanza. Si possono riconoscere anche le colonne di un ambulacro interno attraverso le porte d'ingresso negli alzati disegnati e nella pianta del tempio di Giove Capitolino che Francesco di Giorgio rappresenta in una ricostruzione dell'intero Campidoglio (figg. 13-14)⁴⁹. Dunque il tamburo appartiene in questo caso al suo solito tipo edilizio e non, sebbene i disegni destino questa impressione, ai classici templi peripteri

Fig. 12 – Francesco di Giorgio, Ricostruzione fantastica di edifici antichi a pianta centrale come peripteri rotondi. Torino, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148.



rotondi come quelli a Tivoli e presso il Foro Boario. Su questa sorprendente ambivalenza ritorneremo in seguito.

Gian Cristoforo Romano anticipò ancor più elementi del Tempietto. Come Francesco di Giorgio, Gian Cristoforo approfondì lo studio delle rovine antiche e della teoria architettonica. Ma la sua ricezione nei confronti di Vitruvio e dell'Alberti fu molto più precisa di questi e conseguentemente egli seppe osservare i monumenti antichi con un atteggiamento assai più realistico e scrupoloso⁵⁰. Tra le copie dei suoi studi sull'antico (gli originali sono andati perduti) si trova una ricostruzione del mausoleo di Romolo sulla via Appia, cioè una rotonda con un avancorpo contenente una scala al posto dell'anello gradinato (fig. 15)⁵¹. Nel Rinascimento erano conservati, come oggi, solo l'alto basamento, che racchiude una «cripta», e la scala. Su questo Gian Cristoforo ricostruì un periptero rotondo dotato di un piccolo portico sull'ingresso. Questo edificio presenta la stessa cupola su tamburo e la medesima articolazione regolare basata su pilastri e finestre o nicchie interposte che si ritrovano nelle ricostruzioni fantastiche del Codice Torinese Saluzziano 148, però manca qui, come nel Tempietto un ambulacro interno. Né l'idea di ricostruire un periptero né la ricostruzione della cupola su tamburo e l'articolazione, come è per Francesco di Giorgio, sono basate sull'interpretazione degli antichi resti.

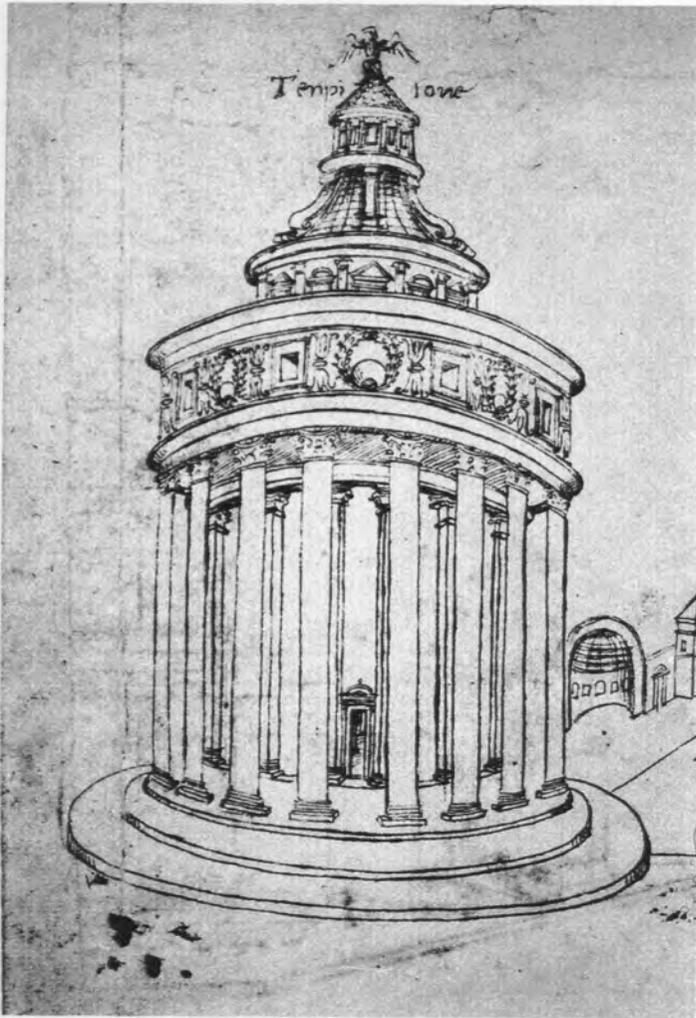
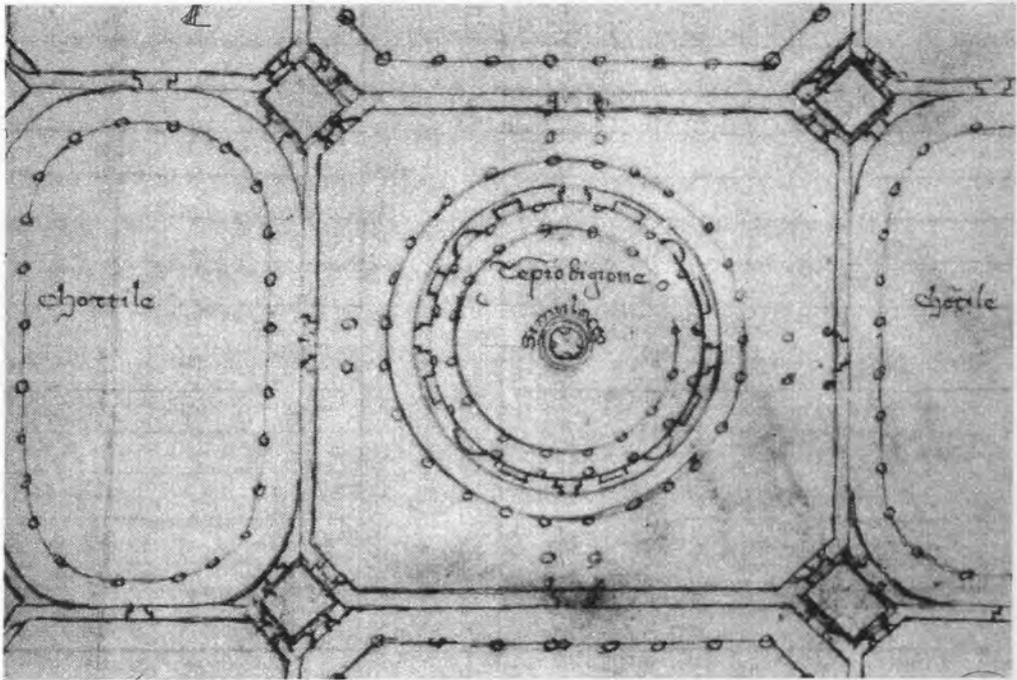


Fig. 13 – Anonimo da Francesco di Giorgio, Ricostruzione fantastica del tempio di Giove Capitolino. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle stampe.

La pura raccolta di elementi di analogia formale contribuisce piuttosto poco alla soluzione del nostro quesito iniziale, cioè in che modo Bramante abbia evidenziato o affrontato «quelle arteficiose difficoltà», e che cosa abbiano potuto imparare da lui, come Vasari annuncia, quanto a «scienza e disegno» i numerosi artisti della Rinascenza che hanno disegnato il Tempietto. Gli elogi dedicatigli nel Rinascimento confermano in modo retorico che la domanda è appropriata, ma oltre a ciò non sono di molto aiuto. Essi non contengono alcuna risposta concreta. Vasari elogia il Tempietto, «del quale non si può di proporzione, ordine e varietà immaginarsi, e di grazia il più garbato nè meglio inteso»³². Gamucci mette in evidenza la maestria come ragione per aver incluso il Tempietto tra i templi antichi «accioche il lettore conosca, che questo merita senza rossore d'alcuno d'essere per beltà pareggiato alle più bell'opere de gli antichi, che siano in Roma, se però le cose minime si possono agguagliare alle grandi; perche in esso non manca né osservanza d'ordine, né debita proportion in tutto il suo modello». La critica che Pietro Cataneo nonostante la sua ammirazione rivolge al Tempietto giunge alla conclusione che nell'edificio si notano «le molte difficoltà che nascono nel fabbricare questi tempij rotondi, per la qual cosa si puo forse tenere che Vitruvio tocchi così poco di quelli, & se ne passi così leggeri».

Adesso consideriamo il Tempietto sotto il profilo teoretico. Il quesito che ci si pone è

Fig. 14 – Francesco di Giorgio, Pianta del tempio di Giove Capitolino, particolare da una ricostruzione fantastica del Campidoglio. Torino, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148.



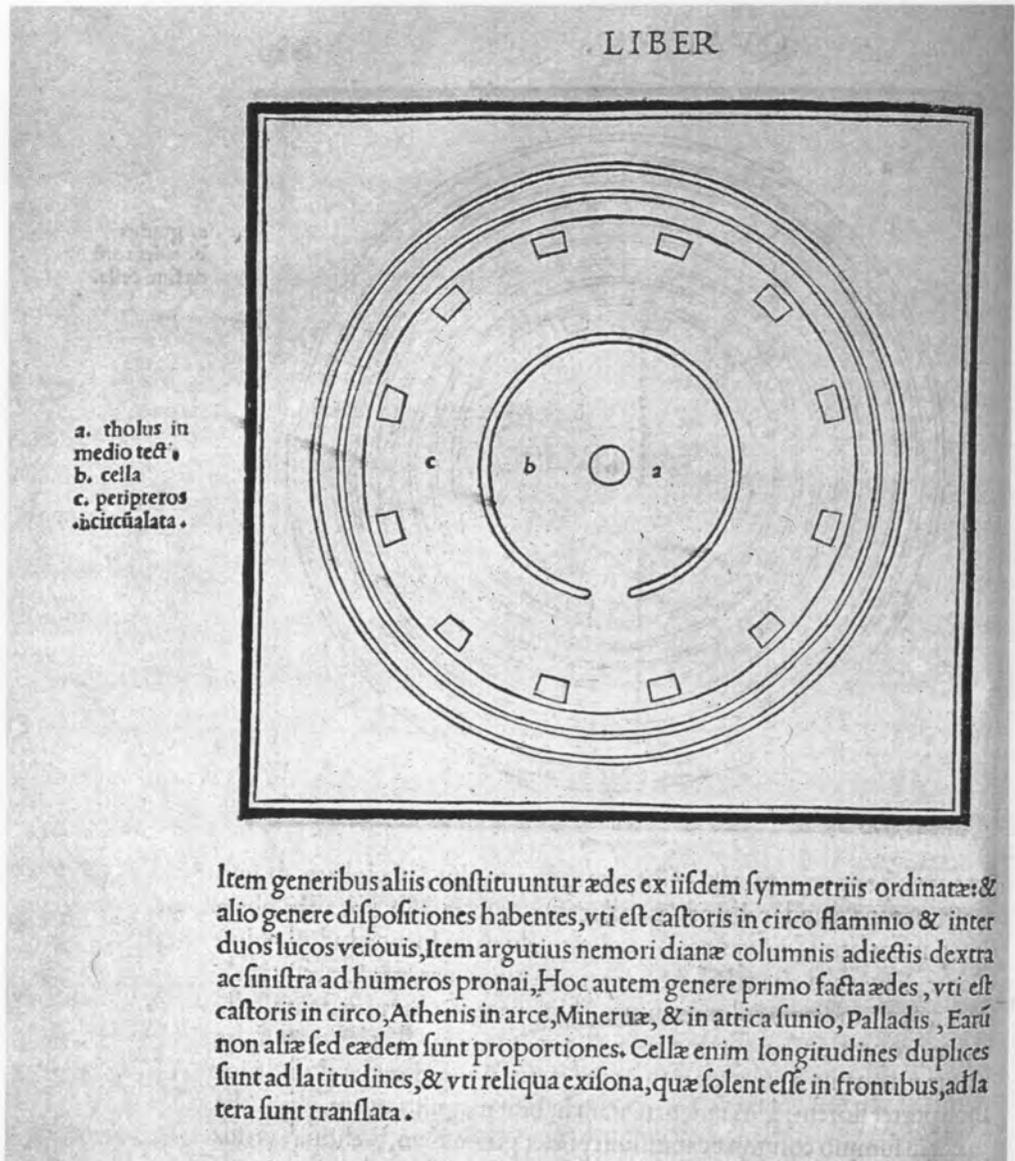
perché Bramante abbia recepito i celebri templi peripteri rotondi non come essi realmente erano, ma trasformandoli. I confronti con le ricostruzioni ideali di Francesco di Giorgio non rispondono a questa domanda, a meno che non si voglia accettare che Bramante li abbia imitati senza alcuna riflessione. Piuttosto essi ribadiscono il quesito nei confronti di Francesco di Giorgio e di Gian Cristoforo.

