

42. Bramante, Progetto per i capitelli
dell'ordine maggiore all'interno di San Pietro
(Firenze, GDSU 6770 Ar)

PROPOSTE PER UNA REVISIONE DEL CORPUS DEI DISEGNI DI BRAMANTE

Christoph L. Frommel

Solo nel corso del Cinquecento il disegno architettonico diventa oggetto di collezionismo e i pochi fogli pervenuti dai tempi precedenti si trovano in codici legati o custoditi dalle fabbricerie delle cattedrali, da notai o nei lasciti dei grandi maestri¹. Finora non sono stati individuati disegni architettonici di Brunelleschi e Michelozzo, solo due di Alberti e pochissimi dei loro contemporanei². Perfino i disegni dei primi decenni dell'attività di Giuliano da Sangallo sono conosciuti solo tramite i codici di Siena e della Biblioteca Vaticana, che presentano copie da rilievi di monumenti antichi o da progetti "esemplari" piuttosto che schizzi per progetti³. Solo grazie ad allievi come Baldassarre Peruzzi, alcuni disegni del Cronaca e di Francesco di Giorgio furono salvati⁴; persino il tesoro dei disegni d'architettura di Raffaello e Giulio Romano, che forse comprendeva anche i disegni di Bramante e che Jacopo Strada aveva acquistato dagli eredi di quest'ultimo, è andato disperso⁵. Nella prima metà del Cinquecento il *corpus* dei disegni di Antonio da Sangallo il Giovane, Antonio il Vecchio e Peruzzi costituisce la più rilevante eccezione. Sembrano essere stati conservati fra i disegni di Antonio da Sangallo anche alcuni dei rari progetti originali di Bramante e l'unico di mano di Fra Giocondo⁶. I disegni autografi del periodo romano di Bramante sono comunque i primi in assoluto che permettono di seguire passo per passo la genesi di una grande architettura come la nuova basilica di San Pietro. Oltre ai sei fogli pubblicati già nel 1875-80 da Heinrich von Geymüller, negli ultimi decenni altri fogli sono stati attribuiti a Bramante⁷. Il presente saggio propone di ampliare ulteriormente il *corpus* bramantesco e di analizzarne non tanto l'aspetto progettuale quanto le caratteristiche della calligrafia e del sistema di rappresentazione.

Come tanti architetti del Rinascimento, anche Bramante aveva cominciato nelle vesti di artista figurativo⁸. Aveva visitato Mantegna a Mantova, e già nella sua prima opera conservata, la decorazione del palazzo Comunale di Bergamo, aveva aperto la parete su uno spazio illusionistico. Aveva trasformato lo studiolo della casa Panagirola a Milano in una *Camera Picta*, animata con figure fortemente influenzate da Melozzo e Signorelli, con i quali potrebbe aver collaborato a Loreto. Nell'incisione Prevedari del 1481 fa poi un importante passo in avanti nella conquista dello spazio prospettico (fig. 43). Pur rimanendo fedele all'illusionismo, alla predilezione mantegnesca per le rovine e a quella di Signorelli per le figure di eleganti giovani, egli s'ispira nel formato verticale, nella volta cassettonata e nel catino absidale a conchiglia, nel chiaroscuro e nella prospettiva centrale che si apre anche verso l'osservatore, alla *Madonna* di Brera di Piero della Francesca. In altri aspetti, come la rappresentazione asimmetrica e frammentaria del tempio, potrebbe avere seguito la *Natività della Vergine* di Fra Carnevale o prototipi fiamminghi; nella struttura portante Francesco di Giorgio e nel ricco decoro scultoreo Giuliano da Sangallo. A differenza della *Madonna* di Brera, della *Camera Picta* e ancora dell'*Ultima Cena* di Leonardo, egli non concentra però le figure in primo piano davanti a un ambiente vuoto, ma anima e riempie lo spazio con figure distribuite fino al fondo della navata centrale, sino al transetto e alla cappella angolare, come aveva fatto solo Alberti nella placchetta del Louvre⁹, e conferisce alla luce un ruolo ancora più dominante rispetto ai suoi predecessori. La luce proviene esclusivamente dall'alto e dalla zona dell'osservatore e l'ombra piramidale del monaco ingnocchiato acquista un significato quasi simbolico. Nel movimento e nella luce del

San Cristoforo di Copenhagen, l'unico disegno figurativo che gli può essere attribuito, si sente già l'influsso di Leonardo, ma il contorno vigoroso e il fine tratteggio sono caratteristici della mano di Bramante¹⁰.

Il problema dell'attribuzione: le scritte

La grafia del disegno architettonico, spesso realizzata con l'aiuto della riga e del compasso, è meno illuminante di quella del disegno figurativo e le scritte e i numeri sono quindi elementi particolarmente importanti per la sua attribuzione¹¹. Già Geymüller ha tentato di farsi un'idea della calligrafia e del modo di disegnare di Bramante¹². L'unica parola finora considerata indubbiamente autografa di Bramante, la firma del giugno 1509, è stata pubblicata solo nel 1965 (fig. 44a)¹³. In essa ogni lettera è articolata con tratto deciso ed espressivo benché già leggermente tremolante e ogni tanto la pressione della penna cambia da segni marcati a segni più lievi. A questa rassomiglia la firma della lettera del 1493, già scomparsa nel 1810 e conosciuta solo da un facsimile (fig. 44b)¹⁴. In ambedue i casi, le lettere appaiono isolate, quasi senza legamenti, e terminano con una sorta di svolazzo. Risulta poco probabile che in un periodo nel quale la firma del 1509 non era nota, la scritta sia stata falsificata, come Geymüller teme. La mano di Francescani, bibliotecario dell'Università di Padova, a cui dobbiamo il facsimile, evidentemente ne ha attenuato il carattere personale.

Alle lettere minuscole della firma del 1509 rassomigliano quelle delle parole "canale" sullo schizzo a pietra rossa della Collezione Rothschild del 1506-07 circa e "pietra" sul progetto per il ponteggio di San Pietro, del 1509 circa, ambedue disegni che anche per altre ragioni sono attribuibili a Bramante (figg. 44b, 61)¹⁵. La grafia della fir-

ma del 1509 ritorna anche nella parola “pianta” sul progetto per il camino della sala di Costantino del 1509-1510, che si distingue dallo stesso termine scritto contemporaneamente da Antonio da Sangallo il Giovane, in particolare per le caratteristiche lettere “t” e “a” e per il loro legame (fig. 44e)¹⁶. Solo la parola “fregio” accanto al dettaglio della trabeazione è stata aggiunta da Sangallo (fig. 49). Durante la ristrutturazione dell'appartamento al piano superiore dei Palazzi Vaticani, negli anni 1508-1510, questi era ancora attivo come legnaiolo per i soffitti e a lui risale il disegno in pulito (GDSU 1623 Ar) per il soffitto della sala di Costantino, firmato “Antonio da Sangallo arc[hitectus]”¹⁷. Bramante deve aver schizzato il camino rapidamente sul *verso* del disegno per farlo poi ulteriormente elaborare da collaboratori come Sangallo e Menicantonio¹⁸. La trabeazione poi realizzata nel camino è, infatti, molto meno bramantesca rispetto allo schizzo¹⁹. Il carattere impaziente dell'iscrizione, il ductus vigoroso delle linee e il modo di rappresentare i profili rassomigliano a un contemporaneo progetto di camino eseguito a mano libera, mentre si distinguono chiaramente dal rilievo di Sangallo della porta del cardinale Cesarini, di poco precedente, ma meno deciso²⁰.

Se questi disegni finora assegnati al giovane Sangallo risalgono invece con qualche probabilità a Bramante, anche la datazione dei primi studi sangallesi richiede una revisione²¹. Di gran lunga il più precoce è il progetto GDSU 1642 A per un asilo di poveri finora attribuito allo zio Antonio da Sangallo il Vecchio, che risale probabilmente agli ultimi anni prima del trasferimento definitivo di Antonio il Giovane a Roma e cioè alla fine del pontificato di Alessandro VI²². Le “ch” nelle parole scritte accanto ai suoi schizzi del Colosseo del 1504-1505 circa sembrano ancora precedenti a quelle nel rilievo del tempio di Portunus a Ostia, che grazie alla “d” ancora arcaica è databile verso gli anni 1506-1507, mentre le parole aggiunte in un secondo momento risalgono a un periodo più maturo di Sangallo (fig. 51)²³. Negli anni successivi la sua calligrafia arcaica si avvicina poi lentamente a quella di Bramante, benché manchino ancora criteri per una datazione più precisa. Al più tardi nel 1508-1509 egli cominciò a collaborare strettamente con Bramante, ma nello schizzo per la rocca di Civitavecchia, che risale all'inizio di questa collaborazione, compa-

re ancora una versione della “ch” alquanto arcaica (fig. 44g)²⁴. A prima vista la pianta, forse destinata alla chiesa di San Biagio della Pagnotta, resa con l'acquerello diseguale e senza un preciso contorno esterno, sembra non solo concepita ma anche disegnata da Bramante²⁵. La parola “sachrestia” è però scritta da Antonio da Sangallo il Giovane, con una “ch” difficilmente databile prima del 1509, e il ductus è meno vigoroso (fig. 44f).

L'iscrizione trecentesca copiata sul bordo superiore di uno degli schizzi a pietra rossa per il San Pietro è invece con ogni probabilità autografa di Bramante del 1505 (figg. 44c, 55)²⁶. La calligrafia cambia dalle iniziali maiuscole, ancora delineate con cura e simili a quelle del progetto per i camini, a più impazienti lettere minuscole, fra le quali “a” e “p” ricordano la firma del 1509. Sue devono essere anche le due abbreviazioni, forse decifrabili come “S[anta?] M[aria?] F[iore?] e con[ventus?] Santi An[tonii?]” e riferibili alle cupole del duomo di Firenze e del Santo di Padova, che ci fanno conoscere la mano fluida ed elegante degli anni prima della gotta (fig. 44d)²⁷.

La firma del giugno 1509 si trova su una quietanza scritta da Antonio del Pellegrino, l'assistente principale di Bramante dal 1505 al 1510 circa, quando scompare e viene sostituito da Antonio da Sangallo il Giovane²⁸. La sua mano chiara, secca e talvolta monotona è più facilmente distinguibile da quella di Bramante che non quella di Antonio da Sangallo il Giovane: tradisce la provenienza dalla cerchia di Giuliano da Sangallo e ritorna su tre altri disegni (fig. 48)²⁹. Anche la resa delle parti figurative, il tratteggio e le cifre sui due disegni di alzati della cappella di Sant'Elena a Santa Croce di Gerusalemme, ricordano Bramante che potrebbe averla ristrutturata su incarico del cardinale Bernardino Carvajal, il committente del Tempietto di San Pietro in Montorio, prima che Peruzzi verso il 1510 decorasse la volta con nuovi mosaici; la scritta nel bordo inferiore sembra invece essere stata aggiunta da un collaboratore³⁰.