Confronto con Vitruvio

La descrizione di Vitruvio del periptero rotondo propone i consueti problemi che il suo trattato in genere sollevò nel Rinascimento⁵³, vale a dire il tramandarsi di due diverse varianti del testo relative allo stesso punto, l'impiego di un termine greco dotato di significati diversi, il fatto che non tutti gli elementi del tipo di edificio descritto sono compresi in maniera coerente cosicché alcune sue relazioni restano nell'oscurità. Ciò nonostante la descrizione, tutto sommato, è alquanto concisa e consentiva agli uomini della Rinascenza una concezione del tipo edilizio essenzialmente inequivoca. In appendice sono qui raccolte le versioni a stampa del testo latino e alcune traduzioni del tardo XV e dei primi del XVI secolo. A partire dal tardo XV secolo, le traduzioni riproducono sempre correttamente il contenuto della descrizione vitruviana del periptero rotondo.

Non si conosce alcuna ricostruzione del periptero rotondo sulla base della descrizione vitruviana che sia stata eseguita prima della costruzione del Tempietto. Il primo esempio è costituito da una pianta, solo una grossolana xilografia, con la quale Fra Giocondo illustra il relativo passo nella propria edizione vitruviana del 1511 (fig. 16). Prendendo spunto con evidenza da questa illustrazione, su un progetto per la chiesa di San Pietro, elaborato intorno al 1520, Baldassarre Peruzzi tracciò pianta e alzato del tipico tempio periptero rotondo (fig. 17)⁵⁴. Lo schizzo è piccolo, ma preciso negli elementi essenziali. Pianta e sezione furono disegnate scrupolosamente da Giovanni Battista da Sangallo nell'edizione vitruviana di

Fig. 16 – Fra Giocondo, Edizione di Vitruvio del 1511, illustrazione per la descrizione del periptero rotondo.



le (sebbene esso sia dubbio) assumeva prevalenza rispetto agli edifici conservati del tipo descritto. Peruzzi e Palladio però, nei loro disegni preparatori per Barbaro preferirono il basamento continuo.

Sopra lo stilobate si innalza una cella rotonda circondata da un ambulacro colonnato. Il diametro della parete esterna della cella è pari ai $3/5$ del diametro dello stilobate. Rimane da stabilire invece la misura del diametro della parete interna della cella ovvero lo spessore della muratura della cella. Questa lacuna genera un altro svantaggio poiché da essa dipende un'importante ulteriore dimensione, tuttavia essa non ha mai costituito davvero un'aggravante. Le colonne dell'ambulacro hanno la stessa misura in altezza della larghezza del diametro interno della cella. Vitruvio non dice che le colonne portano una trabeazione, ma non vi è mai stato dubbio che dovesse essere così. L'altezza della trabeazione deriva dalle regole degli ordini.

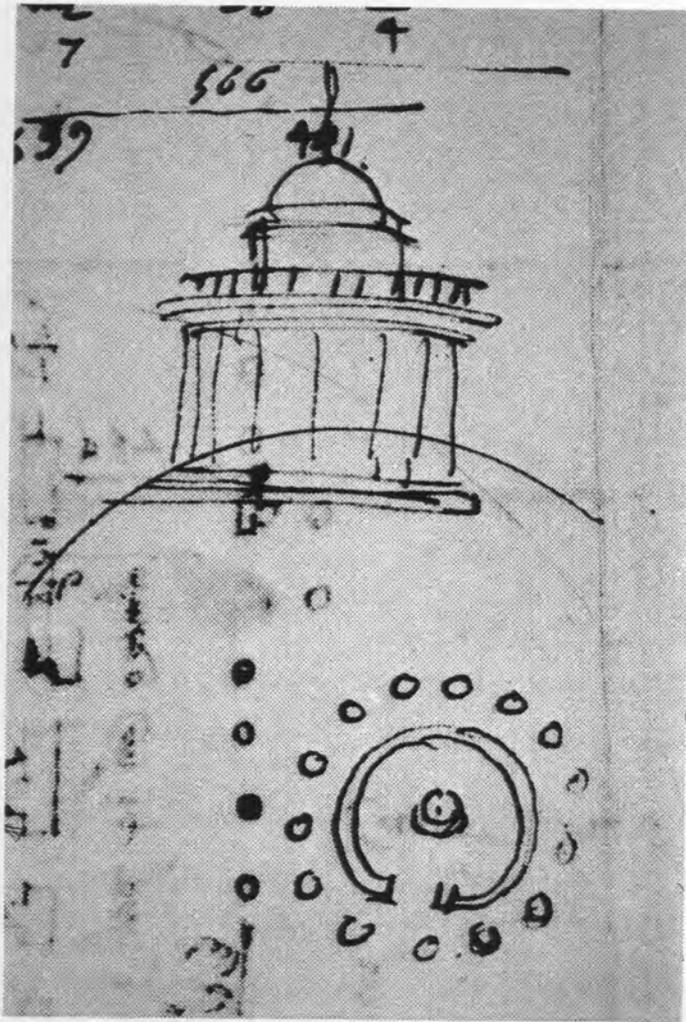


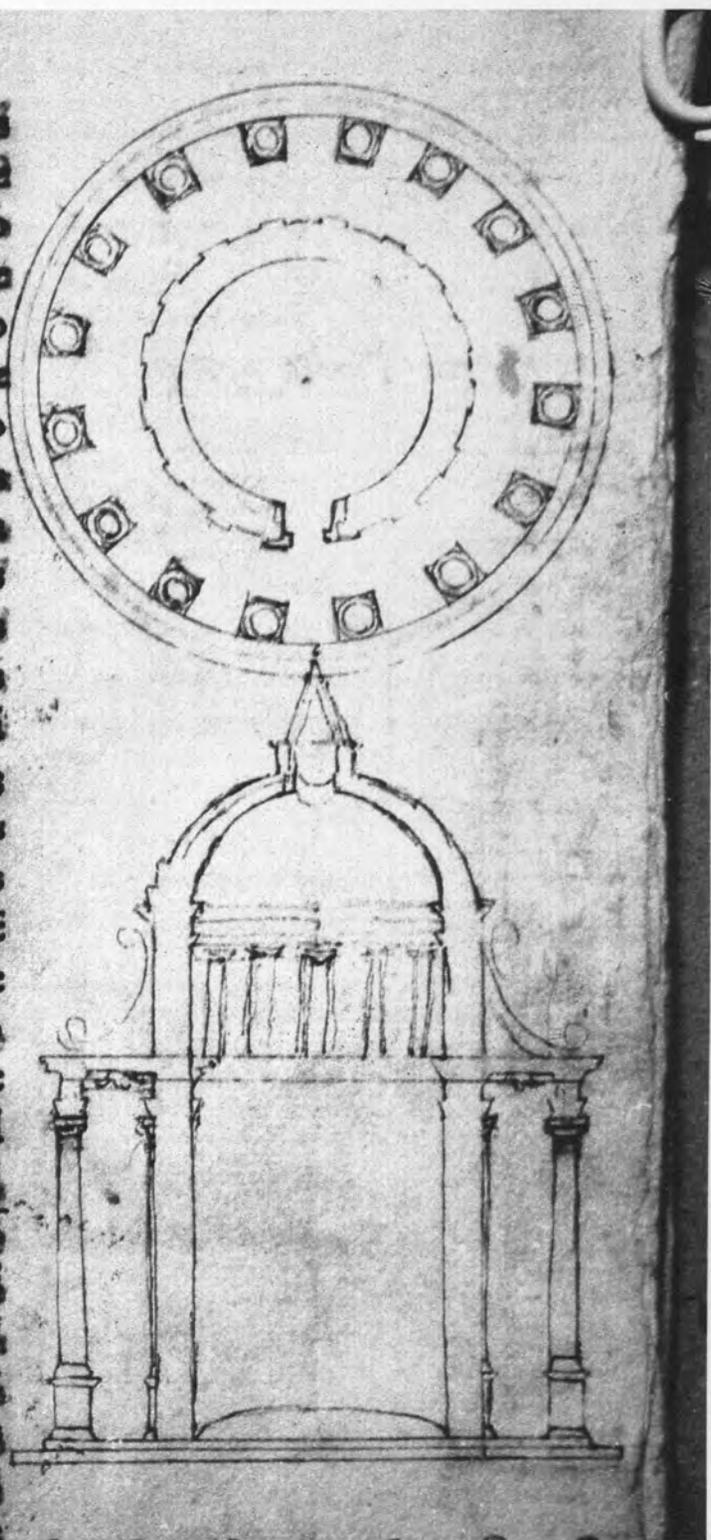
Fig. 17 – Baldassarre Peruzzi, Illustrazione per la descrizione di Vitruvio del periptero rotondo. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle stampe.

Per quanto riguarda il diametro interno, supponendo uno spessore murario per così dire normale analogo a quello dei due esemplari tipologici esistenti, si ricava che esso è circa la metà del diametro dello stilobate. Di conseguenza, le colonne dell'ambulacro sono circa alte la metà rispetto al diametro dello stilobate. Nel tempio rotondo di Tivoli, il diametro interno della cella è esattamente la metà del diametro dello stilobate e le colonne della peristasi sono alte esattamente quanto quest'ultimo. Bernardo della Volpaia o Palladio hanno dimostrato queste proporzioni chiare nei loro rilievi⁶⁰ e le ricostruzioni rinascimentali del periptero rotondo di Vitruvio le ripresero sovente. Abitualmente, come nelle ricostruzioni dei corrispondenti templi antichi, il periptero rotondo di Vitruvio fu completato con una balaustra al di sopra dell'ambulacro colonnato.

La parte superiore dell'edificio, stando a Vitruvio, deve essere alta la metà del diametro complessivo. Questo è il passo più difficile del testo. Con il termine di diametro complessivo può intendersi tanto il diametro dello stilobate quanto quello dell'anello di gradini. Ma non è propriamente questo il problema. Letteralmente Vitruvio dice che nel punto centrale del tetto le proporzioni devono essere tali per cui la «tholos» è alta la metà del diametro dell'intera opera. Il problema è che cosa debba intendersi per «tholos». Sul culmine del tetto si trovano una «piramide» e un «fiore», disposti uno sull'altra.

Fig. 18 – Giovanni Battista da Sangallo, Illustrazione per la descrizione di Vitruvio del periptero rotondo. Roma, Biblioteca Corsini, Inc. 50-F-1.

bus est diametros
 lis & spiris decimie
 dia parte. Zopho
 quarto uoluminis
 s. constituet: duo
 cella paries colloca
 nis quintā medio
 tantam habeat dia
 dinē colūna supra
 oibus symmetris
 uti q̄ta diametros
 le p̄ter florem: flos
 n. colūne capitulū
 p̄portioibus atq̄
 s. constitutunt ædes
 solitides habentes
 uicos Veiovis. Itē
 s. sinistra ad hume
 est Castoris i circa
 ædearū non aliæ
 us duplices sūt ad
 le in frontibus ad
 generibus sumētes
 & ionicos p̄parā
 te: in iisdem regi
 unt tuscanicos &
 emouētes parietes
 patii sublati effici
 nnibus & symme



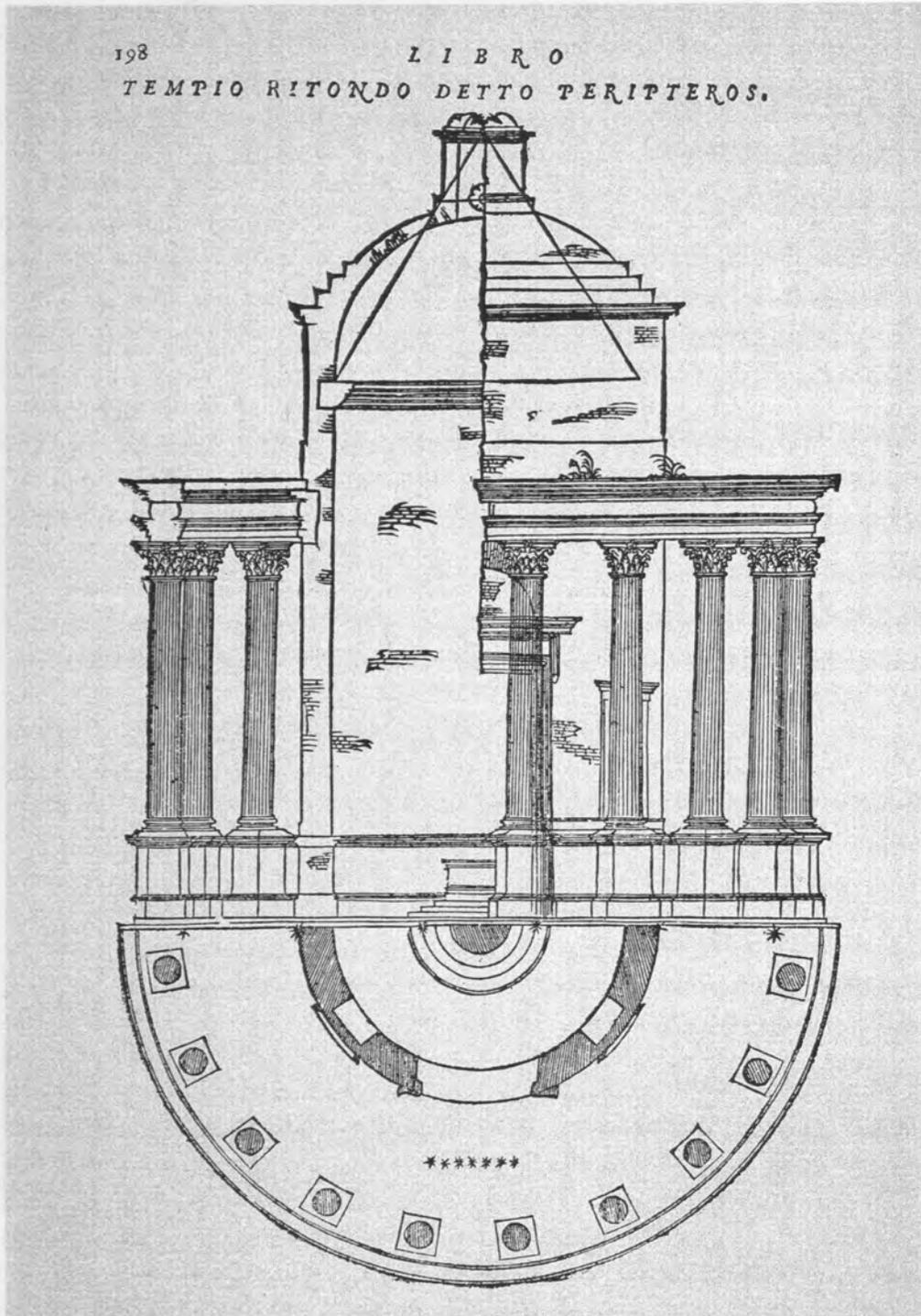


Fig. 19 – Daniele Barbaro, Edizione di Vitruvio del 1556, Illustrazione per la descrizione di Vitruvio del periptero rotondo.

Il termine «tholos» nella letteratura antica ha tre significati, vale a dire in origine quello di una rotondità a forma di scudo, in seguito abitualmente quello più concreto di tetto collocato su una struttura a pianta rotonda e ancora quello di un edificio rotondo come il tempio di Vesta o il Pantheon. Nell'accezione di tetto si intende o una struttura di legno, le cui travi corrono dal perimetro periferico verso il punto centrale in alto, così come appaio-

no comunemente i tetti a padiglione di edifici a pianta centrale raffigurati sulle monete, o ancora, specialmente nella lingua tardoantica, una struttura in pietra ovvero una cupola⁶¹.

In entrambe queste accezioni di carattere più concreto, il termine «tholos» riaffiora presso molti scrittori antichi, anche molto famosi come Virgilio, Ovidio o Varrone. Vitruvio impiega più volte questa parola nel significato di edificio a pianta centrale⁶². Per il Rinascimento divenne di grande importanza la spiegazione del termine nel commento di Servio al passo dell'*Eneide* di Virgilio: «Tu, o dea, favorevole soccorri la nostra sventura, / bellezza degli astri, latonia custode dei boschi. / Se mai per me il padre Irtaco portò doni / alle tue are, e io li accrebbi con le mie cacce, / o li appesi alla volta del tempio, o li affissi al santo fastigio [*fastigia fixi*], / fa' che sconvolga quella schiera, e guida l'arma nell'aria»⁶³. Questo passo è commentato da Servio così: «Tholus propriamente è come il corto scudo che si trova al centro del tetto dove confluiscono le travi e nel quale si ha cura di appendere i doni... Alcuni chiamano tholus la forma dei templi sacri, come quelle dei templi di Vesta e del Pantheon; altri indicano il tetto retto solo da colonne, senza pareti. Templi rotondi, però, si dice che devono essere costruiti per Vesta, Diana, Ercole o Mercurio»⁶⁴.

Il termine «tholos» sopravvisse nella lingua medievale. Allora il significato di tetto divenne prevalente. Isidoro di Siviglia menziona nella sua *Etymologiae* solo questa accezione e cita a tal proposito solo la prima parte del commento di Servio⁶⁵.

Come di consueto, anche in questo caso Isidoro esercitò una grande influenza oltre l'epoca medievale: nonostante la nuova disamina della letteratura antica intrapresa al principio della Rinascenza, egli fu in grado di orientare l'interpretazione del termine «tholos» nelle opere enciclopediche sulla lingua latina, sorte verso la metà del XV secolo. Seguendo il suo esempio, veniva citato il commento di Servio, come prova, ma solo la prima parte, accanto al passo dell'*Eneide* cui Servio si riferiva. In questo modo procedono Giovanni Tortelli, il bibliotecario di papa Niccolò V, nel suo dizionario latino (completato intorno al 1448-53)⁶⁶, e Roberto Valturio nel suo allora celeberrimo trattato militare apparso a stampa nel 1472⁶⁷. Sebbene la prima parte del commento di Servio contempli solo l'accezione originaria del termine, Tortelli, evidentemente seguendo l'esempio di Isidoro ma facendo appello a Virgilio, ne dedusse che «tholos» avrebbe avuto anche il significato di tetto («testudo»).

La gamma completa dei significati del termine «tholos», corredata da una citazione per esteso del relativo passo dell'opera di Servio, ci viene offerta da Niccolò Perotti nella sua enciclopedia dell'antichità, iniziata originalmente come commento a Marziale, cui egli lavorò fino alla morte (1480) e che apparve per la prima volta a stampa postuma nel 1506⁶⁸. Ambrogio Calepino nel suo dizionario della lingua latina, pubblicato nel 1502, riassume le informazioni di Servio e giunge in conclusione a affermare che «tholos» significherebbe «tetto o edificio rotondo»⁶⁹.

A chiarimento di quanto Vitruvio intende nella sua descrizione del tempio periptero rotondo con la parola «tholos», alcuni umanisti, come i primi enciclopedisti della prima Rinascenza, ripresero l'indicazione di Servio in base alla quale per «tholos» sarebbe da intendersi il luogo in cui confluiscono le travi del tetto. Così afferma Fabio Calvo nella sua traduzione di Vitruvio (App. 4) e, similmente, più tardi anche Guillaume Philandrier nel suo commento vitruviano (1544)⁷⁰ o ancora Bernardino Baldi nel suo dizionario vitruviano (1612)⁷¹.

Altri umanisti rinascimentali definiscono «tholos» il culmine del tetto o la sommità della volta o un elemento che segnala questo culmine. A chiarimento del termine «tholos» nella descrizione del tempio periptero rotondo, Cesariano, nel suo commento a Vitruvio del 1521,

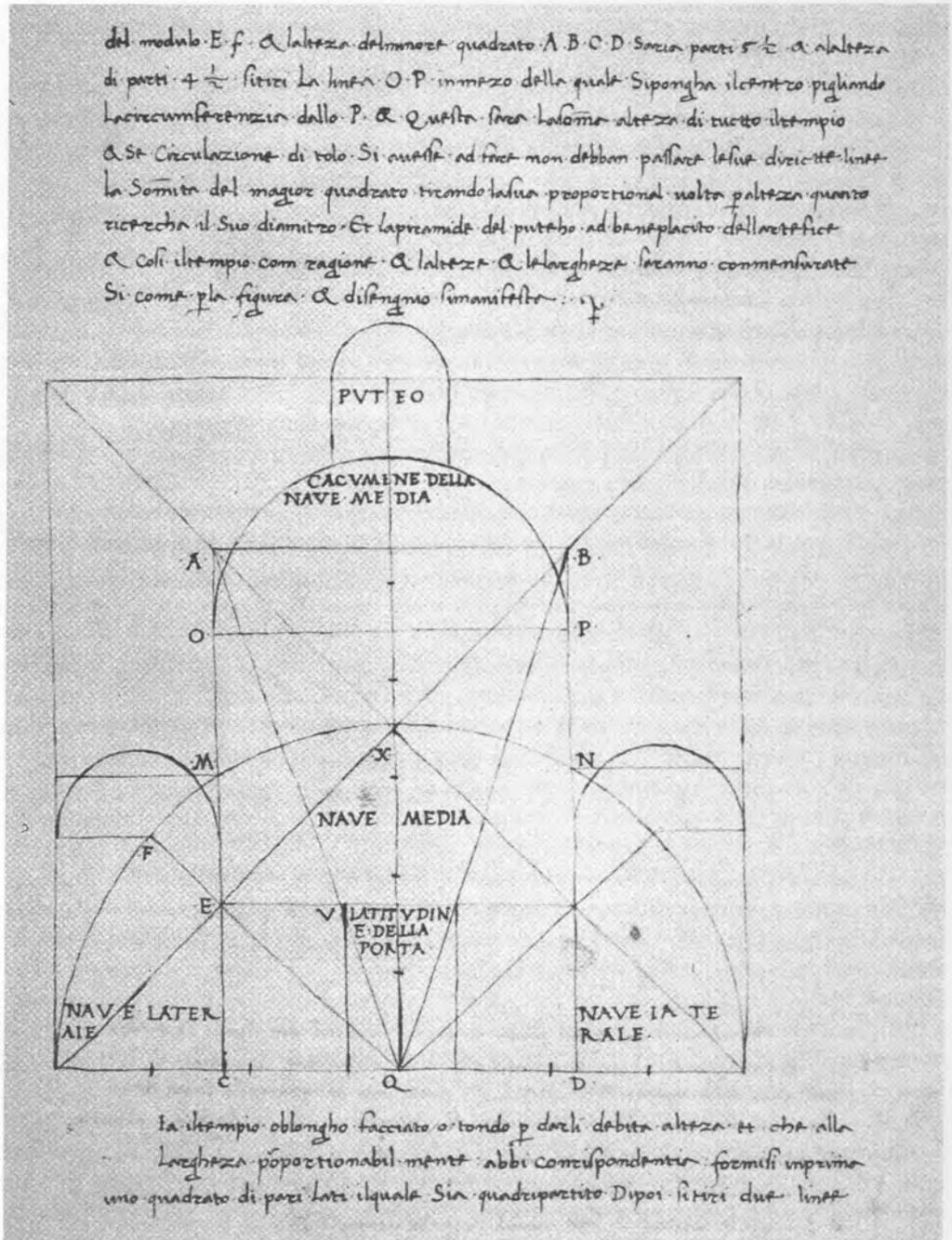
si richiama espressamente a Valturio⁷². Dopo uno dei suoi tipici excursus ampi, egli con cautela giunge infine alla spiegazione, molto astratta e certamente desunta da Isidoro⁷³, che «il tholo essere la buona elevatione». Questo corrisponde alla nostra libera interpretazione del significato come «terminazione superiore». Ma in riguardo a Vitruvio, VII, 5, poi si precisa che più concretamente «tholos» significherebbe «concio di chiusura di una volta»⁷⁴. Questo significato deve essere stato in sintonia con l'interpretazione di Fra Giocondo. L'illustrazione di Fra Giocondo per la descrizione vitruviana del tempio periptero mostra un piccolo cerchio nel centro della pianta con la spiegazione: «tholus in medio tecti»⁷⁵. Questo è chiaramente l'oggetto in forma di scudo rotondo citato da Servio. Fabio Calvo interpreta diversamente il cerchio nel centro della pianta di Fra Giocondo come il «fiore» («fiore ovvero cierchio di mezzo». App. 4). Philandrier aggiunge al passo serviano abbreviato, senza addurre una ragione, il commento che «tholos» significherebbe in Francia «laterna», in Italia «tribuna». Dall'associazione tra questa interpretazione e la pianta disegnata da Fra Giocondo, Daniele Barbaro arriva alla conclusione che Vitruvio avrebbe dato a «tholos» il significato di una lanterna collocata sopra la cupola o la «tribuna»⁷⁶. Questa interpretazione venne a trovarsi subito di fronte a una contraddizione⁷⁷.