I numeri

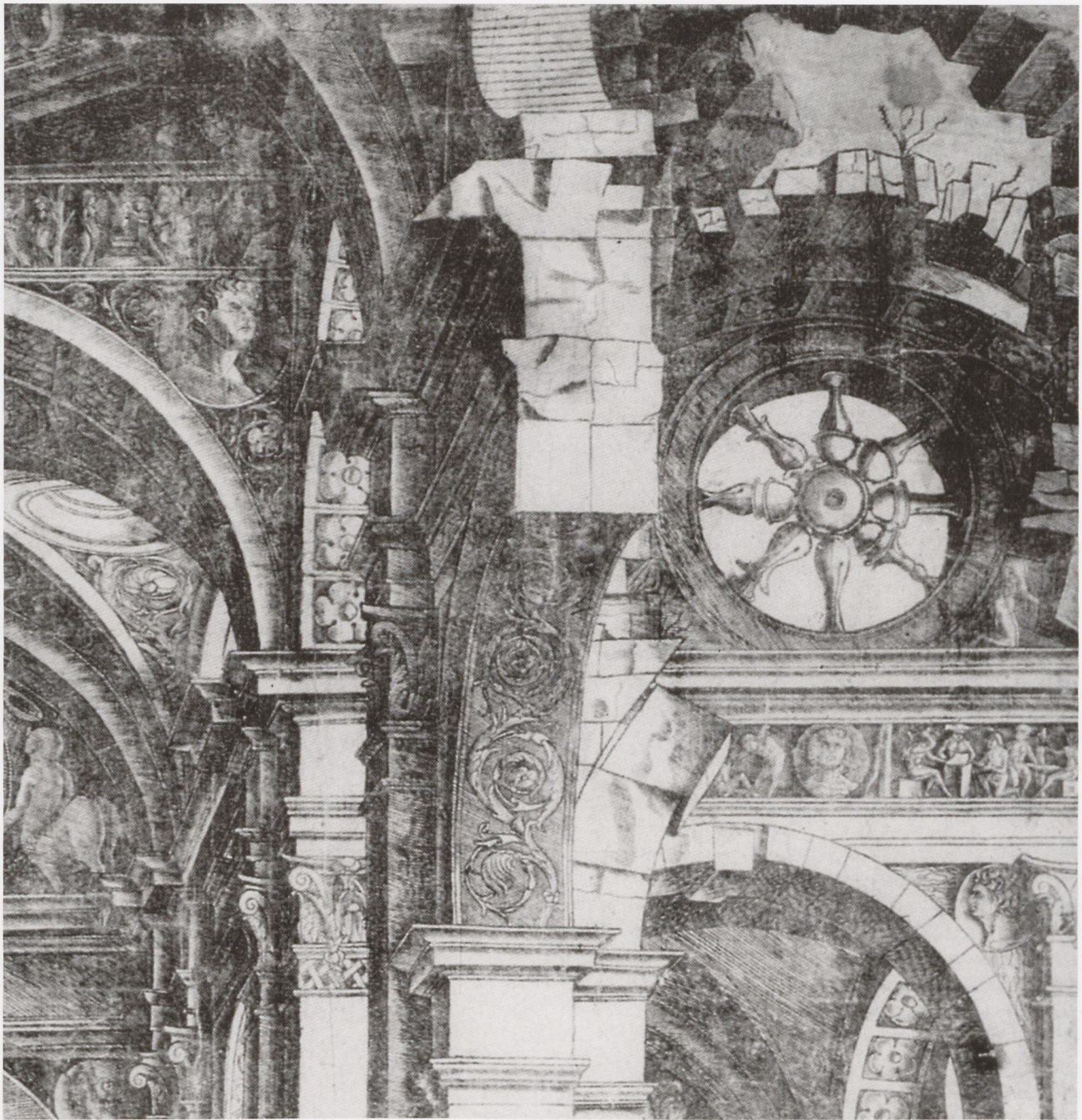
Anche le poche cifre che si trovano su fogli presumibilmente autentici di Bramante si distinguono, per il maggiore dinamismo, da quelle del giovane Sangallo. Il numero “72” sul margine sinistro del GDSU 20 A si ripete in forma quasi uguale nella trabeazione dorica del GDSU 104 Av (figg. 45a,b, 53)³¹. Evidentemente Bramante trac-

ciò le misure più rigide della pianta delle Terme in una situazione poco confortevole, sul posto (figg. 45c, 59)³². Alla inconfondibile mano di Giuliano da Sangallo appartiene invece solo la correzione di una misura “i[n] tutto palmi 330”.

I numeri sul *recto* e nella parte superiore del *verso* di GDSU 3 A, con la caratteristica cifra “4”, risalgono sicuramente ad Antonio del Pellegrino, l'autore del *quincunx* disegnato con secca precisione sul *recto*³³. Non solo gli schizzi del *verso*, ma anche la più dinamica misura “36” accanto al pilastro smussato e la distorta quota “20” tra i due pilastri sono invece riferibili a Bramante (fig. 48). Sue sembrano anche le misure “12” (cancellata), “13” e “8” sull'alzato del disegno per la chiesa dei Santi Celso e Giuliano del 1508 circa (fig. 45d)³⁴. A prima vista rassomigliano molto alle cifre sangallesi³⁵, ma sono più fluide, più eleganti, più energiche e tornano in forma identica sui rilievi delle Terme di Diocleziano e del mausoleo di Teoderico a Ravenna e sul progetto di Bramante per l'abside di San Pietro (figg. 45e,i, 54, 57, 60).³⁶ Anch'esso è stato attribuito ad Antonio da Sangallo il Giovane, benché i “6” e “9” non siano compatibili con le sue cifre contemporanee.

Schizzi a penna e inchiostro

Bramante si servì di mezzi grafici diversi a seconda degli scopi da raggiungere. In qualunque situazione poteva schizzare rapidamente con la penna e l'inchiostro sopra un foglio qualsiasi senza rischiare che le linee si sciupassero, ma anche senza la possibilità di eliminare errori o alternative scartate. Il primo schizzo attribuito a Bramante è disegnato con penna e inchiostro e risale probabilmente alla fine degli anni Ottanta del Quattrocento (fig. 46)³⁷. È grande solo 7,5x7,5 cm, tracciato rapidamente con inchiostro color marrone, e mostra la controfacciata di Santa Maria presso San Satiro. Si distingue dai rari schizzi paragonabili di Giuliano da Sangallo e Francesco di Giorgio non solo per il suo dinamismo impaziente ma anche per la scarsa precisione. Le linee sembrano sfilacciarsi, con segni spessi o sottili, risultano raramente parallele e in un punto addirittura interrotte da una macchia d'inchiostro. Elementi simmetrici, come le paraste e gli archi, non corrispondono nelle dimensioni e nella forma. Per trovare la forma giusta egli ha spesso bisogno di più di una linea e le sue intenzioni non sempre possono essere state facilmente comprese dai collaboratori. La

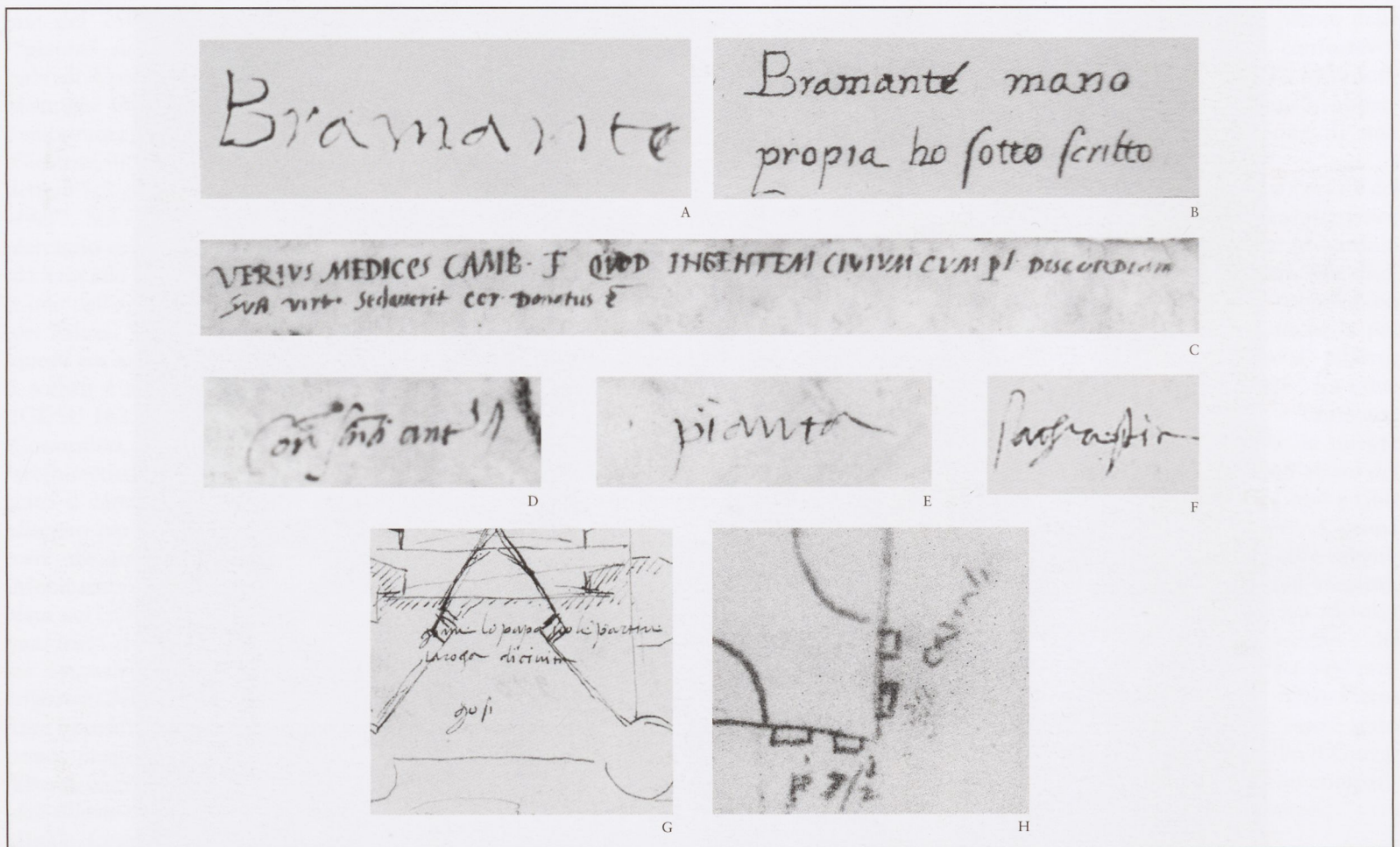


stessa grafia impaziente e imprecisa torna nel GDSU 3 Av, il primo progetto conservatosi per San Pietro (fig. 48)³⁸. In questo foglio il maestro sembra aver dimostrato ad Antonio del Pellegrino i diversi passi della genesi del progetto, dal coro di Rossellino fino al *quincunx* con pilastri smusati. Antonio lo disegnò poi in pulito sul *recto*, ma il contorno dinamico, frammentario e poco preciso delle due alternative dell'esterno potrebbe ugualmente risalire al pugno di Bramante, e richiama le correzioni nelle finestre e nelle scale della pianta del palazzo dei Tribunali disegnata anch'essa da Antonio del Pellegrino³⁹.

A prima vista lo schizzo di palazzo Caprini

43. Bramante e B. Prevedari, *Interno di un tempio*, particolare (Milano, Raccolta Bertarelli)

sembra ancora meno degno di Bramante, ma le caratteristiche grafiche sono simili (fig. 47)⁴⁰. La carta di colore azzurro non ha filigrana e rassomiglia a quella del disegno di Peruzzi per la sala delle Prospettive del 1518⁴¹. Verso la metà del Cinquecento il copista anonimo dei disegni di Peruzzi incollò il foglio parzialmente stracciato come reliquia nel *Taccuino S IV 7* della Biblioteca Comunale di Siena⁴². Benché i rapporti proporzionali, le forme e in particolare la prospettiva della finestra del piano nobile risultino distorti, il sistema dei due piani inferiori corrisponde ai due alzati conosciuti del palazzo. È aggiunto un terzo piano, senza il quale il palazzo sarebbe