Tra gli architetti rinascimentali si era diffusa soprattutto l'accezione di «tholos» come cupola. Le traduzioni di Vitruvio, elaborate prima della costruzione del Tempietto, quelle di Buonaccorso Ghiberti e di Francesco di Giorgio (App. 2-3), riprendono semplicemente l'espressione «tholos». Ma nella seconda versione del suo trattato di architettura, nella descrizione di un edificio rotondo ideale, Francesco di Giorgio identifica la «tholos» con una cupola che egli disegna come una semisfera poggiata su un tamburo (fig. 20)⁷⁸. Analoghe sono le traduzioni anche di Silvano Morosini (?)⁷⁹ o di Giovanni Battista da Sangallo (App. 5, 7). Negli stessi passi in cui Vitruvio si riferisce evidentemente a un intero edificio, il termine talvolta viene inteso in questo senso, sorprendentemente proprio da Cesariano e dai suoi adepti che nella descrizione del periptero rotondo non volevano decidersi per questa interpretazione⁸⁰.

Nonostante le imprecisioni del termine «tholos», dalle indicazioni vitruviane relative alla «terminazione superiore» derivò una ricostruzione pressoché univoca. Qualsiasi significato si attribuisca a «tholos», resta il fatto che Vitruvio intende fissare l'altezza del culmine dell'edificio. Se egli dunque indica che questa altezza corrisponde alla metà del diametro dell'intero edificio, allora è impossibile che egli faccia riferimento all'altezza totale dell'edificio dal momento che l'ambulacro colonnato (compreso la trabeazione sulle colonne) già da solo misura qualcosa in più del raggio totale. L'unica alternativa possibile è che in questo caso si intenda l'altezza al di sopra dell'ambulacro colonnato. Questa la deduzione che venne tratta in generale a partire dal Rinascimento fino al XIX secolo inoltrato.

Dall'indicazione di Servio, frequentemente citata nel Rinascimento, secondo la quale per «tholos» dovrebbe intendersi il luogo verso cui confluiscono le travi del tetto, si dovrebbe dedurre che gli autori ritenevano che Vitruvio si riferisse a un tetto a padiglione. Ciò sarebbe in accordo con le rappresentazioni di templi rotondi riportate sulle monete (fig. 8), con la sola condizione che il tetto a padiglione indicato da Vitruvio sarebbe da considerare molto più alto e affusolato, quasi della stessa altezza dell'intera peristasi. Una tale concezione sarebbe pensabile al massimo da parte di Calvo, dato che egli nelle sue piante della Roma antica ricostruisce gli edifici sulla base delle immagini delle monete⁸¹. Ma siccome né il tempio rotondo di Tivoli né quello presso il Foro Boario furono mai ricostruiti in questo modo, si deve dubitare che nel Rinascimento ci si sarebbe raffigurato quella «terminazione superiore» come un tetto a padiglione. Anche Raffaello, che pure collaborò alla traduzione di Calvo, non condivise una concezione tale, se è lecito giudicare dalla sua opera pittorica⁸². Presumibilmente, gli umanisti ripeterono piuttosto automaticamente la citazione tramandata.

Fig. 20 – Francesco di Giorgio, Illustrazione per la descrizione di un edificio ideale a pianta centrale. Firenze, Biblioteca Nazionale, Codice Magliabechiano, II-I-141.



Ciò vale per lo meno per Philandrier, quando commenta il passo abbreviato tratto da Servio semplicemente affermando che «tholos» significa «laterna» o «tribuna».

Tutte le ricostruzioni dei templi peripteri vitruviani, dal Rinascimento fino al XIX secolo, si basano, come le ricostruzioni delle relative rovine di templi, sulla supposizione che la cella fosse coperta da una cupola e, a causa della grande altezza che Vitruvio assegna alla «terminazione superiore», esse non possono non comprendere anche un tamburo (figg. 15-18)⁸³. La cupola è simile o a una semisfera o al modello del Pantheon e a molte antiche cupole simili. Il tamburo, secondo le indicazioni di altezza fornite da Vitruvio, è alto all'in-

circa quanto quelli di Santa Costanza e di altri edifici rotondi di questo tipo che nella Rinascenza erano ritenuti antichi.

La cupola è sempre coronata da una cuspidata costituita da un «fiore», un basamento su pianta rotonda (più evidente in Giovanni Battista da Sangallo), sormontato da una «piramide» o da un cono. Il termine «piramide» a quel tempo (come ancora oggi) venne impiegato non solo in senso strettamente geometrico, ma anche per indicare più ampiamente un elemento che «su un culmine si va rastremando». Vasari porta ad esempio i costoloni della cupola del duomo di Firenze, che si svilupperebbero verso l'alto in modo «piramidale»⁸⁴. Nella citata descrizione di un edificio ideale rotondo, Francesco di Giorgio, riprendendo con evidenza la lezione vitruviana, indica la cuspidata del coronamento della cupola, o il culmine della lanterna, come «piramide», lasciando tuttavia aperta la definizione della sua forma («può essere ornata a placito dell'artefice») (fig. 20)⁸⁵.

Tracciando un bilancio, se ne deduce che nell'interpretazione rinascimentale la disposizione complessiva del Tempietto corrisponde alla descrizione vitruviana del periptero rotondo. A chiarimento della descrizione vitruviana del periptero rotondo, Guillaume Philandrier riproduce la parte superiore del Tempietto, ovvero la cupola con il tamburo, e la commenta affermando espressamente che Bramante ha dato forma al coronamento della cupola del Tempietto basandosi sul testo vitruviano⁸⁶.

Gli archeologi moderni criticano il fatto che dalla descrizione di Vitruvio si debba dedurre la presenza di un tamburo nei templi peripteri rotondi, dal momento che questa conclusione male si accorderebbe con le loro conoscenze relative alle rovine antiche. Ma le conoscenze rinascimentali non erano ancora tanto estese quanto sono oggi. Inoltre, la ricostruzione del basamento dimostra come l'esistenza di edifici antichi conosciuti non abbia costituito motivo di ripensamento. Soprattutto il tamburo sembrò essere appropriato, data la favorevole condizione di assonanza venutasi a creare tra Vitruvio e la tradizione abituale del Medioevo. In concreto, il Rinascimento operò sì una rottura con la tradizione medievale ma non così radicale come invece retoricamente è stato fatto credere. Più spesso si tentò invece di trovare una concordanza tra l'epoca antica e quella medievale. Per fare questo fu sufficiente esaminare gli edifici antichi in modo conveniente (operazione in cui rientrò anche la datazione di fabbriche medioevali nell'antichità, com'era il caso del Battistero fiorentino) e interpretare in modo corrispondente il testo di Vitruvio. In tale maniera si giunse persino a considerare le chiese bizantine a quincunx identiche ai templi classici greci conosciuti attraverso la descrizione vitruviana⁸⁷.

Riguardo a questa tendenza a superare il divario tra rivitalizzazione dell'antico e tradizione consolidata, ritengo possibile che le tre celebri descrizioni di templi ideali rotondi, conosciute dal Quattrocento, nonostante tutte le differenze risalgano a Vitruvio: quella del trattato di architettura dell'Alberti⁸⁸, quella contenuta nella *Hypnerotomachia Polophili*⁸⁹ e quella, sopra citata, nella seconda versione del trattato di architettura di Francesco di Giorgio. Tutt'e tre vengono a trovarsi entro un contesto fortemente sottoposto all'influenza di Vitruvio. Come abbiamo visto, Francesco di Giorgio riprese qui alcune delle particolari espressioni che Vitruvio usa nella descrizione dei templi peripteri rotondi e tenta di trovare valori geometrici di approssimazione per le proporzioni indicate da Vitruvio⁹⁰.

Tutte le rotonde descritte sono dotate di tamburo. Ma sono prive di peristasi all'esterno, mentre internamente presentano un colonnato o sono attorniate da una corona di cappelle. Questa differenza non contraddice necessariamente la congettura che esse debbano farsi risalire alla descrizione vitruviana del tempio periptero rotondo. Alberti o Francesco di Giorgio e i suoi successori (come, in questo caso, Cesariano)⁹¹ ricostruiscono solitamente anche i

templi quadrangolari senza ambulacro colonnato esterno. Un «periptero» è in genere per Francesco di Giorgio, e i suoi successori, un edificio con colonne collocate nello spazio interno anziché esterno⁹². Questo fenomeno è caratteristico delle prime fasi di disamina del testo vistruviano. Una situazione analoga è osservabile anche nelle descrizioni di Roma della prima Rinascenza. La preferenza per colonnati interni piuttosto che esterni è certamente dovuta alla differenza accennata dal Palladio tra l'uso antico e la tradizione cristiana consolidata. Sono stati i vincoli di questa tradizione a impedire a Francesco di Giorgio, nella sua ricostruzione ideale dei templi peripteri rotondi romani, di liberarsi dall'idea di ambulacro interno. E così egli restò fedele anche all'idea del tamburo che solitamente apparteneva all'ambulacro interno. Forse egli era in grado di riconoscere la possibilità di coniugare il rivitalizzarsi della tradizione consueta con la descrizione vitruviana del tempio periptero rotondo.

I rapporti dimensionali del Tempietto si avvicinano a loro volta a quelli di Vitruvio se si tiene conto della ricerca dell'effetto prospettico previsto nel patio rotondo. La differenza principale consiste nel fatto che la peristasi è leggermente più piccola di quanto indicato da Vitruvio. Però nel confronto si dovrebbe tenere nel debito conto il fatto che il progetto del patio rotondo nel quale Bramante intendeva inserire il Tempietto segue un complessivo sistema proporzionale e che la «cripta», sulla quale si trova la cella, ha origini certamente precedenti. Tenendo conto di queste condizioni, si rese necessario modificare il sistema dimensionale del Tempietto. Per questo motivo Bramante ampliò un poco il diametro della cella, e diminuì la larghezza e l'altezza della peristasi⁹³. Senza queste modifiche la difformità da Vitruvio si ridurrebbe ulteriormente. Se si considerano le misure fornite da Vitruvio per il tempio periptero rotondo, non con il criterio dell'assolutezza, ma come linee di orientamento, allora se ne possono estrapolare proporzioni razionali: secondo Vitruvio la peristasi e la «terminazione superiore» sono all'incirca alti la metà del diametro dell'intero edificio. Nel Tempietto (a prescindere dalle modifiche) peristasi e cupola sul tamburo sono entrambi alti quanto il diametro dell'intero edificio (con il cerchio di scalinate).

In ogni caso, una pura imitazione degli intricati rapporti dimensionali proposti da Vitruvio sarebbe stata insoddisfacente, in senso rinascimentale. È tipico del Rinascimento convertire in un coerente sistema proporzionale le dimensioni determinate quasi casualmente dalla tradizione artigiana che sono tramandate da Vitruvio. Così procedono Alberti e, come sopra già menzionato, Francesco di Giorgio nei loro trattati di architettura. Alberti rifiuta espressamente di copiare semplicemente i modelli antichi, così come essi sono. L'architetto non deve accettare nulla che non risponda alle leggi dell'arte e scegliere per sé ciò che è buono: «Ciò che, al contrario, si comprende poter essere fatto molto meglio, si dovrà correggere o riparare usando senno e destrezza»⁹⁴. Luca Pacioli interpreta le proporzioni razionali come una premessa fondamentale per una buona architettura e critica Vitruvio per il fatto che egli non ne farebbe mai menzione⁹⁵. Allo stesso modo, sistemi dimensionali furono cercati presso gli edifici antichi. Già in epoca medioevale era famoso che il Pantheon ha un'altezza pari al proprio diametro. Nei disegni rinascimentali è indicato che in Santa Costanza, così come avviene nel tempio rotondo di Tivoli, il diametro della cupola misura la metà del diametro dell'intero edificio. Talvolta le dimensioni degli edifici antichi furono adattate a chiare proporzioni. Palladio arrivò in questo modo perfino a «correggere» il Tempietto. Egli riprese le modifiche dimensionali di cui sopra parliamo, che Bramante aveva applicato in riguardo alla «cripta» e al portico anulare, in modo tale che l'altezza della peristasi corrispondesse precisamente all'altezza della cupola sul tamburo e alla larghezza del diametro della cella.

La suddivisione del Tempietto in otto assi segue lo stesso impulso sistematico con cui sono determinate le proporzioni. L'antichità aveva invece scarso interesse a una tale com-

pleta simmetria. Questo è dimostrato per esempio dai due peripteri rotondi che presentano rispettivamente 18 e 20 colonne. Anche in questo caso l'impulso alla sistematizzazione è tipico del Rinascimento. Questa differenza emerge in molti rilievi di edifici antichi. Nel Rinascimento si sarebbe voluto orientare in base alla logica degli assi anche lo stesso Pantheon⁹⁶. Conseguentemente, in alcuni disegni, pur realizzati con precisione e acribia, il tempio rotondo di Tivoli viene rappresentato con una peristasi dotata di 16 colonne anziché 18⁹⁷. Analogamente, la maggior parte dei rilievi di Santa Costanza adattano l'ambulacro colonnato alla simmetria basata su otto assi. L'amore per l'ordine del Rinascimento si abbatté anche sulla ricostruzione dei peripteri rotondi vitruviani. Anche qui era normale presumere che la peristasi fosse composta da 16 colonne (Peruzzi, Giovanni Battista da Sangallo).

La disposizione si staglia sulla parete della cella attraverso l'articolazione. Sebbene questo impulso alla sistematizzazione fosse poco antico, esso comportò per tutta l'architettura rinascimentale prima di Palladio l'applicazione normale del principio in base al quale la ripartizione di un edificio deve essere segnalata attraverso l'articolazione e che le colonne hanno bisogno sempre di riscontri nella parete retrostante. Anche edifici antichi vennero completati, in disegni, secondo questa regola. Giuliano da Sangallo fornisce numerosi esempi di questo. Persino Giovanni Antonio Dosio in una veduta dell'Hadrianeum inserì nella peristasi uno sfondo pilastro⁹⁸. Così un'articolazione simile a quella del Tempietto appare anche nelle ricostruzioni ideali fornite da Francesco di Giorgio e Gian Cristoforo Romano di antichi edifici o nella ricostruzione del periptero rotondo vitruviano di Giovanni Battista da Sangallo. Pietro Cataneo criticò lo sfondo a pilastri nella peristasi del Tempietto⁹⁹. Ma solo per il fatto che in questo caso gli intercolumni diventano troppo stretti, tanto stretti che le porte vi si inseriscono con difficoltà. In fondo un pezzo di tradizione, nell'antica veste, sopravvisse anche all'articolazione, dato che il principio di far risaltare sistematicamente la disposizione venne applicato con sempre maggiore forza nell'architettura medievale.

Considerando tutti i vari aspetti insieme, il Tempietto non risulta solo essere simile al periptero rotondo vitruviano, esso costituisce, in senso rinascimentale, la più pura dimostrazione di una ponderata trasposizione della teoria architettonica nella prassi costruttiva. Così, la ridotta altezza del tamburo e l'abbassamento della cupola, nelle rappresentazioni del Tempietto realizzate da Peruzzi e Vasari, sono da interpretare non solo come ricostruzioni delle intenzioni originarie di Bramante, ma anche come considerazione del testo vitruviano. Ne è dimostrazione ancora la riduzione del numero di gradini che girano intorno allo stilobate, da tre a due, come vuole Vitruvio.

Che per Bramante, nella costruzione del Tempietto la teoria fosse più importante della testimonianza delle rovine antiche, lo dimostra la maggior parte degli elementi dell'edificio: il tamburo e la cuspidale della cupola che non furono mai associati ai peripteri rotondi superstiti, ma sempre con la descizione di Vitruvio; l'articolazione che nell'architettura romana mai emerge come sfondo rispetto a una peristasi; l'impiego dell'ordine dorico anziché corinzio, che è tipico dell'architettura romana, in generale e in particolare nei due celebri peripteri rotondi. Che anche nella scelta dell'ordine delle colonne la teoria fosse più importante dell'antica pratica costruttiva è confermato da un dettaglio: le basi delle colonne intorno agli antichi peripteri rotondi non avevano alcun plinto. In rilievi rinascimentali viene spesso posta attenzione a questo particolare¹⁰⁰. Alberti ne trovò una motivazione: «Si regolarono così, suppongo, per aver compreso che negli edifici a pianta rotonda le basi quadrate stonano»¹⁰¹. Nel Tempietto, questa osservazione non è stata presa in considerazione dal momento che essa viola la regola vitruviana.

L'impiego dell'ordine dorico nel Tempietto è certamente spiegabile sul piano iconografi-

co in relazione a un santo maschile come Pietro. Ma la generale preferenza di Bramante per il dorico, ordine che si distingue, come vuole Vitruvio¹⁰², per il rigore della sua immagine («sine deliciis») e per la difficoltà della sua applicazione, è spiegabile solo su un piano formale. In altra occasione ho già avuto modo di esporre come questa costituisca a sua volta una dimostrazione di teoria architettonica¹⁰³.

Con il Tempietto Bramante rivitalizzò nella pratica costruttiva l'ordine dorico, con tutti i suoi elementi. Ciò significò più che una semplice variazione formale. Per la prima volta Bramante attribuì al dorico un carattere individuale che lo distingue dagli altri ordini. Bramante abbandonò l'ordine primo-rinascimentale che, se pur suscettibile di variazioni nel capitello, tuttavia rimane uniforme nel suo carattere complessivo. Al suo posto egli impiegò per la prima volta nella pratica costruttiva ordini che, come vuole Vitruvio, si distinguono nel loro carattere generale e incarnano diversi stili dell'architettura. Di questo nuovo canone generale egli diede prova magistrale nella rampa elicoidale del Cortile del Belvedere. La rampa elicoidale costituisce, come il Tempietto, un pezzo di teoria architettonica realizzata. Anche questo fu riconosciuto nel Rinascimento e adeguatamente apprezzato.

È stato dunque grazie a una avveduta realizzazione pratica della teoria architettonica che Bramante ha incrementato la «difficoltà» nell'architettura. Essa costituisce la «scienza» che è possibile ritrovare nei suoi edifici, quando sono analizzati e ne sono prese le misure.

Bramante indubbiamente portò con sé da Milano il proprio interesse teoretico. In questa città l'opera del Duomo aveva messo in atto un confronto particolarmente serrato con la teoria architettonica. Filarete la proseguì. Alla corte degli Sforza, alla fine del XV secolo, il confronto con Vitruvio è documentato con una frequenza fuori dal comune¹⁰⁴. Anche Gian Cristoforo Romano, l'amico di Bramante Leonardo¹⁰⁵, e il suo amico, il matematico Luca Pacioli¹⁰⁶ ne furono partecipi. Gian Cristoforo Romano collegò al massimo livello la prassi edilizia con studi teoretici¹⁰⁷. Che Bramante fosse manifestamente «illitterato», non contraddice i suoi studi teoretici. «Illitterato» significava nell'uso linguistico dell'epoca essere privo di esperienza umanistica, e una tale formazione era posseduta da una minoranza degli artisti del Rinascimento, e nemmeno da teorici dell'architettura quali Filarete e Francesco di Giorgio. In entrambi questi casi, è accertato che furono degli umanisti a fornire assistenza ai loro studi. Nel caso di Bramante, sembra che questo ruolo sia stato svolto da Gian Cristoforo Romano. La ricostruzione del mausoleo di Romolo sulla via Appia, di cui sopra si è detto, evidenzia in che misura estesa anche il Tempietto approfittasse dell'insegnamento della teoria architettonica vitruviana che Bramante ricevette da Gian Cristoforo.

Appendice

Versioni qui utilizzate per la descrizione del periptero rotondo nel trattato di architettura di Vitruvio, IV, 8 (2-3)

1. Edizione di Giovanni Sulpicio, Roma s.a. (ca. 1486-92), Firenze 1496, Venezia 1497. Tra parentesi le varianti nell'edizione di Fra Giocondo, Venezia 1511, ff. 42v-43r.

Sin autem peripteros ea aedis constituetur, duo gradus et stilobata (stilobatae) ab imo constituentur. Deinde cellae paries collocetur cum recessu eius a stilobata circa partem latitudinis quintam (,) medioque valvarum locus ad aditus relinquatur. Eaque cella tantam habeat diametrum praeter parietes et circuitionem quantam altitudinem columna supra stylobatam, column(a)e circum cellam iisdem proportionibus symmetriisque disponantur(.) in medio tecti ratio ita habeatur, uti quanta diametros totius operis erit futura(.) dimidia altitu-

do fiat tholi praeter florem, flos autem tantam habeat magnitudinem(,) quantam habuerit in column(a)e capitulum praeter piramides (piramidem). Reliqua ubi supra scripta sunt ea proportionibus atque symmetriis facienda videntur.

2. Buonaccorso Ghiberti, Firenze, Biblioteca Nazionale, Codice Banco Rari 228, f. 22r.

G. Scaglia, *A translation of Vitruvius and copies of late antique drawings in Buonaccorso Ghiberti's «Zibaldone»*, «Transactions of the American Philosophical Society», LXIX, 1, 1979, p. 28.

E se (so)no peripttereos essa chassa si chostittuischa, dua gradi istilobatte da l'imo si chostittuischano; dipoi la parette de la ciela cho rittornamento d'essa da st(i)lobatte intorno à la parte quinta de la largheza, e nel mezzo de le valve si la(s)ci lo luogho a lo agiungimento. E essa ciela ttanto diamittro abia quanto alteza la cholona, oltra le parette e la circuizione sopra le stilobatte. De la cholona inttorno a la ciela e chon queste misure si disponghano. In mezo del ttetto chossi s'abbia la ragione, acioché quanto sarà lo foltturo diamittro di ttutta l'opera, la meza alteza del tholo sia fatta oltra il fiore. E il fiore abia ttanta grandeza quanta averà nel chapittolo de la cholona, oltra a la piramide, l'a(l)ttre chosse chome di sopra sono ischritte, e sechondo proporzioni e misure si vegghono da ffare.

3. Francesco di Giorgio Martini, Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Magl. II. I. 141, ff. 128v-129r.

Il «Vitruvio Magliabechiano» di Francesco di Giorgio, edizione di G. Scaglia, Firenze 1985, p. 130 (IV. VIII 3).

Ma se quel tenpio si fara esare peritero che a circhuncircha cholone due gradi e lla stilobata chostituischa disotto. da poi el muro della ciella sta cholochato cho riceso idest distantia di quello dalla stilobata circha alla quinta parte della largheza, e di mezo sia lasato el luogo delle valve a lentrare, e quella ciella abi tanto diametro holtre ai muri ella circuizione quanto alteza è lla cholona. sopra alle stilobate le cholone circha alla ciella siano disposte chon quelle medesime simetria in mezo del tetto la ragione sia questa che quanto sera el diametro di tuta lopera la meta sia lalteza del tolo holtre al fiore; pero chel fiore è tanta grandeza quanto aia el chapitello dalla cholona dalla piramide in fuore. i resto chome è scritto di sopra si fara chon quelle medesime proporzioni.

4. M. Fabio Calvo, München, Bayerische Staatsbibliothek, Codice ital. 37, p. 100, sottolineate le note di Raffaello.

Vitruvio e Raffaello. Il «De architettura» di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate, edizione di V. Fontana, P. Morachiello, Roma 1975, pp. 191 sg.

Ma se la ede se farrà Peryptero doi gradi si faccino intorno et poi le stylobate di sopra et intorno a decti doi gradi. di poi se ordini et faccisi le parete della cella distante dalle stylobate intorno intorno una quinta parte della larghezza et in mezzo se lassi el luoco per la intrata over porta. e la cella habbia tanto di diametro senza el circuito del muro quanto è alta la colonna sopra la stylobata. et le colonne si disponghino intorno alla cella con quelle medesime simetrie che di sopra. in mezo el tecto habbia questa ragione et modo che quanto sarra el diametro di tutta lopera della mita desso si facci lalteza del tholo cioè del luoco, dove si fermano li travi che fanno el piovento al luoco dove si posano li dicti travi, cioè nel mezzo del tempio, esciecto el fiore overo cierchio di mezzo. el qual sia tanto grande quanto el capitello della colonna della parte di sopra, levando la piramide. laltre cose si farranno con quelle medesime simetrie et misure et proportione di sopra dato et scripto.