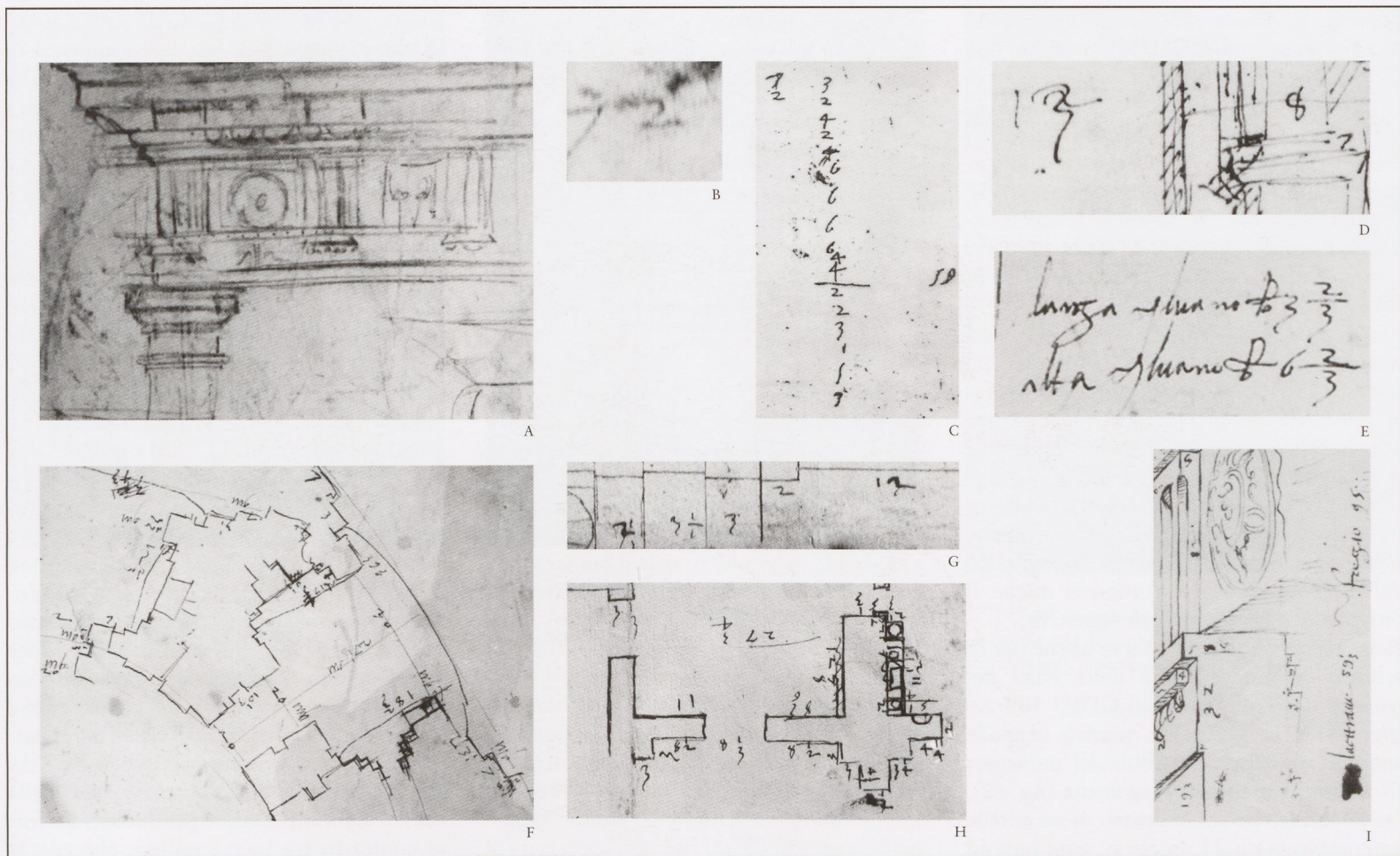
rimasto molto più basso dei due palazzi vicini di piazza Scossacavalli e non avrebbe neanche raggiunto l'altezza minima di 70 palmi prescritta da Alessandro VI⁴³. Nelle semicolonne ioniche e nella finestra del terzo piano, coronata da un frontone incurvato e priva di balcone, il disegnatore si concede rapide linee curve e svolazzi. Difficilmente un contemporaneo avrebbe copiato un disegno in maniera così inesatta, sbagliato la prospettiva della finestra con balcone in maniera così evidente, e al tempo stesso sarebbe stato in grado di aggiungere un piano nel linguaggio di Bramante. Anche nello schizzo per il camino della sala di Costantino egli suggerisce con il tratteggio un effetto di profondità tridimensionale e aggiunge lo stemma papale, i putti e i candelieri con linee rapide e vigorose, di cui il giovane Sangallo non era capace (fig. 49). La stessa spontaneità vigorosa ritorna nelle due alternative per l'esterno dei Santi Celso e Giuliano (fig. 50)⁴⁴. Con tante linee irregolari, le diverse correzioni e il tratteggio poco ordinato del forte chiaroscuro, egli conferisce alla campata centrale una profondità tridimensionale che non si trova nei progetti del giovane Sangallo. La

44. Le scritte

- A. Bramante, Firma del 1509 (Loreto, biblioteca della Basilica)
- B. Facsimile da Bramante, Firma del 1493 (già Padova, biblioteca Universitaria)
- C. Bramante, Progetto per San Pietro, particolare (Firenze, GDSU 7945 Av)
- D. Bramante, Progetto per San Pietro a Roma, particolare (Firenze, GDSU 7945 Av)
- E. Bramante, Disegno per il camino della sala di Costantino in Vaticano (Firenze, GDSU 1623 Av, 1626 Av), particolare
- F. Antonio da Sangallo il Giovane, Progetto per San Giovanni dei Fiorentini (?), particolare (Firenze, GDSU 1304 A)
- G. Antonio da Sangallo il Giovane, Schizzo della rocca di Civitavecchia, particolare (Firenze, GDSU 975 Ar)
- H. Bramante, Progetto per San Petronio a Bologna (?), particolare (Parigi, Louvre, Cabinet des Estampes, Collezione Rothschild 1466v)

chiesa fu cominciata nel 1508 ed è poco probabile che Bramante abbia affidato l'articolazione di una delle sue principali opere ad un giovane che in questa data forse non faceva ancora parte della sua bottega. Nella combinazione di sezione e prospettiva del tempio di Portunno, nell'inquadratura grandangolare, nel modo di schizzare velocemente con la penna e nel tratteggio, Sangallo aveva poco prima tentato di imitare il maestro, senza arrivare a una luminosità e tridimensionalità paragonabile (fig. 51)⁴⁵. L'interno del suo tempio sembra quasi ottagonale e alle colonne manca lo spessore corporeo. L'attribuzione degli schizzi per i Santi Celso e Giuliano viene, del resto, corroborata dalla calligrafia, dal tratteggio e dal linguaggio dell'esterno di San Pietro schizzato con mano libera sulla metà inferiore di uno dei disegni di Bramante, copiati in modo preciso da un maestro finora non identificato della sua cerchia (fig. 52)⁴⁶.

Una testimonianza illuminante della stretta collaborazione di Bramante con i suoi giovani viene da un foglio con tre alternative, copiate probabilmente dai suoi schizzi da Sangallo, per la cupola di San Pietro e con



45. I numeri

- A. Bramante, *Trabeazione dorica, particolare* (Firenze, GDSU 104 Ar)
- B. Bramante, *Schizzo per San Pietro, particolare* (Firenze, GDSU 20 Ar)
- C. Bramante, *Rilievo delle Terme di Diocleziano, particolare* (Firenze, GDSU 104 Ar)
- D. Bramante (?), *Progetto per la chiesa dei Santi Celso e Giuliano, dettaglio* (Firenze, GDSU 1859 Ar)
- E. Antonio da Sangallo il Giovane, *portale del Cardinale Cesarini, particolare* (Firenze, GDSU 2049 Ar)
- F. Bramante (?), *Progetto dell'abside di San Pietro, particolare* (Firenze, Uffizi, GDSU 43 Ar)
- G. Bramante (?), *Alzato del mausoleo di Teodorico a Ravenna, particolare* (Firenze, GDSU 1563 Ar)
- H. Bramante (?), *Rilievo della pianta delle Terme di Diocleziano, particolare* (Firenze, GDSU 104 Ar)
- I. Antonio da Sangallo il Giovane, *Trabeazione della Basilica Emilia a Roma, particolare* (Firenze, GDSU 1413 Ar)

il contorno del prototipo, la cupola del Pantheon, che devono risalire agli anni prima della morte di Giulio II (fig. 11)⁴⁷. Le misure dell'oculo e la trabeazione del Pantheon sul *verso* sono invece attribuibili al giovane Giovanfrancesco, il cugino di Antonio, e quest'ultimo più tardi ha identificato gli schizzi del *recto* con la sua calligrafia più matura. Probabilmente ancora prima dell'estate 1511, quando i lavori stagnavano, lo stesso Bramante sembra aver schizzato la cornice non realizzata per l'interno di San Biagio alla Pagnotta⁴⁸. Questo elemento s'ispira alla cornice del Pantheon, copiata da un disegno che lo scalpellino Menicantonio aveva fatto su incarico suo, come noterà Sangallo in seguito: "la prese p(er) Brama(n)te Menichant(oni)o".

La pietra rossa

La pietra rossa – le cui potenzialità Bramante forse aveva imparato anche dall'amico Leonardo e che nessun altro architetto usava in maniera ugualmente frequente ed inventiva⁴⁹ – era ancora più duttile della penna e permetteva la sovrapposizione di varianti⁵⁰. Già Geymüller è riuscito a

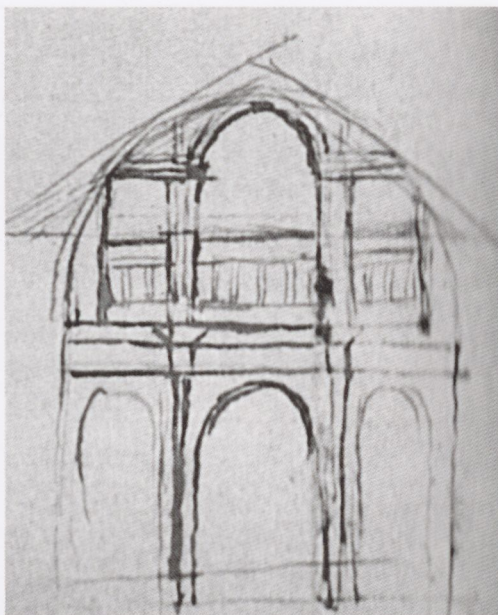
raggruppare attorno alla pianta di pergamena gli schizzi a pietra rossa di quattro altri fogli (figg. 53, 55). Nel disegno GDSU 7945 Ar, un dettaglio di pianta disegnato in scala con la riga su una griglia di 5 palmi, Bramante irrobustisce lo scheletro portante della pianta di pergamena e arricchisce la campata centrale con colonne giganti.⁵¹ Sul *verso* estende lo spazio in una croce latina, e diversamente dai Sangallo, da Raffaello e Peruzzi, ma in maniera simile al GDSU 3 Ar egli sovrappone i singoli schizzi, non interessandosi dell'estetica del foglio. Gli studi prospettici per la "crociera" di San Pietro con le colonne giganti sono disegnati sopra due alzati per una fontana, forse quella del cortile del Belvedere⁵². Continuando questi studi sulla pianta GDSU 20 A, egli non traccia le diverse soluzioni una accanto all'altra come nel precedente schizzo a penna GDSU 3 Ar ma le disegna nel pilastro sud-orientale una sopra l'altra⁵³. Orientando nel disegno GDSU 8 Ar la dimensione definitiva dei pilastri sulla scorta del GDSU 8 Ar di Giuliano da Sangallo, egli poteva dimostrare al papa e ai suoi consulenti che rispettava le critiche⁵⁴. Direttamente para-

gonabili alle linee marcate e sicure della metà sinistra del GDSU 8 Av sono due frammenti di una pianta, forse destinati al San Petronio di Bologna, che si trovano sul verso del disegno di un anonimo della facciata di San Petronio a Bologna con la statua di Giulio II e quindi databili al 1507 (fig. 44h)⁵⁵. Anche le mensole prospetticamente distorte dell'obelisco schizzato sullo stesso foglio sembrano caratteristiche di Bramante.

Particolarmente illuminanti sono gli alzati prospettici grandangolari d'interni nel foglio GDSU 20 A. Sia la cappella angolare del *quincunx* e l'ottagono nella torre angolare sul *recto*, che le navatelle e le volte a crociera sul *verso* testimoniano i suoi sforzi di farsi un'idea precisa dell'effetto tridimensionale di ogni singolo ambiente, mentre l'alzato in proiezione ortogonale dell'esterno sul *verso* conferma anche il bisogno di una verifica più oggettiva.

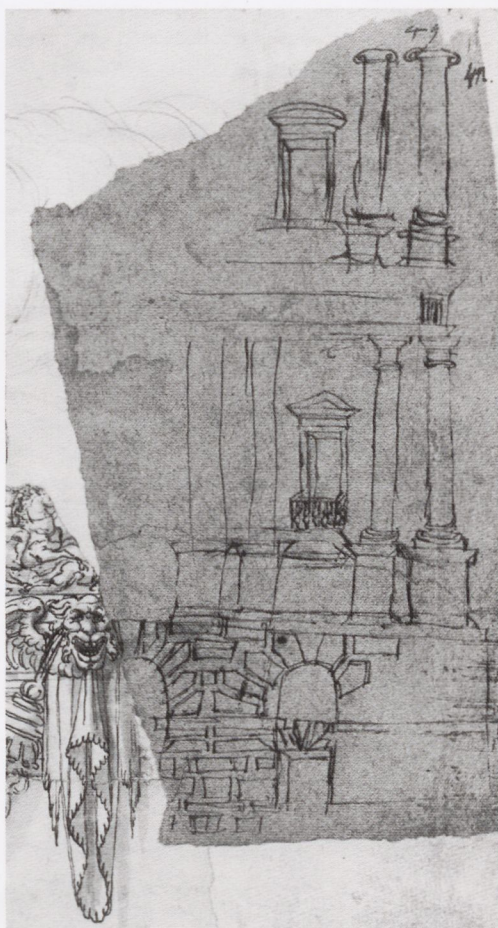
Della pietra rossa egli si serve anche per lo schizzo della rete viaria della zona del palazzo dei Tribunali e sul GDSU 104 Av (fig. 53)⁵⁶. Le absidi, le quattro cappelle angolari e gli otto vestiboli del *quincunx* ricordano la pianta di pergamena (fig. 62), ma la chiesa che sta al centro di un cortile è perimetrata da 25 arcate su ogni lato ed è quindi molto più piccola del San Pietro. Forse risale all'estate 1507, quando il papa decise di sacrificare l'antica Camera Apostolica a favore di una piazza davanti alla nuova basilica e di riunire tutti i tribunali in un'unica sede⁵⁷. È il solo progetto papale di questi anni che aveva bisogno di grandi sale d'udienza, un cortile, una chiesa, torri angolari e che era situato in posizione libera e visibile da lontano. Anche l'ingresso unico e la suddivisione non schematica delle lunghe ali laterali si spiegano con funzioni ben distinte. La moltiplicazione di linee irregolari nell'alzato della *natatio* delle terme di Diocleziano, sulla parte sinistra del foglio, ricorda lo schizzo milanese e il GDSU 3 Av (fig. 46, 48).