5. Silvano Morosini (?), Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Ottoboni Lat. 1653, f. 37v.

Ma se quella chiesa si ordinerà peripteros, cioè duna alia si debbono ordinare due gradi e la stilobata da basso. Et benché disopra abbiamo detto che stilobate sono una ragione di colonne lunghe e grosse, niente di meno hora dico che stilobata proprio è una spetie di sculptura o di pictura facta nelle colonne. e di poi la parte della cella si debbe collocare con distantia dalla stilobata circa alla quinta parte della larghezza. Et nel mezzo delle porte lasciassi lo spatium allo entrare. e quella cella abbi tanto di dyámetro excepto che le parete e el circuito, dico che la cella debbe avere tanto dyámetro quanta altezza ha la colonna sopra alla stilobata, la quale e come pocho di sopra ho decto spetie di sculptura o vero di pictura, in su si pongono le colonne in tali maniere di chiese. Le colonne intorno alla cella cioè intorno alla cappella della chiesa si debbono disporre e ordinare nel mezzo del tetto colle medesime proportion(i) e symetrie cioè con ragionevole e conveniente misure. La ragione così sa a tenere e osservare che quanto sarà el dyámetro di tutta lopera, la mezza altezza che sa a fare sia del tholo. Tholo è proprio la testudine o vero volta e scudo e quel che e fiorentini in loro lingua dicono la cupola e è nel mezzo della chiesa. del tholo lo dico excepto che el fiore cioè el fregio e che el fiore abbi tanta grandezza quanta ara el capitello della colonna excepto la pyramide. pyramide proprio vuol dire el comignolo della colonna o vero dove la colonna si restringe e tende in acuto. Altre come di sopra sono scritte pare si debbino fare colle proportioni cioè colle qualità ragionevole e colle symetrie.

6. Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architettura libri dece(m) traducti de latino in vulgare affigurati, commentati e con mirando ordine insignati*, Como 1521, f. 70v.

Così l'edizione vitruviana di Francesco Lutio detto Durantino, Venezia 1524, e con varianti irrilevanti l'edizione di Giovanni Battista Caporali, Perugia 1536 (dedica 1532, autizzazione alla stampa 1533).

Ma si Peripteros sarà costituita ep̄sa aede: dui gradi e li stilobati dal basso siano costituiti: Dopoi le pariete de la cella siano collocate con il recesso de ep̄so da il stylobate circa la parte quinta de la sua latitudine: Et in lo medio sia lassata il loco de le porte a li aditi: e ep̄sa cella habia tanto diametro (excepto le pariete e la circuitione) quanta altitudine ha la columna sopra il stylobate: Le colonne circa la cella con quelle medeme proportioni e symetrie siano disposite: In lo medio del tecto la ratione così se habia: che quanto sera per dovere essere il diametro de tuta lopera: de la medieta sia facta la altitudine del tholo excepto il Flore. Ma il Flore tanta magnitudine habi: quanta havera hauta il capitello de la columna: excepto la pyramide: li altri membri si como sono de sopra scripto: ep̄se con tale proportioni e symetrie da essere facti sono veduti.

7. Giovanni Battista da Sangallo, Roma, Biblioteca Corsiniana, Codice 43-G-1, f. 63 r-v.

Tra parentesi le varianti della traduzione di Giovanni Battista nel Ms., 43-G-8, f. 66r-v.

Ma se queste chiese si costituiranno intorno aliate: abbino dua scalglioni sotto el zocholo (li zocholi) da basso costituiti: dapoi le mura della chiesa: si conlochino (sian conlochati): conti scontri digne zocholi (li scontri dessi zoccoli): circha alla (alti la) quinta parte de la larghezza (della chiesia) in el mezo sia Relassato el locho del andito per laperta: le mura de la (la qual) chiesa abbino tanto di diametro senza la grossezza de le mura che la cinghano: Quante laltezza de le colonne sopra a zocholi: le colonne atorno alle mura de la chiesa: con le medesime proportioni. e misure sieno hordinate: el tetto (in mezzo sia un tecto ch') e li mezo abbiale suo ragioni fatte così (così fatte): acchioche Quanto di diametro hara anto: el tutto de lopera che sa da fare: la meta sia laltezza de la cupola senza lanterna (che di quanto

diametro tutta lopera sara facto et della mezza parte sara la volta senza la lanterna): Ma la lanterna abbia tanto pi (di) grandezza Quanto anno hauto li capitelli: in sommo alle colonne. Senza la piramide o punta (punta): el resto como disopra sono scritte con quelle proportione e misure si vede che son da fare.

Note

- * Ringrazio vivamente Francesco Di Teodoro per la cura con cui ha seguito la pubblicazione e Franco Bevilacqua per la traduzione del testo tedesco.
- ¹ D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, p. 177 sgg.
- ² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Firenze, Milanesi, 1878-85, IV, p. 146.
- ³ Vasari, *ivi*, IV, p. 165.
- ⁴ S. Serlio, *Tutte le opere*, Venezia 1619, p. 64v, p. 11v, p. 118r, p. 139r.
- ⁵ Studi recenti riguardanti il Tempietto sono: B. Pesci, E. Lavagnino, *S. Pietro in Montorio*, Roma, s.a. (1958), («Le Chiese di Roma illustrate», 42); S. Waetzoldt, *Bemerkungen zu Bramantes Tempietto*, «Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin» N.S., XI, 1962-63, pp. 11-13; E. Rosenthal, *The Antecedents of Bramante's Tempietto*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXIII, 1964, pp. 55-74; G. De Angelis d'Ossat, *Preludio romano del Bramante*, «Palladio», XVI, 1966, pp. 83-102; A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 463-527, pp. 986-1039; Id., *Bramante*, Roma-Bari 1985, pp. 185-207; H. Günther, *Bramantes Tempietto. Die Memorialanlage der Kreuzigung Petri in S. Pietro in Montorio*, Tesi di Laurea, München 1973; Id., *Bramantes Hofprojekt um den Tempietto und seine Darstellung in Serlios drittem Buch*, in *Studi Bramanteschi*, Roma 1974, pp. 483-501; Id., *Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», XXXIII, 1982, pp. 77-108; Id., *Die Anfänge der modernen Dorica*, in *L'Emploi des Ordres a la Renaissance*, Paris 1992, pp. 97-117; G. Delfini, R. Pentrella, A. Maresca Compagna, *S. Pietro in Montorio. La chiesa, il convento, il Tempietto*, in *Fabbriche romane del primo Cinquecento. Cinque secoli di restauri*, Roma 1984, pp. 17-109; L. Gigli, *Il complesso Gianicoleso di S. Pietro in Montorio*, Roma 1987; T. Verdon, *Bramante and Early Christian Spatial Articulation*, «Arte Lombarda», N.S., LXXXVI-LXXXVII, 1988, pp. 180-186; F. Borsi, *Bramante*, Milano 1989, pp. 251-259; C. Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990, pp. 8 sgg., 17-22; M. Wilson Jones, *The Tempietto and the Roots of Coincidence*, «Architectural History» XXXIII, 1990, pp. 1-28; E. Werdehausen, *Il Tempietto di Bramante*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, cat. della mostra, Venezia 1994, pp. 510-514; B. Kuhn-Forte, *Handbuch der Kirchen Roms IV*, Wien 1997, pp. 1030-1069; J.M. Montijano García, *La Accademia de España en Roma*, Madrid 1998, pp. 25-99; sull'argomento «Il riferimento all'antichità» vedasi in generale Bruschi 1969, pp. 1013-1035.
- ⁶ Il catalogo dei disegni della fabbrica risalenti al XVI secolo da me raccolti nella mia tesi di laurea (1973) comprende 34 gruppi; di alcuni altri sono venute a conoscenza successivamente.
- ⁷ Vitruvio, *De architectura*, edizione commentata di G. Philandrier, Roma 1544, p. 219; F. Lemerle, *Les «Annotations» de Guillaume Philandrier sur le «De Architectura» de Vitruve, livres I à IV*, Paris 2000, p. 210 sgg.
- ⁸ P. Cataneo, *L'architettura*, Venezia 1567, p. 73.
- ⁹ S. Serlio, *Il terzo libro, nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori de Italia*, Venezia 1540, pp. 41-44; B. Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma*, Venezia 1565, p. 176 sgg.; A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, IV, p. 64 sgg.
- ¹⁰ *Giorgio Vasari*, cat. della mostra, Arezzo 1981, p. 148, nr. 47a-b, fig. 193 sgg.
- ¹¹ Vasari 1878-85, IV, p. 145.
- ¹² Günther 1973, pp. 75-87; Id., *Il Tempietto come ricostruzione del trofeo di S. Pietro. Una proposta per ulteriori sondaggi nella cappella sotterranea*, in atti del convegno *Il Tempietto di Bramante: Storia e Restauro*, Academia de España, Roma 1997 (in corso di stampa).
- ¹³ Le indicazioni per la ricostruzione che qui non possono essere provate si basano principalmente su Günther 1973, pp. 28-38. Cfr. inoltre per il resto anche la bibliografia relativa al Tempietto sopra citata.
- ¹⁴ Günther 1973, pp. 40 sg., 50 sgg., 58-60.
- ¹⁵ Per il contesto storico, cfr. L.H. Heydenreich, *Studien zur Architektur der Renaissance*, München 1981, pp. 130-139, (*Strukturprinzipien der Florentiner Frührenaissance-Architektur: «Prospectiva aedificandi»*); H. Günther, *Im Bewußtsein der Wirkung*, «Der Architekt», 1999 (9), pp. 16-21; Id., *Bildwirkung von Architektur in Renaissance und Barock*, atti del convegno *Architektur und Bild in der Neuzeit*, Stuttgart 1999, in corso di stampa.
- ¹⁶ Serlio 1540, p. 44.
- ¹⁷ P. Barocchi, *Vasari pittore*, Firenze 1964, pp. 71 sgg., fig. 98b; F. Fehl, *Vasari's «Extirpation of the Huguenots». The challenge of Pity and Fear*, «Gazette des Beaux-Arts», CXVI, 1974, pp. 265; H. Röttgen, *Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII, 1572-1585*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», XXVI, 1975, pp. 89-122.
- ¹⁸ Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-n. 1419; C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München 1967-68, pp. 155-158, nr. 125, tav. 76; cfr. il disegno preparatorio di Vasari conservato a Vienna, Albertina, Sc.R. 613, Inv. nr. 479; E. Howe, *Architecture in Vasari's «Massacre of the Huguenots»*, «Journal of the Warburg and Courtauld Instituts», XXXIX, 1976, pp. 258-261; *Giorgio Vasari*, cat. della mostra, Arezzo 1981, pp. 98 sgg.
- ¹⁹ Progetto di una patena con il «Passaggio del popolo di Israele attraverso il mar rosso» nella specchiatura e le