Sul *recto* egli registra, forse per la prima volta, con acribia archeologica ogni dettaglio e ogni misura della pianta del nucleo interno delle terme di Diocleziano, interessandosi particolarmente del rapporto complesso tra i muri e gli ambienti circostanti, da cui prenderà ispirazione poco dopo nel progetto per il *Ninfeo* di Genazzano (fig. 59)⁵⁸. Dopo aver eseguito il rilievo, egli stesso sembra avere disegnato con penna, riga e compasso la pianta dell'angolo sud-orientale (fig. 57)⁵⁹. Il confronto con il rilievo



46. Bramante, Schizzo della facciata interna di S. Maria presso S. Satiro, Milano (Milano, Archivio dell'Ente Comunale di Assistenza di Milano)

47. Bramante (?), Schizzo per la facciata di palazzo Caprini, Roma (Siena, Biblioteca Comunale, Taccuino S IV, 7, f. 42r)



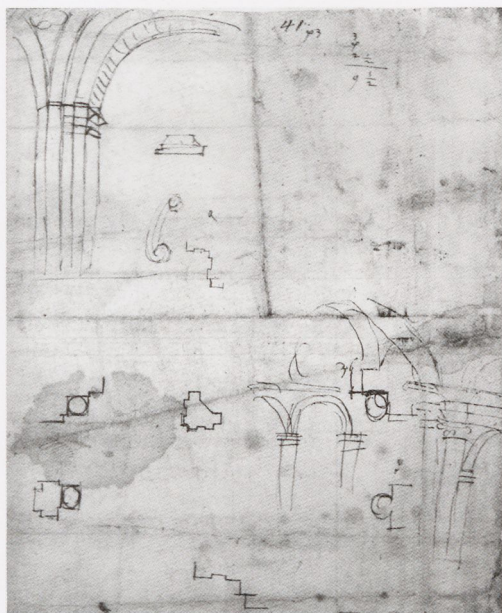
contemporaneo di Sangallo dimostra quanto sia più vigorosa, sicura e originale la mano di Bramante sia nelle caratteristiche cifre che nel ductus vigoroso e discontinuo delle linee e nelle tante correzioni tanto impazienti quanto professionali (fig. 45h).

La matita

Bramante si serve invece della matita nera per il capitello corinzio dell'interno del San Pietro, uno dei più bei disegni del suo genere di tutto il Rinascimento (fig. 42)⁶⁰. Il foglio alto 74 cm basta solo per la metà sinistra del capitello vero e proprio che è alto 3 palmi romani (0,67 m) e quindi circa metà dei capitelli del Pantheon ai quali s'ispira, mentre non sta in un rapporto proporzionale con i capitelli realizzati a San Pietro (3,15 m). Le linee orizzontali sono disegnate con la riga e nelle volute si vedono ancora i centri del compasso, utilizzati per tracciare i singoli segmenti. Alcune linee verticali sono raddoppiate e ogni tanto un fine tratteggio ne sottolinea il chiaroscuro e la tridimensionalità. Questi effetti sono particolarmente suggestivi nella curvatura del calice e nell'abaco, dove i tratti brevi della matita si moltiplicano e producono un forte contrasto tra luce e ombra, che con la pietra rossa o la penna sarebbe stato meno suggestivo. Come spesso in Bramante la resa prospettica non è del tutto corretta. Sul verso è disegnato con penna e inchiostro il profilo del capitello per i legnaioli che dovevano fare i modellini lignei in scala 1:1 per gli scalpellini⁶¹. Anche il progetto per la base dell'ordine gigante di San Pietro segue il prototipo del Pantheon e la tecnica grafica con la matita è paragonabile al disegno del capitello⁶². Sia il chiaroscuro del denso tratteggio sul *recto* che i profili per il piedistallo a pietra rossa sul *verso* sono estranei alla tecnica di Sangallo e Raffaello, con la quale i dettagli della pianta dell'ambulacro sul *verso* sembrano più compatibili. Con la matita nera Bramante iniziava anche i disegni di presentazione, come la pianta di pergamena e il "disegno grandissimo" per il Vaticano (fig. 62)⁶³.

Il tratteggio

Già l'incisore Prevedari deve avere seguito minuziosamente il tratteggio del disegno preparatorio di Bramante, che, in contrasto con Mantegna, non si accontentava di linee parallele e del loro addensarsi nelle zone di maggiore ombra, ma cambiava la direzione del tratteggio da un membro architetto-



48. Bramante e Antonio di Pellegrino, *Studi per S. Pietro a Roma, particolare (Firenze, GDSU 3 Av)*

nico all'altro (fig. 43)⁶⁴. La mezza ombra di certi spigoli viene suggerita solo da una sequenza di brevi tratteggi paralleli, l'ombra più profonda invece da un denso tratteggio incrociato: una tecnica mantenuta anche nella scenografia milanese e negli anni romani⁶⁵.

Tratteggi si trovano in quasi tutti i suoi alzati a penna. Anche nella trabeazione e nella mensola del disegno per il camino nella sala di Costantino egli cambia ogni tanto la direzione dei segni e li combina con l'acquerello (fig. 49). Come Leonardo, anche Bramante era un virtuoso di luce e ombra e deve essersi servito spesso dell'acquerello, come fecero poi, seguendo il suo esempio, anche Giuliano da Sangallo nel *Codice Barberiniano* o il giovane Peruzzi nella rappresentazione dell'interno di Santo Stefano Rotondo⁶⁶.

Il forte chiaroscuro e la suggestiva tridimensionalità distinguono anche il disegno di Bramante per il ponteggio degli archi della navata centrale di San Pietro dai disegni dei suoi collaboratori (fig. 61)⁶⁷. Egli indica con la parola "pietra" il concio che deve essere inserito tra i mattoni degli archi per resistere alla pressione delle travi dell'armatura. Con il fine tratteggio su uno o

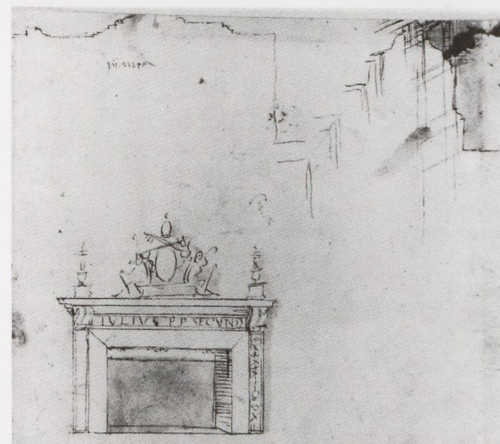
due lati delle travi egli enfatizza il contrasto tra luce e ombra in maniera molto più suggestiva e tridimensionale dei Sangallo. Un arco concentrico, ma più piccolo nella resa prospettica, accenna alla profondità dell'arco trasversale della crociera, e in basso a destra i profili del cornicione vengono ripetuti con maggiore precisione – tutti dettagli di cui Bramante era responsabile in prima persona e di cui poteva affidare solo l'esecuzione ai due collaboratori di nome Antonio.

Allo stesso periodo deve risalire anche lo schizzo a pietra rossa, dove Bramante si occupa della spinta e della pressione degli stessi archi sotto il peso della cupola e del peristilio delle terme di Diocleziano, schizzato accanto⁶⁸. Solo la scritta con l'identificazione "archi di s.to Pietro e termini" e il rilievo del teatro di Marcello sul *recto* e *verso* del foglio sono dovuti alla mano tarda di Antonio da Sangallo.

Il fine tratteggio che si addensa nelle ombre delle finestre, conferisce anche all'alzato del mausoleo di Teodorico una luminosità che non si trova nei disegni del giovane Sangallo, ma che ritorna nelle copie da disegni bramanteschi (figg. 60, 66)⁶⁹. Il tratteggio cambia ogni tanto direzione e anche le linee poco regolari tracciate a mano libera sono indizi a favore di un'attribuzione a Bramante.

L'alzato in proiezione ortogonale

Bramante potrebbe aver disegnato il mausoleo di Teodorico nel 1506-1507, in occasione del viaggio a Bologna assieme al papa (fig. 60). L'alzato in proiezione rigorosamente ortogonale si riferisce alla pianta in scala sul *verso*, dove si trovano anche tre sezioni di cornici, una delle quali prospettica, con il fregio arricchito da un ornamento. Quest'unica coppia di pianta e alzato attribuibile a Bramante può essere messa in relazione con la coppia di pianta e sezione per i pennacchi della campata centrale di San Pietro del 1509-1510 circa, dove Antonio del Pellegrino evidentemente segue il metodo del maestro⁷⁰. La combinazione di pianta, sezione e alzato in proiezione ortogonale era già nota alla cultura gotica ma forse non all'Antichità. Fu raccomandata da Alberti e usata anche da Piero della Francesca e Leonardo⁷¹. Forse lo stesso Bramante se ne serve nel progetto per la cupola di San Pietro tramandato dall'incisione di Serlio⁷², e se ne servirà poi nel suo progetto per San Pietro anche Raffaello, che la descrive nella lettera a Leone X⁷³.

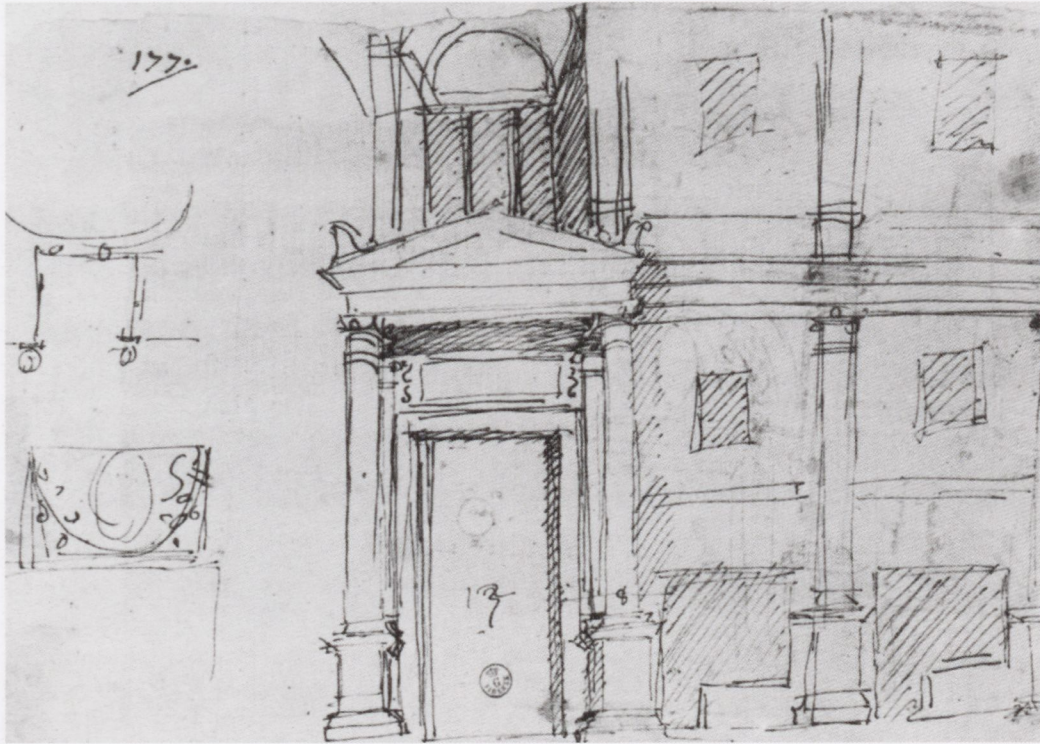


49. Bramante, *Progetto per il camino della sala di Costantino nei palazzi Vaticani, dettaglio (Firenze, GDSU 1623 Av, 1646 Av)*

I rilievi del mausoleo di Teodorico sono forse il primo esempio rinascimentale a noi pervenuto e non c'è dubbio che Bramante ne avesse disegnati tanti altri, mentre Antonio da Sangallo il Giovane nei suoi primi anni romani combina le piante della rotonda di Capua Vetere o del Colosseo ancora con alzati e sezioni semiprospectici⁷⁴. Per apprezzare la precisione archeologica del rilievo del mausoleo di Teodorico bisogna confrontarlo con quello di Giuliano da Sangallo nel *Codice Barberiniano*⁷⁵. Anche questo è ortogonale e forse addirittura basato sullo stesso rilievo ma molto meno fedele e più fantasioso, con forte chiaro-scuro acquerellato e uno spaccato che permette addirittura lo sguardo all'interno, come in altri disegni degli ultimi anni del maestro. La precisione dell'alzato di Bramante sarà superata solo decenni più tardi dalla razionalità rigorosa e astratta del suo allievo Antonio da Sangallo il Giovane⁷⁶.

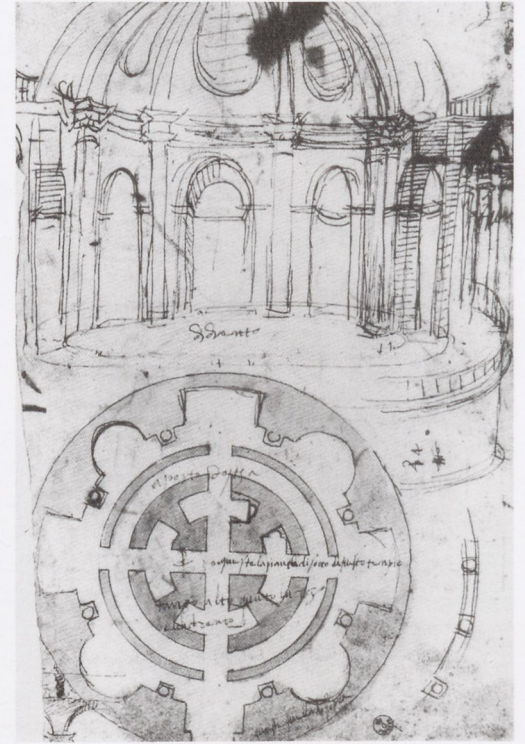
Disegni di presentazione

Si sono conservati solo due disegni di presentazione di mano di Bramante, la pianta di pergamena per San Pietro e il "disegno grandissimo" per il Vaticano (fig. 62). Né la testimonianza di Sangallo il Giovane scritta



50. Bramante, Progetto per la facciata della chiesa dei SS. Celso e Giuliano, Roma (Firenze, GDSU 1859 Ar)

51. Antonio da Sangallo il Giovane, Rilievo del tempio di Portunno a Ostia, particolare (Firenze, GDSU 1414 Ar)



52. Anonimo del primo Cinquecento da Bramante, Progetti per il coro e la facciata di S. Pietro (Firenze, GDSU 5 Ar)

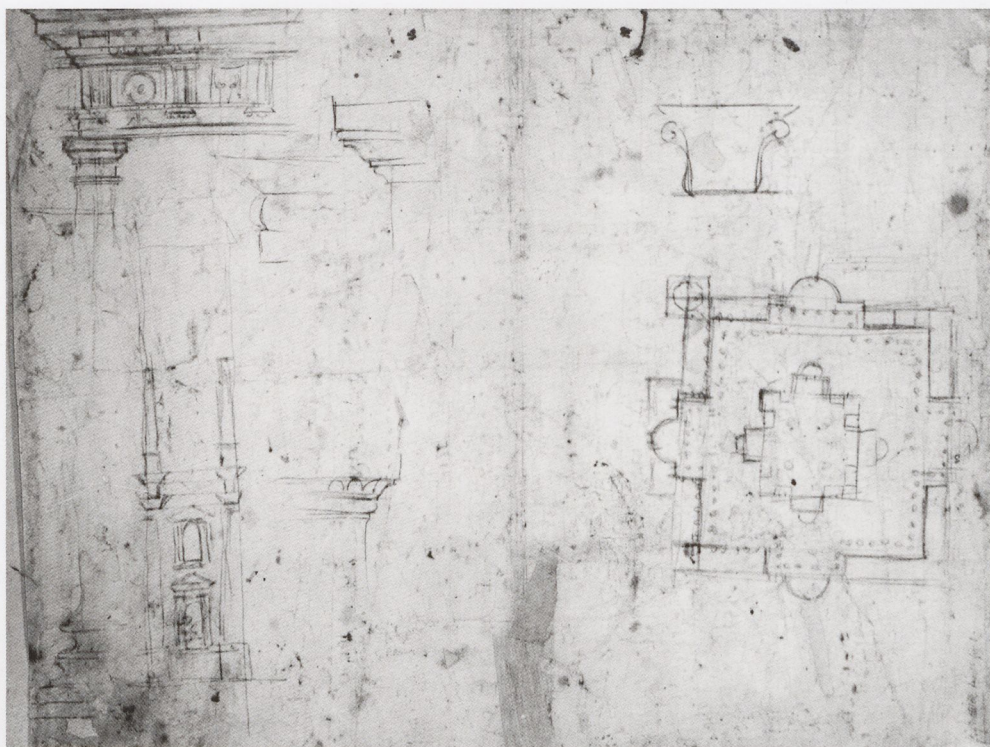
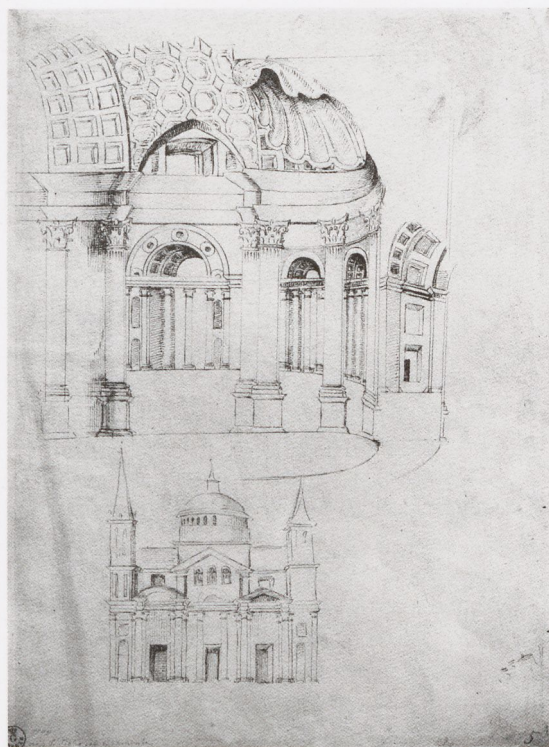
53. Bramante, Progetto per il palazzo dei Tribunali (?), alzato della Natatio delle Terme di Diocleziano e dettagli di tre ordini (Firenze, GDSU 104 Ar)

sul verso – “Pianta di S[an]to Pietro di Roma di Bramante che no[n] ebbe effetto” – né la somiglianza con la medaglia di fondazione, o la bellezza della pianta di pergamena garantirebbero un autografo del maestro, che fece disegnare anche l’analoga pianta GDSU 136 Ar per il palazzo dei Tribunali con una tecnica simile da Antonio di Pellegrino⁷⁷. Anche la pianta di pergamena è disegnata in buona parte con la riga e in corrispondenza di qualche colonna i centri del compasso sono ancora riconoscibili. Ogni tanto traspare la matita del disegno preparatorio e davanti all’abside è rimasto addirittura il semicerchio di un pentimento a inchiostro. Il disegno si distingue però dal GDSU 3 Ar e dalla pianta di Antonio di Pellegrino per il palazzo dei Tribunali non solo per la mancanza di scritte, misure o proiezioni delle volte che ne avrebbero disturbato l’armonia, ma anche per la caratteristica impazienza di Bramante che conferisce alla pergamena il carattere di un vero autografo: elementi analoghi come paraste, nicchie e rientranze non rispettano sempre la simmetria, non sono sempre parallele e ogni tanto si notano anche piccole correzioni. Anche il GDSU 287 A per il palazzo del Vaticano, che risale al 1506 circa, è pieno di irregolarità e ha tutte le caratteristiche di un disegno autografo⁷⁸. Ogni tanto cambia il colore della campitura ad acquerello e traspare, come nella rotonda sopra il torrione di Niccolò V, la matita della fase di preparazione. Il cortile del Belvedere è disegnato

con maggior precisione del vecchio palazzo e le Logge non sono ancora dettagliatamente articolate. Il *ductus* è molto più complesso rispetto al disegno GDSU 136 A di Antonio di Pellegrino e meno dinamico, ma più morbido e fluido a confronto della pianta di pergamena – forse perché Bramante non doveva ripetere tanti elementi uguali in maniera quasi meccanica. Solo successivamente egli aggiunse con la matita le proposte nella zona del cortile di San Damaso e accanto alla grande rampa del cortile del Belvedere, e con la pietra rossa l’edera sul suo lato meridionale.

Non si sono conservati alzati di presentazione di mano di Bramante, che nel periodo milanese e forse ancora nei primi anni romani dovevano assomigliare ai progetti per la chiesa dei Fogliani del 1504 al Louvre e per la chiesa a *quincunx* nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, ambedue attribuibili a Cristoforo Solari (1460-1527), allievo di Bramante⁷⁹. Come negli schizzi per l’esterno di San Pietro (fig. 52) un alzato ortogonale è combinato con parziali concessioni alla prospettiva e con un acquerello che ne sottolinea le qualità tridimensionali. Nel progetto per il *quincunx* che linguisticamente sembra precedente, l’alzato viene accompagnato dalla pianta nella medesima scala.

Il progetto di Bramante per l’interno di San Biagio è conosciuto solo grazie alla copia di Aristotele da Sangallo e si distingue per la sua completezza dalla condizione fram-



mentaria della realizzazione, come appare dai rilievi di Aristotele e Palladio (*fig. 64*)⁸⁰. È disegnato con riga, compasso e combina la pianta con la prospettiva della campata sulla quale s'imposta la cupola. Le misure e la scala metrica nel margine inferiore sono in palmi romani e sul margine superiore il copista osserva che alcune misure dell'esterno non sono corrette; presso l'abside egli accenna anche ai mattoni della muratura⁸¹. È rappresentato inoltre un muro con contrafforti che doveva proteggere la chiesa dal vicino Tevere. L'alzato è inserito in maniera ingegnosa entro un cerchio in corrispondenza della cupola, si concentra sulle parti essenziali e ne tralascia, come in tanti disegni di Bramante, la parte destra. Benché le paraste si rimpiccioliscano prospetticamente verso l'abside, il pilastro smussato è scorretto dal punto di vista prospettico e l'arcone sulla sinistra addirittura disegnato con il compasso invece di essere rappresentato in scorcio. Il tratteggio è parzialmente rafforzato da una campitura d'acquerello, e come nel disegno per il capitello di San Pietro le linee, parallele e quasi sempre brevi, si addensano nelle zone più ombrose (*fig. 42*). Il forte chiaroscuro e la combinazione poco organica di parti ortogonali e prospettiche ricordano le copie dei disegni bramanteschi per San Pietro (*fig. 52*).⁸² Anche la sezione semiprospettica del Tempietto che si apre verso l'osservatore sembra copiata da un disegno di presentazione di Bramante.⁸³

Negli ultimi anni della sua vita Bramante potrebbe essersi avvicinato a un alzato rigidamente ortogonale, già usato nel rilievo del mausoleo di Teoderico (*fig. 60*), e potrebbe avere attenuato anche il chiaroscuro: probabilmente sotto l'influsso di Bramante Michelangelo elimina nel progetto del 1513 per la tomba di Giulio II gli elementi prospettici e riduce il chiaroscuro del progetto del 1505⁸⁴. Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane, i successori di Bramante alla guida della fabbrica di San Pietro, perfezionano il metodo ortogonale combinando nei progetti del 1518 per San Pietro, villa Madama e San Giovanni dei Fiorentini la pianta non solo con l'alzato ma anche con la sezione⁸⁵. Pur mantenendo un forte chiaroscuro, anche Giuliano e Antonio da Sangallo il Vecchio rinunciano nei loro disegni di presentazione, al più tardi dal 1513, ai dettagli prospettici impiegati in precedenza⁸⁶. La combinazione dell'alzato ortogonale con elementi prospettici e un forte chiaroscuro, per evocare la terza dimensione, rimane però in uso anche nei secoli successivi, e compare persino nei progetti di Bernini per la facciata di S. Pietro.