- «Storie di Giuseppe» sull'orlo, Londra, British Museum, Inv. nr. 1860-6-16-83; Frommel 1967-68, p. 108 sg., nr. 68, tav. 53b.
- ²⁰ «Sacello ibi nuperrime exitato eleganti rotundo in gyrum columnato ad eius similitudinem quod Albunae erat dicatum super casum Anienis uti hodie Tyburi visitur», A. Fulvio, *Antiquitates urbis*, Roma 1527, f. 27v (2ª numerazione).
- ²¹ «Così compartirono gli Antichi i loro Tempj, come ci insegna Vitruvio, e volsero che si facessero i portici sotto i quali ne i cattivi tempi potessero gli huomini schifar il Sole, la pioggia, la grandine e la neve; & ne i giorni solenni tratenersi fin che venisse l'ora del sacrificio: ma noi, lasciati i portici intorno, edificiamo li Tempj, che si assomigliano molto alle Basiliche, nelle quali, come è stato detto, si facevano i portici nella parte di dentro, come noi facciamo hora ne i Tempj», Palladio 1570, IV, p. 10.
- ²² W. Altmann, *Die italischen Rundbauten*, Berlin 1906, pp. 36-40; F. Coarelli, *Lazio*, Bari-Rom, 1982, pp. 92 sgg.
- ²³ Giuliano da Sangallo, Cod. Vat. Barb. lat. 4424, 42r-v; C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo*, Vaticano 1910; S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985; Cod. Coner, f. 16v-b; T. Ashby, *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner*, «Papers of the British School at Rome», II, 1904, nr. 24b; *Codice di Fossombrone*, f. 6v; A. Nesselrath, *Das Fossombronner Skizzenbuch*. Londra 1993, p. 94; Taccuino romano del Maestro X, f. 5r; H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, p. 351, appendice V, 5; O. Vasori, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma 1981, nr. 76 sg., 108, 143-146, 161, 164.
- ²⁴ Altmann, pp. 22-36; E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, Tübingen 1961-62, II, pp. 505 sgg.; F. Rakob, W.D. Heilmeyer, *Der Rundtempel am Tiber in Rom*, Mainz 1973; E.M. Steinby, *Lexicon topographicum urbis Romae*, Roma 1993-2000, III, p. 19 sg., figg. 14-16; F. Biondo, *Roma instaurata* II, p. 56; Pomponius Laetus, *De magistratibus Romanorum*, II b; Raffaele Maffei, *Commentariorum urbanorum libri*, Roma 1506, f. 76r; Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Roma 1510, II, p. 2; A. Fulvio, *Antiquaria urbis*, Roma 1513, fol. M IIr; Id., *Antiquitates urbis*, Roma 1527, ff. 40r-41r, 45r-46r.
- ²⁵ Per esempio Giuliano da Sangallo, Cod. Vat. Barb. lat. 4424, ff. 37r, 42r; Cod. Coner, f. 16v. Ashby 1904, nr. 24a.
- ²⁶ R. Weiss, *The Study of Ancient Numismatics During the Renaissance (1313-1517)*, «Numismatic Chronicle», VIII, 1968, pp. 177-186.
- ²⁷ G. Fuchs, *Architekturdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit*, Berlin 1969, tavv. 31 sg., 65-74, 108 sg., 129 sg., 144 sg.; *Bauten Roms auf Münzen und Medaillen*, cat. della mostra, München 1973, nr. 1-8, 101-105, 111 sg.
- ²⁸ F. Biondo, *Roma inst.*, II, 56; III, 72.
- ²⁹ A. Birnbaum, *Vitruvius und die griechische Architektur*, Wien 1914, p. 34 sg., tav. 6, cui corrisponde la ricostruzione moderna: Steinby 1992-2000, cit.
- ³⁰ Un precoce esempio per la versione più recente in Mellon Sketchbook, 58v-59r; H. Nachod, *A Recently Discovered Architectural Sketchbook*, «Rare Books», 8/1, 1955, pp. 1-11; in seguito Serlio 1540, p. 27, o Palladio 1570, IV, pp. 53, 92.
- ³¹ Nash I, p. 136; Steinby 1993-2000 I, p. 334, figg. 123a, 196, II, pp. 269 sg., 334, figg. 97, 102. Sulla situazione precedente lo scavo, o risalente all'epoca rinascimentale, vedi C. Pietrangeli, *Rione IX*, Pigna I, Roma 1980 («Guide Rionali di Roma», XXII), pp. 4 sgg., 14 sgg.; C.L. Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam 1979, pp. 70 sg.
- ³² RIBA, X, f. 17r; G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1958, nr. 68; H. Spielmann, *Andrea Palladio und die Antike*, München e Berlin 1966, nr. 252.
- ³³ Giuliano da Sangallo ricostruì spesso simili balaustre, Codice Vaticano Barberini lat. 4424, ff. 8r-37v a-b, 42r (Mausoleo presso Capua Vetere, cosiddetto tempio di Portumno a Porto, peripteri rotondi di Tivoli e al Foro Boario). Un esempio del XV secolo di una analoga ricostruzione di fantastici edifici antichi sono il tempio di Themis e il tempio circolare in una vista di Firenze al tempo di Cesare, Cronaca mondiale nel British Museum, Firenze 1460-70 circa; B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, I 4, Berlin 1968, cat. nr. 589, 615; Dopo la costruzione del Tempietto furono realizzate innumerevoli balaustre simili. Sulla balausta nell'architettura, vedi R. Wittkower, *Il balaustro rinascimentale e il Palladio*, «Bollettino del CISA», X, 1968, pp. 332-348; L.H. Heydenreich, *Studien zur Architektur der Renaissance*, München 1981, pp. 213-222 (*Baluster und Balustrade. Eine «invenzione» der toskanischen Frührenaissancearchitektur*, 1977).
- ³⁴ L. Canina, *Gli edifizii di Roma antica cogniti per alcune importanti reliquie*, Roma 1848-56, VI, tav. 186; G. Lugli, G. Filibeck, *Il porto di Roma imperiale e l'agro Portuense*, Roma 1935; O. Testaguzza, *Portus. Illustrazione dei Porti di Claudio e Traiano e della città di Porto a Fiumicino*, Roma 1970, pp. 217 sg.
- ³⁵ Giuliano da Sangallo, Cod. Vat. Barb. lat. 4424, f. 37r; Codice Coner, ff. 7v, 33r; Ashby 1904, nr. 12, 37b; Uffizi A 539, 1414; Vasori, nr. 48, 119; cfr. anche la descrizione di E. Danti, *J. Barozzi da Vignola, Le due regole della prospettiva pratica*, Roma 1583, p. 81.
- ³⁶ G.B. De Rossi, *Dell'Ara Massima e del Tempio d'Ercole nel Foro Boario*, «Annali pubblicati dall'Istituto di Corrispondenza Archeologica», 1854, pp. 28-38; Altmann 1906, pp. 33 sgg.; R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, Roma 1902-1912, III, p. 41; H. Lyngby, *Beiträge zur Topographie des Forum-Boarium-Gebietes in Rom. Acta Instituti Romani Regni Sueciae VII*, Lund 1954, pp. 7-19, 155-158; Nash I, p. 472 sg.; Steinby 1993-2000, III, pp. 11 sg., fig. 10; II, fig. 123; Rosenthal 1964, pp. 61 sg., fig. 8.
- ³⁷ «La cornice qui disegnata è di quel Tempio avanti al circo massimo de Hercole, ella fù trovata al tempo del pontificato di Giulio secondo opur di Leone decimo. Certamente io non ho veduta per esser stata guasta ma l'hebbi dalli disegni et scritti di Baldassare eccellentissimo architetto la quale allegava nell'osservazioni di Vitruvio.... Della pianta di questo Tempio Baldassare non la disegnò ma solo scrisse in questo modo. La cornice qui (disegnata) la spira et capitello fu trovato avanti al circo massimo in capo al bardeletto del Foro Boario, il

- tempio per quel poco che si vidde di suoi fundamenti, era circolare con un portico intorno, di dentro havea cinque nicchi o luoghi da porve statue fatti nella grossezza del muro che circuiva il corpo della cella; et tra nicchio e nicchio era posta una colonna; la base over spira erano di queste colonne percioche quelle che facevano intorno portico di sette piedi largo non havevano altro che un toro solo per base senza zocco, perche queste posavano nel piano del portico. Onde da queste parole si può dire che quel Tempio haveva questa forma qui designata. Il Diametro di tutto il vano dela cella poteva esser da quarantacinque piedi et il muro di cinque et un quarto fatto di opera reticulata et incrostata di marmi sottilissimi et variati. Et per (por)tarre via i Tivertini con che erano formati, si le colonne come le altre cose, fu universalmente guasta», P. Ligorio, Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Ital. 1129, ff. 387r-389r.
- ³⁸ Fulvio 1527, f. 46r. W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Tübingen 1963-66, II, p. 574; A. Schreurs, *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513-1583)*, Köln 2000, p. 240.
- ³⁹ Vitruvio, III, 3 (5).
- ⁴⁰ Cfr. il celebre disegno di Bramante del S. Lorenzo su un progetto per S. Pietro, Uffizi A 8v; F. Graf Wolff Metternich, *Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert I 1*, Wien – München 1972, tav. 10; Id., *Bramante und St. Peter*, München 1975, pp. 43 sgg.
- ⁴¹ Cod. Vat. Barb. lat. 4424, f. 39r.
- ⁴² Giuliano da Sangallo, Cod. Vat. Barb. lat. 4424, f. 8r. Codice Coner, f. 13v. Ashby, nr. 21; Vasori, nr. 16, 174.
- ⁴³ Cfr. p. e. la rappresentazione delle rotonde antiche nella cronaca mondiale fiorentina del 1460-70, Degenhart, Schmitt, I 4, cat. nr. 589, 615.
- ⁴⁴ Rosenthal 1964, pp. 64 sgg.; Bruschi 1969, p. 494.
- ⁴⁵ Codice Torinese Saluzziano 148, f. 84r. Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese e L. Maltese Degrassi, Milano 1967, tav. 155; G. Scaglia, *Francesco di Giorgio, Checklist and History of Manuscripts and Drawings in Autographs and Copies*, London-Toronto 1992, p. 189, nr. 80. Un rilievo verosimile della pianta di S. Stefano Rotondo, disegnato dallo stesso Francesco di Giorgio intorno al 1484-95, si trova in Uffizi A 330r; C. Ericsson, *Roman Architecture Expressed in Sketches by Francesco di Giorgio Martini*, Helsinki 1980, pp. 123 sgg.
- ⁴⁶ Uffizi Sant. 165r. A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma 1914-22, I, fig. 51; Questo alzato indicato come «templum iovis» concorda con la pianta del tempio di Giove al Campidoglio che Francesco di Giorgio rappresenta in una ricostruzione dell'intero Campidoglio, Codice Torinese Saluzziano 148, f. 82r, ed. Maltese-Degrassi, tav. 151; H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, pp. 31 sg., 66-103 (Cronacas Antikenzeichnungen).
- ⁴⁷ Nel «Trionfo di Tito e Vespasiano» di Altichiero; J. Richards, *Altichiero. An artist and his patrons in Italian trecento*, Cambridge Mass., 2000, 58, Pl. 15; Gio. Batt. da Sangallo tra le sue illustrazioni vitruviane (54r) disegna un tempio periptero rotondo che definisce «ede di iove fatta da augusto». Vedi inoltre Steinby 1993-2000, III, 148-153.
- ⁴⁸ H. Günther, *Porticus Pompeji. Zur archäologischen Erforschung eines antiken Bauwerkes in der Renaissance und seiner Rekonstruktion im dritten Buch des Sebastiano Serlio*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLIV, 1981, pp. 364 sgg.
- ⁴⁹ Codice Torinese Saluzziano 148, f. 82r, ed. Maltese-Degrassi, tav. 151.
- ⁵⁰ Günther 1988, pp. 139-164, pp. 333 sgg.; Id., *Gian Cristoforo Romano studia l'architettura antica. Un aspetto sconosciuto della cultura rinascimentale*, in *Il Disegno di Architettura*, atti del convegno del Politecnico di Milano 1988. Milano 1989, pp. 137-148.
- ⁵¹ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Codice Magliabechiano, II-I-429, f. 9r; Günther 1988, p. 334, tav. 17 a; A. Palladio, RIBA VIII 7; G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1958, fig. 272.
- ⁵² Vasari 1878-85, IV, p. 160.
- ⁵³ Cfr. le edizioni e traduzioni commentate da P. Gros: Vitruvio, *De l'architecture livre IV*, Paris 1992, pp. 29, 199-205. Id., *De architectura*, Torino 1997, pp. 394 sg., 504 sgg. Sulla ricezione di Vitruvio nel Rinascimento soprattutto cfr. P. N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'Antico nell'Arte Italiana*, Torino 1984-86, III, pp. 7-88; S. Schuler, *Vitruv im Mittelalter. Die Rezeption von «De architectura» von der Antike bis in die frühe Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien 1999, con ulteriori indicazioni bibliografiche.
- ⁵⁴ Uffizi A 11v; H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984, tav. 114.
- ⁵⁵ Roma, Biblioteca Corsini, Inc. 50-F-1, f. 52r; P. Fontana, *Osservazioni intorno ai rapporti di Vitruvio colla teorica dell'architettura del Rinascimento*, in *Miscellanea di Storia dell'Arte in Onore di J. B. Supino*, Firenze 1933, pp. 311 sg.; P.G. Hamberg, *Giovan Battista da Sangallo detto il Gobbo e Vitruvio*, «Palladio», VIII, 1958, pp. 15 sgg.; G. Morolli, *Le illustrazioni al De Architectura di Giovan Battista da Sangallo*, Firenze 1988.
- ⁵⁶ Cfr. A. Becker, *Anmerkungen zu Barbaros Vitruv*, Diss., Mainz 1990 e i saggi di M. Tafuri e M. Morresi in: Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro 1567*, Reprint Milano 1987.
- ⁵⁷ RIBA VIII 6; G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1958, p. 122, fig. 289.
- ⁵⁸ Edizione di G. Sulpicio, trad. di Francesco di Giorgio, trad. di S. Morosini. La traduzione di Buonaccorso Ghiberti non è del tutto chiara.
- ⁵⁹ Traduzioni di Giovanni Battista da Sangallo, Cesariano, Francesco Lucio Durantino, Glossario dei termini della traduzione di Vitruvio del 1524: per stilobati «questi si chiamano pedestali, perché sopra essi sono sopposte le colonne» (M.L. Vitruvio Pollione, *De architectura*, trad. di F.L. Durantino, Venezia 1524, p. 27); così anche Daniele Barbaro, edizione latina di Vitruvio, Venezia 1567, p. 151. Allo stesso modo Barbaro traduce «pedestili» nella edizione vitruviana di Venezia del 1556, p. 125.
- ⁶⁰ Codice Coner, f. 16v. Ashby, nr. 117, Palladio 1570, IV, 23.
- ⁶¹ *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Edizione di G. Wissowa, Stuttgart 1894 sgg., 2.