La conquista dello spazio

Già nell'incisione Prevedari Bramante aveva animato lo spazio prospettico con figure in maniera più virtuosistica di qualsiasi maestro precedente e nella scenografia milanese aveva creato uno spazio profondo e dinamico come cornice di azioni umane

(*fig. 43*). Cornici di azioni umane sono in primo luogo anche le architetture progettate per Giulio II, e questo è particolarmente evidente nei disegni già attribuiti a Jacopo Sansovino e riconosciuti con argomenti convincenti come copie da originali di Bramante⁸⁷. Il caso più illuminante è costituito dalle copie tratte dai due studi preparatori per il San Pietro (*fig. 52*)⁸⁸: le tre finestre dell'abside sono ancora più larghe e separate da paraste singole che corrispondono a quelle esterne. Si vede che originariamente la seconda parasta (a partire da sinistra) era meno distante dalla prima e che la terza rispondeva simmetricamente alla quarta dall'altro lato della finestra grande. Solo dopo aver disegnato quest'ultima Bramante sembra aver assimilato la distanza tra le due prime paraste a quelle della navata, dove sono separate da nicchie. Di conseguenza non aveva più posto per il pilastro sinistro della grande finestra. Solo dopo questa correzione egli può aver disegnato le volte a botte con cassettoni, quadrangolari sopra le prime paraste e con cassettoni ottagonali e lunette sopra la finestra. Il copista non sembra però aver riprodotto ogni linea della versione precedente e della correzione, ma pare alludervi solo con il tratteggio. Il disegno complementare GDSU 4 A, evidentemente anch'esso una copia da un originale bramantesco, rappresenta il risultato della correzione e va ancora oltre: la grande finestra è incassata nella profondità della parete di cui fa sentire lo spessore corpo-

so e i suoi pilastri poggiano sul pavimento. Nel foglio GDSU 43 A lo stesso Bramante sta cercando una soluzione definitiva per l'abside (fig. 54)⁸⁹. Non si tratta di un rilievo e a causa dell'attribuzione a Sangallo e di una datazione posteriore agli anni 1510-11, la ricerca finora non era in grado di spiegare il suo carattere progettuale. Il *ductus* delle linee e dei numeri si distingue però per il vigore impaziente e le irregolarità da quello più timido del giovane Sangallo, e assomiglia a quello dei disegni per i Santi Celso e Giuliano, dei rilievi del mausoleo di Teodorico e delle terme di Diocleziano (figg. 50, 57, 60). Bramante parte dalla piantina dell'abside nella parte inferiore del *recto*, e all'interno permane la scansione di paraste singole e finestre larghe. L'esterno è ancora articolato da sequenze di tre paraste isolate. Originariamente anche sulla pianta più grande e più dettagliata del *verso* la finestra interna nel catino dell'abside era larga come quella esterna, mentre l'enorme intradosso della finestra, profondo 27½ palmi (6,14 m), è già articolato da colonnati binati verso l'interno e da colonnati singoli verso l'esterno (fig. 45f). Anche la configurazione dell'esterno del coro s'avvicina alla soluzione realizzata, e nel dettaglio dell'angolo superiore Bramante riunisce due paraste separate in una piegata. In un secondo momento egli riduce la larghezza interna della finestra del catino da 30 a 20 palmi per poter raddoppiare le paraste e ripete questa soluzione con lievi modifiche nella parte superiore del *recto*, dove studia in due dettagli anche il sempre più complesso e movimentato rilievo della parete. Neanche in questo tutte le misure corrispondono al rilievo eseguito da Sangallo all'inizio del pontificato di Leone X.⁹⁰ Il foglio GDSU 43 A rappresenta quindi la testimonianza più importante dell'ultima fase della progettazione, immediatamente prima della fondazione nell'aprile del 1506, e il documento più prezioso per distinguere la mano di Bramante da quella del giovane Sangallo. Progetti autografi di Bramante e non rilievi del giovane Sangallo sono anche gli schizzi per la chiesa dei SS. Celso e Giuliano nel foglio GDSU 875 A (fig. 58).⁹¹ La grafia corrisponde a quella dei disegni finora attribuiti a Bramante e la piantina prevede ancora vestiboli invece delle botteghe che perimetrano la chiesa nel progetto per l'esterno (fig. 50).

Lo stile grafico dei fogli GDSU 4 Av e 5 Ar ricorda quello dei disegni per gli archi di San Pietro e per la "crociera" di San Biagio

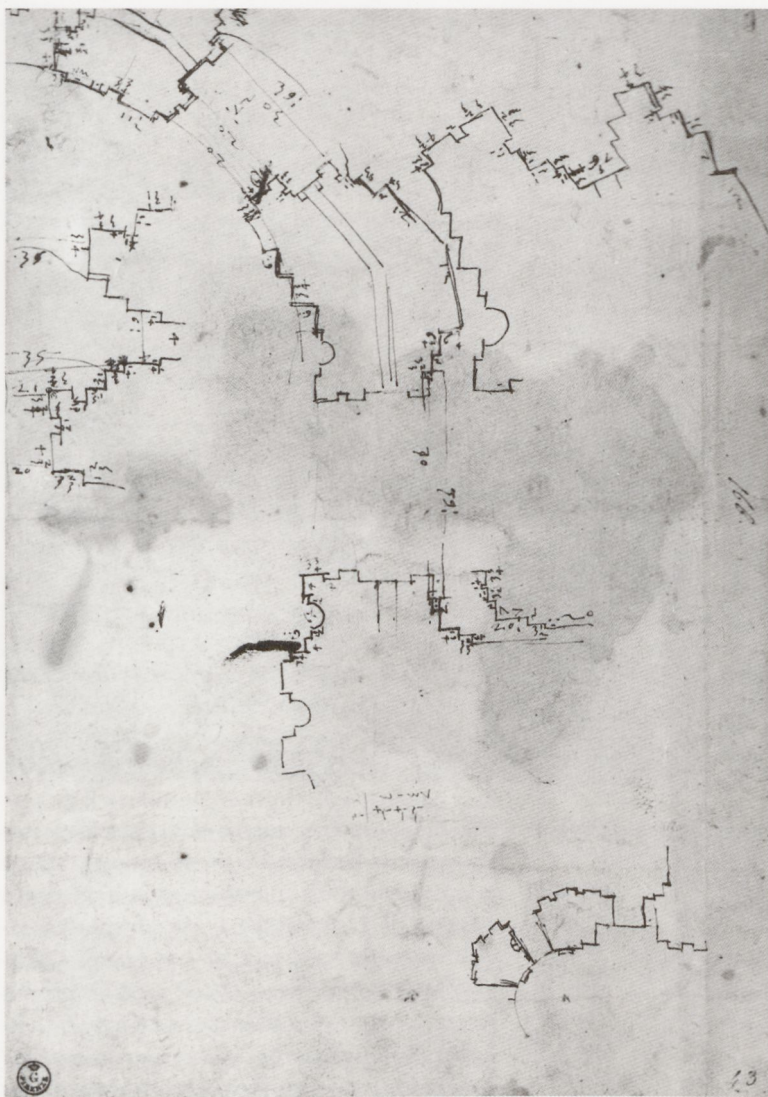
(figg. 52, 64): mentre le paraste e le colonne sono rappresentate solo in leggera prospettiva, i tratteggi fanno comprendere la profondità dello spazio e dei muri. L'ombra lieve delle cornici si addensa nella conchiglia, nel fregio, nelle lunette e nell'intradosso delle finestre. L'incongruente combinazione di un alzato ortogonale e di una prospettiva fortemente distorta, appare caratteristica di un maestro che non segue tanto la regola quanto la sua immaginazione: egli include lo spettatore nello spazio e cerca continuamente di farsi un'idea dell'effetto tridimensionale.

Anche il prospetto esterno nella parte bassa del foglio GDSU 5 Ar sembra copiato piuttosto da un disegno preliminare per San Pietro dell'inverno 1505-1506 che non da un modello⁹². Il tratteggio delle aperture in ombra della parete e la resa abbreviata dei capitelli corinzi ricordano il progetto per i SS. Celso e Giuliano (fig. 50). Gli ambulacri e il *quincunx* dei progetti GDSU 20 A e GDSU 8 Av sembrano già eliminati e il corpo longitudinale composto solo da tre navate e quindi molto più stretto di quello realizzato. La facciata non è ancora provvista di una loggia delle benedizioni, come presente dal 1507 in poi. L'ordine gigante passa dal dorico dei campanili al corinzio della facciata; sono studiate due alternative per i frontoni delle campate laterali e sia il tamburo che i piani superiori dei campanili e i portali non sono ancora definitivamente articolati. In questi anni solo Bramante può aver ideato un tale sequenza di volumi in ritmo gerarchico, dagli snelli e altissimi campanili, al corpo centrale con il suo ombreggiante frontone spezzato e le sue tre serliane, al transetto illuminato da finestre con arco ribassato, alla cupola a gradoni rialzata su un tamburo illuminato da tantissime finestre e coronata da una lanterna.

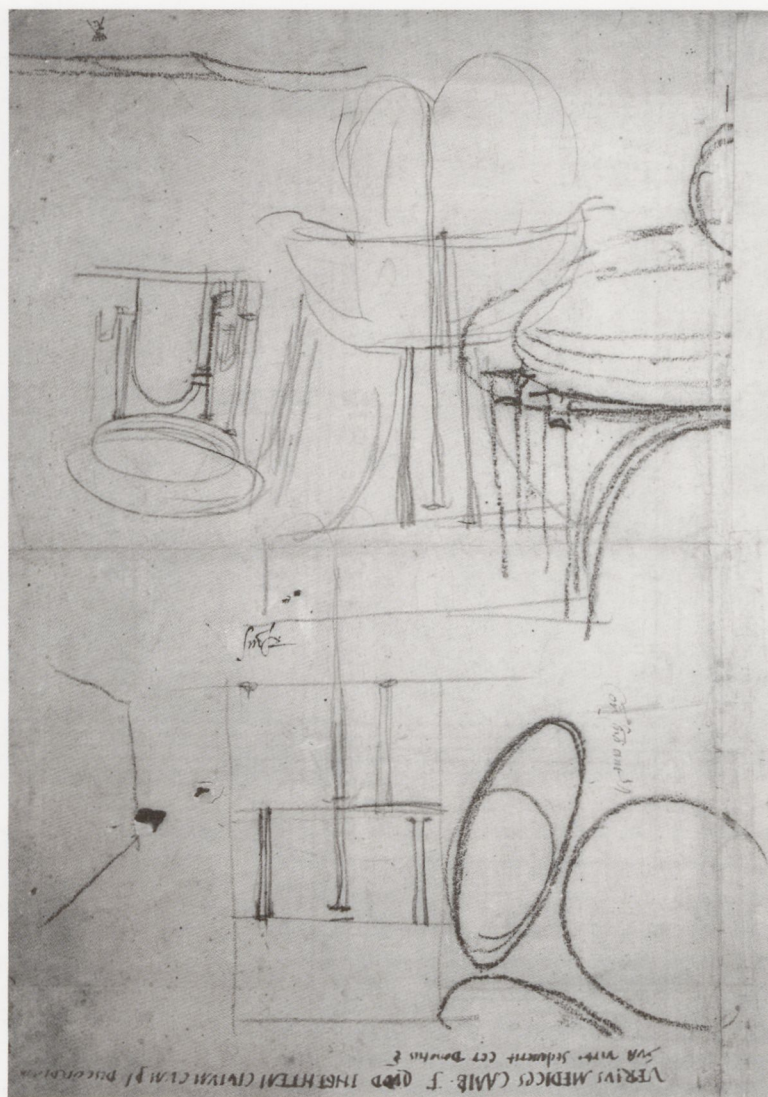
Allo stesso gruppo di copie da disegni bramanteschi appartiene anche il finora poco analizzato progetto per una chiesa, forse addirittura il nuovo Duomo di Carpi (fig. 63)⁹³. Come nel GDSU 7945 A e nel GDSU 20 A, i bracci della croce sono articolati da un ordine di limitate dimensioni. L'ordine gigante anteposto ai piloni smussati della campata centrale, come nel tempio della *Cacciata d'Eliodoro* di Raffaello, sostiene la trabeazione prospetticamente incurvata del tamburo, che suggerisce l'ampiezza luminosa della cupola. Lo scorcio in diagonale sull'angolo smussato ricorda i disegni GDSU 3 Av, GDSU 7945 Av e il progetto per San

Biagio (figg. 48, 55, 64). Dopo aver scoperto l'effetto spaziale unificante di pilastri smussati in un ambiente poligonale, Bramante sperimenta inoltre pilastri convessi, per sottolineare maggiormente la continuità tra la crociera e i bracci della croce. Anche il senso tridimensionale con cui è evocato l'esterno dell'oratorio di Santa Croce nella metà superiore del foglio va molto oltre le capacità di Giuliano e dei disegnatori precedenti. Con lo stesso occhio sembrano viste le tre rovine antiche nel *Codice di Kassel*, che sono state messe in rapporto con Raffaello, ma che potrebbero risalire anch'esse a originali di Bramante⁹⁴.

In maniera ancora più suggestiva dei disegni precedenti, la copia di una prospettiva grandangolare di un progetto a *quincunx* dà l'impressione che ci troviamo nella parte anteriore di una chiesa⁹⁵, e lo stesso spazio in espansione ci abbraccia nella sezione prospettica del Pantheon (fig. 65)⁹⁶. Le numerose contraddizioni nel rapporto tra interno ed esterno e la combinazione a prima vista irritante della prospettiva del pianterreno con lo spaccato dell'edera trovano riscontri in altre presumibili copie da disegni bramanteschi (figg. 52, 64, 66). Il carattere fortemente tridimensionale della cupola e il rapporto con l'esterno sono però senza confronti nelle innumerevoli rappresentazioni rinascimentali del Pantheon e difficilmente attribuibili ad un altro. Come nell'incisione Prevedari, nei progetti per San Biagio e per la chiesa con i pilastri convessi e come nelle sue numerose chiese a cupola, la luce entra dall'*opeion*, illumina le file centrali dei cassettoni della cupola e mette in ombra quelle laterali. Grazie alle finestre del tamburo Bramante poteva illuminare la campata centrale di una chiesa ancora più intensamente di prima e grazie ai pilastri smussati poteva estenderla e collegarla più organicamente con i pennacchi – combinazione rivoluzionaria di spazio e luce che egli prepara già nei suoi disegni. Fin da giovane, egli deve essere stato profondamente impressionato dalla luce del Pantheon, dove i futuri sposi si incontravano per la prima volta perché credevano di apparire più belli, e di edifici con un'illuminazione analoga. Di questo gruppo di disegni sembra far parte anche il foglio di mano di Raffaello che rappresenta l'interno del Pantheon (fig. 66)⁹⁷. La formula per i capitelli corinzi ricorda lo schizzo per i Santi Celso e Giuliano (fig. 50) e la combinazione poco organica della parte centrale dell'interno, quasi ortogonale, con le due esedre laterali



54. Bramante, Schizzo planimetrico
del coro di San Pietro
(Firenze, Uffizi, GDSU 43 Ar)

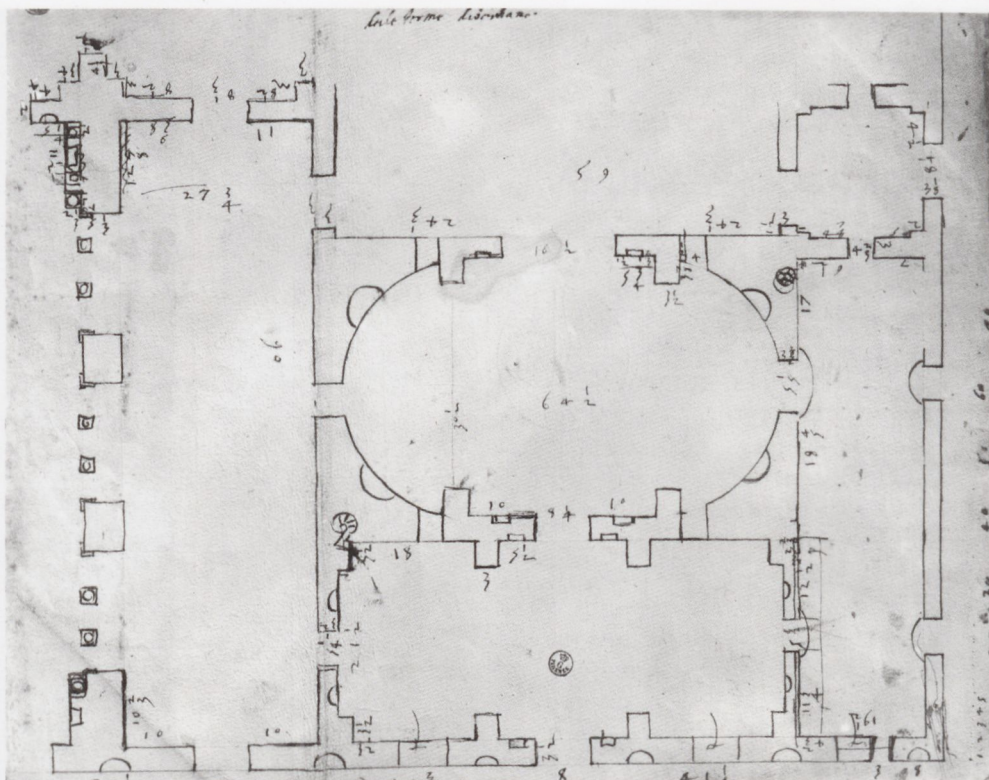
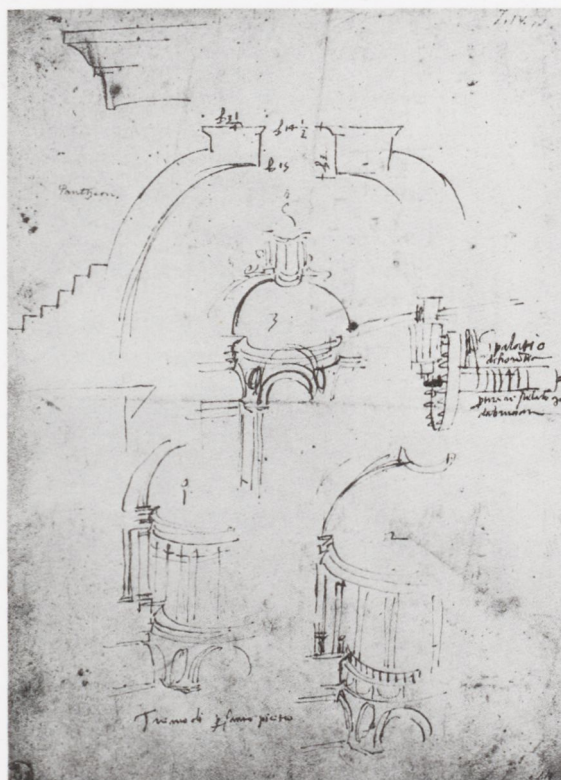


55. Bramante, Studi per la campata centrale
di San Pietro e per una fontana
(Firenze, GDSU 7945 Av), particolare

viste in scorcio richiama le vedute degli interni del San Pietro, ma è senza riscontri nei disegni di Raffaello (fig. 52). In questi non si trova neanche un chiaroscuro capace di variare in maniera analoga da una tridimensionalità luminosa a tratteggi schematici e a quelli sommari. Nemmeno le numerose inesattezze sono facilmente compatibili con l'occhio acuto dell'Urbinate: mancano due campate della metà destra dell'interno, la fila di cassettoni della cupola non sta esattamente sull'asse trasversale e alcune paraste del piano superiore sono provviste di piedistalli.

La più omogenea veduta del pronao sul verso del foglio è presa, come nell'incisione Prevedari, da un punto leggermente fuori centro (fig. 43). Benché attenuato dalla mano di Raffaello, il denso tratteggio incrociato ricorda di nuovo quello del mausoleo di Teodorico (fig. 60). Se Raffaello identifica il verso con le parole vaghe "de la ritonda" e il recto come "Panteon", deve avere copiato due disegni diversi. I

disegni sono databili prima del 1509 e Raffaello potrebbe essersi incontrato verso il 1506-1507 con Bramante, quando questi stava a Bologna, e in tale occasione lo stesso Bramante potrebbe addirittura aver completato l'interno con la sua mano meno accurata e con inchiostro più scuro. Prima del suo soggiorno romano, Raffaello sembra aver copiato da un'altra fonte anche i disegni della trabeazione e di una campata del piano superiore all'interno del Pantheon che ritornano nel *Codice di Fossonbrone*⁹⁸. La suddivisione del palmo in once e minuti è diversa da quella della cerchia di Bramante, la cornice del piano superiore dell'interno risulta erroneamente provvista di mensole e neanche la distanza tra la finestra e la parasta pare corretta. Bramante quindi non era soddisfatto di rappresentazioni esclusivamente ortogonali e neanche come disegnatore era rigorosamente normativo. Già poco dopo il suo arrivo a Roma nel 1499 diventa l'autorità indiscussa dell'architettura "anticamente



56. Antonio da Sangallo il Giovane da Bramante (?),
Sezione della cupola del Pantheon e schizzi
della cupola di San Pietro
(Firenze, GDSU 85 Ar)

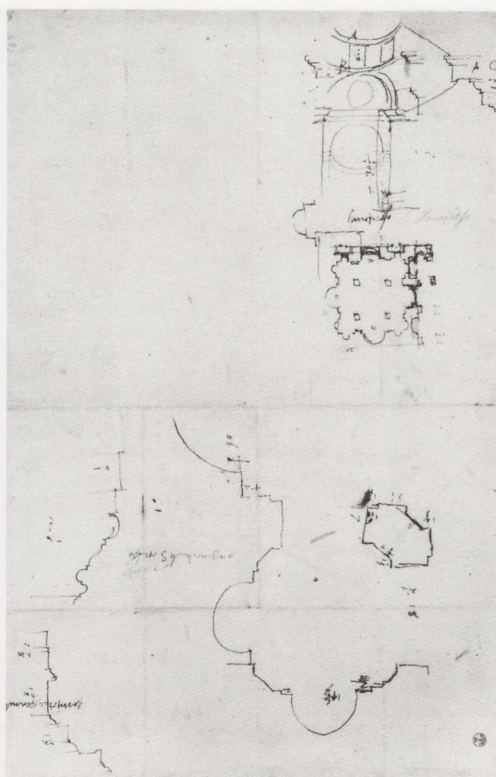
57. Bramante, Rilievo planimetrico
delle Terme di Diocleziano
(Firenze, GDSU 2162 Ar)

moderna e modernamente antica”, attirando talenti da tutta Italia e fondando una vera scuola. Come Giuliano da Sangallo e i suoi nipoti, come Peruzzi e Raffaello, anche Bramante deve aver continuamente disegnato e i suoi allievi devono aver imitato e copiato i suoi disegni per impararne il metodo e ricordarne le informazioni. Uno dei primi è Baldassarre Peruzzi che già verso il 1505, nel disegno dell’interno di Santo Stefano Rotondo, si serve del chiaroscuro e dell’inquadratura grandangolare di Bramante e nel progetto per il portico di piazza del Campo a Siena del 1508 impiega anche il linguaggio del Cortile del Belvedere e la prospettiva del presunto progetto copiato nel *Codice Coner*⁹⁹. In maniera ancora più conseguente Antonio da Sangallo il Giovane segue nello stesso periodo il maestro – sia nell’interno del tempio di Portunno che nei rilievi delle terme di Diocleziano. Ancora i suoi disegni del 1513-1515 per il palazzo Farnese tradiscono la sua formazione bramantesca¹⁰⁰. Bramante influenza anche lo stesso Giuliano da Sangallo che nei progetti degli anni 1506-1509 s’ispira alle sequenze di archi trionfali, al forte dinamismo verticalizzante e al chiaroscuro del grande rivale e che rappresenta uno dei progetti degli ultimi anni persino con una sezione prospettica che ricorda quella del Pantheon (fig. 65)¹⁰¹. Secondo Vasari, Aristotele da Sangallo, nipote di Giuliano e cugino di Antonio il

Giovane, aveva studiato la prospettiva con Bramante. Benché in primo luogo attivo come scenografo e pittore, egli s’interessò sempre di architettura e assisteva occasionalmente anche il cugino e il fratello Giovanfrancesco¹⁰². Tra i disegni attribuibili a lui, si trovano non solo diversi rilievi di fabbriche bramantesche, ma anche la sezione prospettica di una trabeazione dorica con forte tratteggio e l’aggiunta “di bramante”, probabilmente copiata da un foglio di Bramante, e dai suoi disegni potrebbe aver copiato anche altri dettagli architettonici¹⁰³. Anche il fratello minore Giovanfrancesco, che aveva condotto Aristotele a Roma e lavorava al servizio di Bramante come misuratore alla Fabbrica di San Pietro¹⁰⁴, era fortemente influenzato da Bramante e anche le sue sezioni di trabeazioni o cornici presentano scorci prospettici. La sezione prospettica del dettaglio sembra, infatti, un’invenzione di Bramante e non si trova ancora nel *Taccuino Senese* di Giuliano¹⁰⁵, nei disegni del Cronaca o nei primi disegni di Antonio il Giovane e Peruzzi, ma sul verso del rilievo del mausoleo di Teodorico e sul GDSU 1953 Ar, una delle presumibili copie da disegni bramanteschi. Sarà ripresa poi anche nell’ultima parte del *Codice Barberiniano* di Giuliano da Sangallo, nei disegni di Antonio il Giovane e di Peruzzi dal 1506-1507 in poi e nel *Codice Coner*¹⁰⁶. L’influsso di Bramante sul *Codice Coner* di Bernardo della Volpaia, anch’esso architeto-