- serie, VI, 2, pp. 307-315; C. Du Fresne Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitati*, Niort 1883-87, VIII, p. 101.
- ⁶² «Tholos» inteso come tempio rotondo: VII premessa («tholos» di Delfi), VII, 5 («tholorum rotunda tecta»).
- ⁶³ *Eneide*, IX, 404-409: «Si qua tuis umquam pro me pater Hyrtacus aris / dona tulit, si qua ipse meis venatibus auxi / suspendive tholo aut sacra ad fastigia fixi» (mi servo della seguente edizione: Virgilio, *Eneide*, V (Libri IX-X), a cura di E. Paratore, Traduzione di L. Canali, Verona 1982).
- ⁶⁴ «tholos proprie est veluti scutum breve, quod in medio tecto est, in quo trabes coeunt: ad quod dona suspendi consueverant... alii tholum aedium sacrarum dicunt genus fabricae, ut Vestae et Panthei est; alii tectum sine parietibus columnis subnixum. Aedes autem rotundas tribus diis dicunt fieri debere, Vestae, Dianae, vel Herculi vel Mercurio». Servius, in *Vergilii Aeneida Commentarius*, IX, 406.
- ⁶⁵ «Talus dictus a tolo. Nam tolus est eminens rotunditas: unde et fastigium templi rotundi tolus vocatur», «Tholus proprie est veluti scutum breve, quod in medio tecto est, in quo trabes coeunt», *Etymologiarum sive originum libri*, XI, 1 (111), XIX 19 (6).
- ⁶⁶ «tholus. dici pot. A nostris testuto: quo vocabulo usus ex Vir. li. IX Aenei, cum ait: si qua ipse meis vetatibus ausi suspendive tholo. Sed ait Servius: tholus proprie est veluti scutum breve, quod in medio tecto est, in quo trabes coeunt, ad quos dona suspendi consueverant», N. Tortelli, *De orthographia*, Venezia 1504, *sub voce*; M. Regoliosi, *Nuove ricerche intorno a Giovanni Tortelli*, «Italia Medioevale e Umanistica», XII, 1969, pp. 129-196; M. D. Rinaldi, *Fortuna e diffusione del "De orthographia" di Giovanni Tortelli*, «Italia Medioevale e Umanistica», XVI, 1973, pp. 227-261.
- ⁶⁷ «Tholos graecum est, et proprie veluti scutum breve, quod in medio tecto est in quo trabes coeunt, et ad quod dona suspendi consueverant», R. Valturio, *De re militari*, Verona 1472, p. 154r; cfr. per l'importanza enciclopedica dell'opera M. Jähns, *Geschichte der Kriegswissenschaften, vornehmlich in Deutschland*, München, Leipzig 1889-91, I, pp. 358 sgg.
- ⁶⁸ N. Perotti, *Cornucopiae sive linguae latinae commentarii*, Venezia 1513, f. 1195v; cfr. G. Mercati, *Per la cronologia della vita e delle opere di Niccolò Perotti arcivescovo di Siponto*, Roma 1925 («Studi e Testi», 44); S. Prete, *L'umanista Niccolò Perotti*, Sassoferato 1980; Id., *Osservazioni e note sull'umanista Niccolò Perotti cittadino veneziano*, Venezia 1981 («Centro Tedesco di Studi Veneziani. Quaderni», XX); G. Lombardi, *Nuovi studi su Perotti*, «Roma nel Rinascimento», 1989, pp. 102-116.
- ⁶⁹ «Tholus. graeca dictio. Qua significatur veluti scutum breve quod medio in tecto ponitur in quo trabes coeunt et ad quod dona suspendi consueverunt. Vergili IX. Si qua ipse meis venatibus ausi, suspendive tholo aut alta ad vestigia vexi. Quidam accipiunt tholum pro testudine alicuius aedificii sive pro domo rotunda. Ovid. Lib. VI Fast. Mox didici curvo nulla subesse tholo». A. Calepino, *Dictionarium. Rhegii Lingobardiae* 1502, *sub voce*; cfr. A. Labarre, *Bibliographie de Dictionarium d'Ambrogio Calepino*, Baden-Baden 1975.
- ⁷⁰ Philandrier 1544, pp. 143 sg.
- ⁷¹ B. Baldi, *De verborum vitruvianorum significazione*, Augsburg 1612, p. 179.
- ⁷² Vitruvio 1521, f. 70v.
- ⁷³ Cfr. *Etymologiarum sive originum libri*; XI (111): «tolus est eminens rotunditas».
- ⁷⁴ Vitruvio 1521, f. 118r: «chiave de le testudine»; Vitruvio 1524, edizione Durantino, p. 73: «Tholi: questo po significare in questa parte circulari centri umbelicii delle volte, qual son dette le chiave delle testudine».
- ⁷⁵ Vitruvio 1511, f. 43v.
- ⁷⁶ «la lanterna detta tholo da Vitruvio che è sopra la cuba o tribuna», Vitruvio 1567, p. 199.
- ⁷⁷ Baldi 1612, p. 179.
- ⁷⁸ Più volte egli scrive «cupola o tolo», ed. Maltese-Degrassi, pp. 396, 399, tav. 233.
- ⁷⁹ Cfr. appendice 5. Inoltre f. 60r in Vitruvio, VII, Premessa: «tholo cioè cupola».
- ⁸⁰ Per «tholos» a Delphi (Vitruvio, VII, Premessa), dove Fabio Calvo ragionevolmente traduce «ede tondo» (ed. 1975, p. 272), Vitruvio 1521, f. 109v: «pinaculo seu dicemo vulgarmente il tuburio, alcuni dicono la Ecuba seu cupola»; ed. Durantino, p. 68: «tholo: cioè pinacolo overo tuburio. Alcuni dicono la cuba overo cupola» e analogamente nel suo elenco dei termini.
- ⁸¹ P.N. Pagliara, *La Roma antica di Fabio Calvo. Note sulla cultura antiquaria e architettonica*, «Psicon», VIII-IX, 1976, pp. 82 sgg.
- ⁸² Periptero rotondo nel disegno preparatorio per «La predica di Paolo», in un arazzo per la cappella Sistina; K. Oberhuber, *Raphaels Zeichnungen IX*, Berlin 1972, n. cat. 452, tav. 52.
- ⁸³ Così ancora nell'edizione di Vitruvio corredata da un commento dettagliato nonché molto erudito di G. Poleni e S. Stratico, Udine 1825-30, II, 1, pp. 235-240, tav. 35.
- ⁸⁴ Vasari 1878-85 II, 349.
- ⁸⁵ Edizione Maltese-Degrassi, p. 399.
- ⁸⁶ «Quanta habuerit in summo capitulum»: Sribendum quantum supra Tholum (mei lanternam appellant, Itali tribunam) fiebat pyramis supra pyramidem flos addebatur, quod pyramis supra supra pyramidem, quod quudentenus imitatus est Bramantes Romae, in aedacula periptera in monte Aurelio D. Petro dicata». G. Philandrier, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis annotationes*, Roma 1544, pp. 143 sg.
- ⁸⁷ H. Günther, *Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche*, in *L'Eglise dans l'Architecture de la Renaissance*, Paris 1995, pp. 41-78; Id., *Begegnung mit dem Fremden. Die Auseinandersetzung mit griechischer Architektur von der Renaissance bis zum Beginn des Klassizismus*, in *Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I*, cat. della mostra, München 1999-2000, pp. 149-170; Id., *Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in Venedig*, in *Imitatio. Von der Produktivität Künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, «Kunstgeschichtliche Studien-Innsbruck», n.s. II, 2001, pp. 104-143.
- ⁸⁸ L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, VII, p. 4.
- ⁸⁹ D. Schmidt, *Untersuchungen zu den Architekturephrasen in der Hypnerotomachia Poliphili. Die Beschreibung*

- des Venus-Tempels*, Frankfurt a.M. 1978; M. Calvesi, *La «pugna d'amore in sogno» di Francesco Colonna Romano*, Roma 1996; P. Fortini Brown, *Venice and Antiquity*, New Haven, London 1997, pp. 287-290.
- ⁹⁰ G. Soergel, *Untersuchungen über den theoretischen Architekturentwurf von 1450-1550 in Italien*, Diss., Köln 1958, pp. 66-69.
- ⁹¹ G. Morolli, *Cesare Cesariano e la doppia immagine del periptero vitruviano*, in *Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento*, Milano 1996, pp. 115-147.
- ⁹² Günther 2001, p. 138.
- ⁹³ Il diametro totale del Tempietto, quanto l'altezza totale, misura 50 palmi romani. Il diametro della cella invece dei 25 1/2 si prolunga fino a 26 palmi. L'altezza del portico anulare doveva essere di 25 palmi, e tenendo conto di questo l'altezza della peristasi del Tempietto è diminuita a 24 palmi invece dei 25. Günther 1973, p. 52.
- ⁹⁴ *De re aedificatoria*, IX, x (Alberti/Portoghesi-Orlandi, p. 856).
- ⁹⁵ L. Pacioli, *De divina proportione*, Venezia 1509, f. 24v.
- ⁹⁶ T. Buddensieg, *Criticism and praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance*, in *Classical Influences on European Culture, A.D. 500-1500*, Cambridge 1971, pp. 259-267.
- ⁹⁷ Codice di Fossombrone, f. 6v; Nesselrath 1993, p. 94. Uffizi A 1069; Antonio da Sangallo, copia da Riniero Neruccio da Pisa; Vasori, nr. 75; Günther 1988, pp. 206 sg., figg. VI 2-3; Pirro Ligorio, Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. It. 138, 91. Uffizi A 2040, Giovanni Antonio Dosio, *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, Roma 1976, nr. 118.
- ⁹⁸ Dosio 1976, nr. 37.
- ⁹⁹ Cataneo 1567, p. 73.
- ¹⁰⁰ «eiusdem templi basae columnarum non habent dados supostos», a proposito del tempio rotondo di Tivoli, Cod. Coner, f. 16v; Ashby, nr. 24; altrettanto Palladio 1570, IV, 14, 23, in riguardo ai templi rotondi di Tivoli e del Foro Boario; a sua volta Peruzzi e in seguito Pirro Ligorio sul tempio di Ercole al Circo Massimo.
- ¹⁰¹ *De re aedificatoria*, VII, vii (ed. cons. L. B. Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, Testo latino e traduzione di G. Orlandi, Introduzione e note di P. Portoghesi, II, Milano 1966, p. 572).
- ¹⁰² Vitruvio, I, 2 (5), IV, 3 (2).
- ¹⁰³ H. Günther, *Die Anfänge der modernen Dorica*, in *L'Emploi des Ordres a la Renaissance*, atti del convegno del Centre d'Études superieure de la Renaissance, Tours 1986; Paris 1992, pp. 97-117.
- ¹⁰⁴ F. Malaguzzi-Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, Milano 1913-23, II, p. 357. M.L. Gatti Perer, *Umanesimo a Milano. L'Osservanza Agostiniana all'Incoronata*, «Arte Lombarda» LIII-LIV, 1981, 30, 157. A. Rovetta, *Cultura e codici Vitruviani nel primo umanesimo milanese*, «Arte Lombarda» LX, 1981, 10 sg. Günther 1988, p. 161.
- ¹⁰⁵ J. P. Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci*, London 1970, II, nr. 1471 etc.
- ¹⁰⁶ Pacioli 1509, f. 35r.
- ¹⁰⁷ Günther 1988, pp. 139-164; Id., *Gian Cristoforo Romano studia l'architettura antica. Un aspetto sconosciuto della cultura rinascimentale*, in *Il Disegno di Architettura*, atti del convegno del Politecnico di Milano 1988, Milano 1989, pp. 137-148.