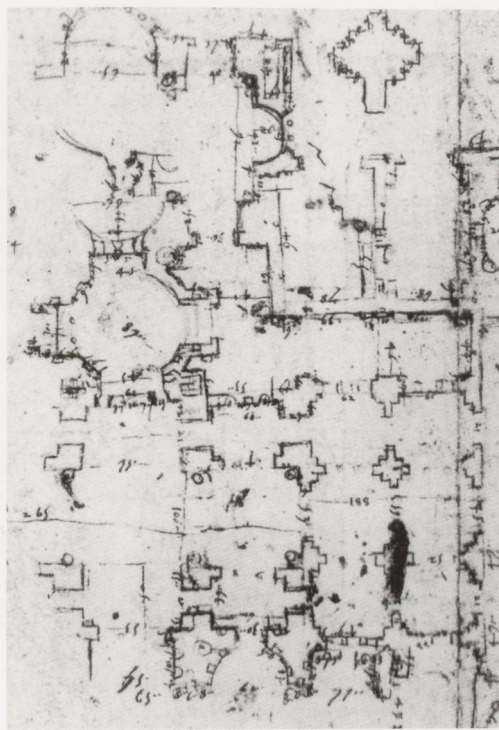
to di ambito sangallescò, cambia da foglio a foglio¹⁰⁷. Mentre i rilievi del cortile del Belvedere sembrano almeno in parte copiati da Bramante (in particolare il foglio 43 con la loggia in prospettiva grandangolare e un forte chiaroscuro: motivi d'ispirazione per Peruzzi¹⁰⁸), le rappresentazioni delle altre architetture di Bramante risalgono piuttosto a rilievi dello stesso Bernardo o di altre fonti. I rilievi dell'interno e del pronao del Pantheon sono più corretti di quelli di Bramante e Raffaello (figg. 65, 66) e corrispondono a uno stato più avanzato delle conoscenze, databile attorno 1515. Manca però la luminosità del chiaroscuro che dilata lo spazio e la veduta a volo d'uccello non suggerisce la medesima sensazione di trovarsi all'interno dello stesso spazio.

Rispetto allo scenario quattrocentesco e in particolare ai disegni architettonici di Giuliano da Sangallo, Francesco di Giorgio e Cronaca, quelli attribuibili a Bramante lo fanno apparire, al pari delle architetture realizzate, come uno dei massimi rinnovatori dell'architettura. Egli non disegna tanto archi trionfali, colonnati di templi o dettagli, quanto interni spaziosi e luminosi come il Pantheon, il coro di San Pietro e di San Biagio, il Tempietto e altri progetti per chiese a cupola. Non rappresenta a volo d'uccello piccoli mausolei, ma volumi corposi come il mausoleo di Teodorico, l'oratorio di Santa Croce o l'esterno di San Pietro e s'interessa in maniera particolare di strutture articolate come le terme di Diocleziano, dove spazio e corpo dialogano in maniera complessa. Egli si libera della bidimensionalità quattrocentesca e trova i mezzi grafici per creare palcoscenici adatti all'auto-presentazione trionfante dell'uomo rinascimentale. La nuova Roma sognata da Bramante non è un ritorno alle tipologie antiche, ma una città piena di cupole ancora più spettacolari di quella del Pantheon, di campanili e torri e di palazzi con grandi cortili e avancorpi e visibili da tutti i lati: in questo senso assomiglia alla Roma seicentesca piuttosto che all'utopia del *De re aedificatoria* di Alberti. Bramante apre le porte alla creatività inesauribile delle future generazioni e le apre non da ultimo grazie al suo modo di disegnare e di visualizzare la luce e la terza dimensione.



58. Bramante, Schizzi per i Santi Celso e Giuliano (Firenze, GDSU 875 Ar)

59. Bramante, Rilievo planimetrico delle Terme di Diocleziano, particolare (Firenze, GDSU 104 Ar)



² H. BURNS, *Leon Battista Alberti*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, pp. 114-165; C.L. FROMMEL, *Il progetto per l'altare di San Lorenzo in Damaso attribuibile a Leon Battista Alberti*, in *L'antica basilica di San Lorenzo in Damaso. Indagini archeologiche nel Palazzo della Cancelleria (1988-1993)*, a cura di C.L. Frommel, M. Pentiricci, I, Roma 2009, pp. 428-430, con bibliografia.

³ S. BORSI, *Giuliano da Sangallo i disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, pp. 3-37; H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, pp. 104-138; C.L. FROMMEL, *Introduction*, in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, a cura di C.L. Frommel, N. Adams, I, New York, Cambridge (Mass.), London 1994, pp. 5-10; S. FROMMEL, *Disegni di Giuliano da Sangallo: relazioni tra studio dell'antico e progettazione* in questo fascicolo; C.L. FROMMEL, *Sangallo and antiquity*, in *The drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, a cura di C.L. Frommel, G. Schelbert, III, New York, Cambridge (Mass.), in corso di stampa.

⁴ H. BURNS, *I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze*, in *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra (Siena, 25 aprile-31 luglio 1993), a cura di F.P. Fiore, M. Tafuri, Milano 1993, pp. 330-357.

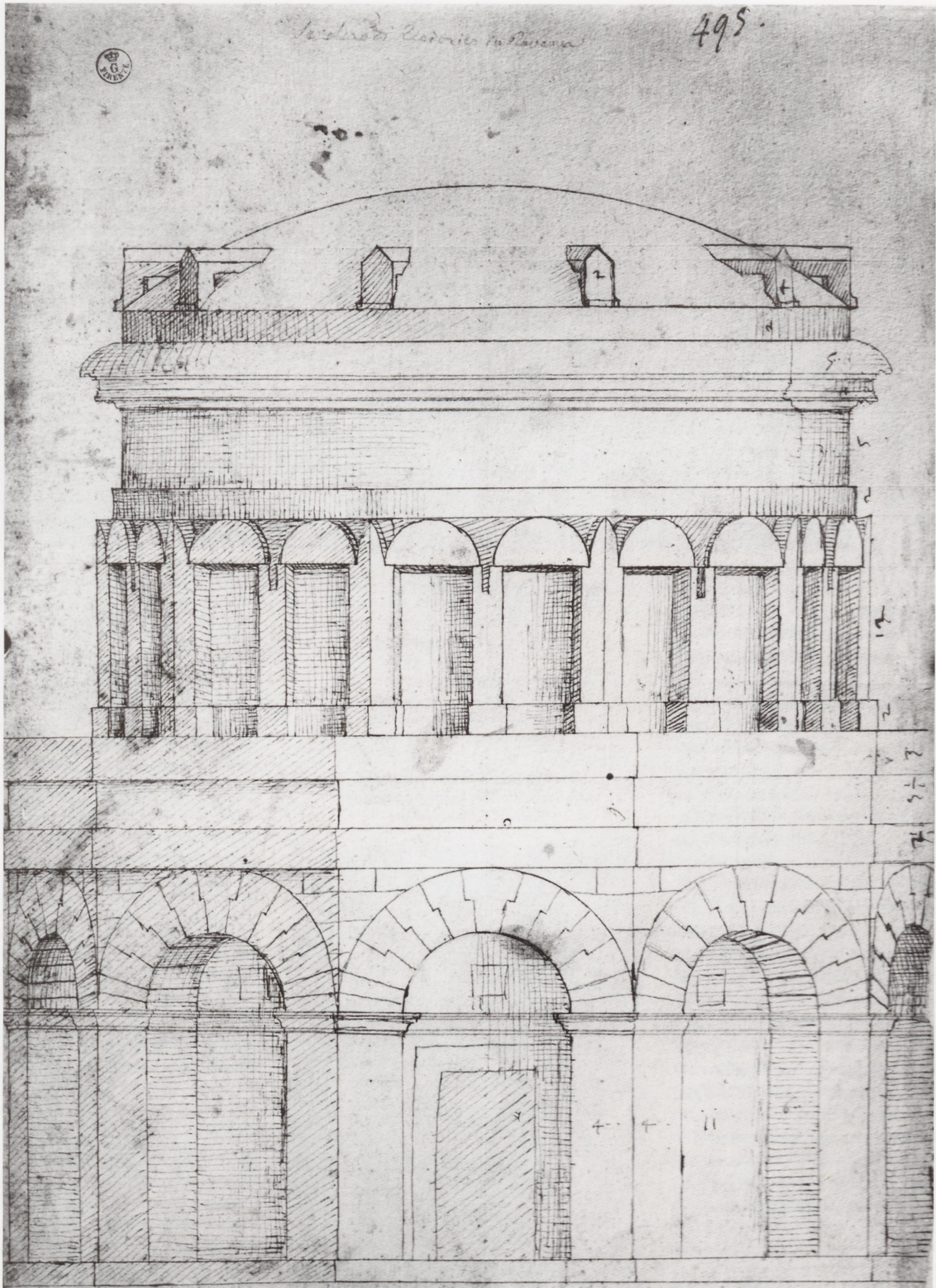
⁵ D.J. JANSEN, *Der Mantuaner Antiquarius Jacob Strada*, in *Fürstenhöfe der Renaissance Giulio Romano und die Klassische Tradition*, catalogo della mostra (Wien, 6 dicembre 1989-18 febbraio 1990), a cura di S. Ferino Pagden, K. Oberhuber, Wien 1989, pp. 308-323.

⁶ FROMMEL, *Introduction...* cit., pp. 1-2.

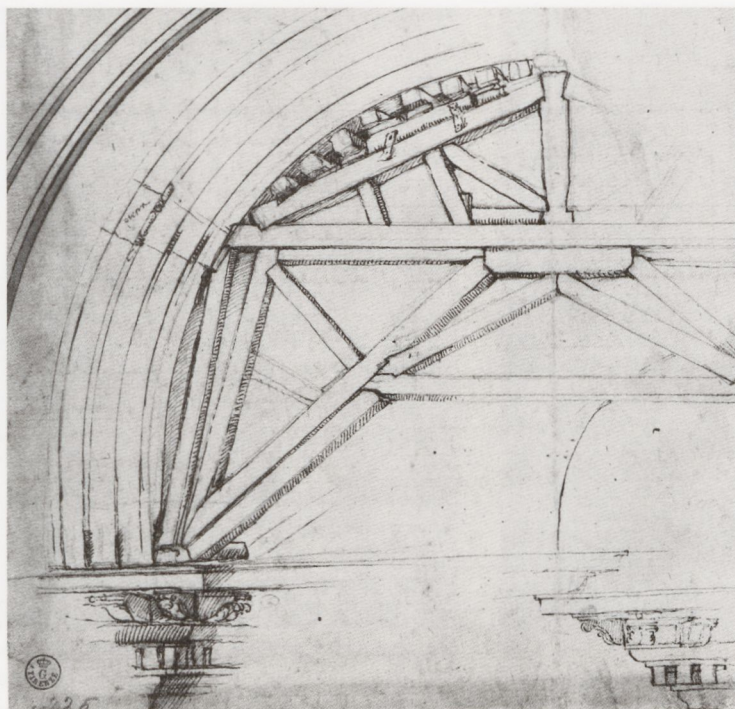
⁷ H. VON GEYMÜLLER, *Les projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome. Die ursprünglichen Entwürfe für Sankt Peter in Rom*, Wien, Paris 1875-80; R. SCHOFIELD, *A drawing for Santa Maria presso San Satiro*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 39, 1976, pp. 246-253; C.L. FROMMEL, *Eine Darstellung der "Loggien" in Raffaels "Disputa"?* *Beobachtungen zu Bramantes Erneuerung des Vatikanpalastes in den Jahren 1508/09*, in *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, a cura di J. Müller Hofstede, W. Spies, Berlin 1981, pp. 103-127; 114; ID., *Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 16, 1976, pp. 64-69; ID., *Bramantes "disegno grandissimo" für den Vatikanpalast*, "Kunstchronik", 30, 1979, pp. 63-64; ID., *Bramante e il disegno 104 A degli Uffizi*, in *Il disegno di architettura*, atti del convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), a cura di P. Carpeggiani, L. Patetta, Milano 1989, pp. 161-168, con bibliografia; ID., *Il progetto di Domenico Aimo da Varignana per la facciata di San Petronio*, in *Una basilica per una Città. Sei secoli in San Petronio*, atti del convegno (Bologna, 1990), a cura di M. Fanti, D. Lenzi, Bologna 1990, pp. 223-241; 230; ID., *La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti*, in *San Pietro che non c'è: da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C. Tessari, Milano 1996, pp. 23-84, (traduzione del saggio del 1976, rivisto e ampliato).

⁸ A. BRUSCHI, *Bramante*, Bari 1969, pp. 37-141; F. BORSI, *Bramante*, Milano 1989, pp. 155-162; C. STRINATI, *Bernardo Prevedari. Interno di un tempio*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, 31 marzo-6 novembre 1994), a cura di H.

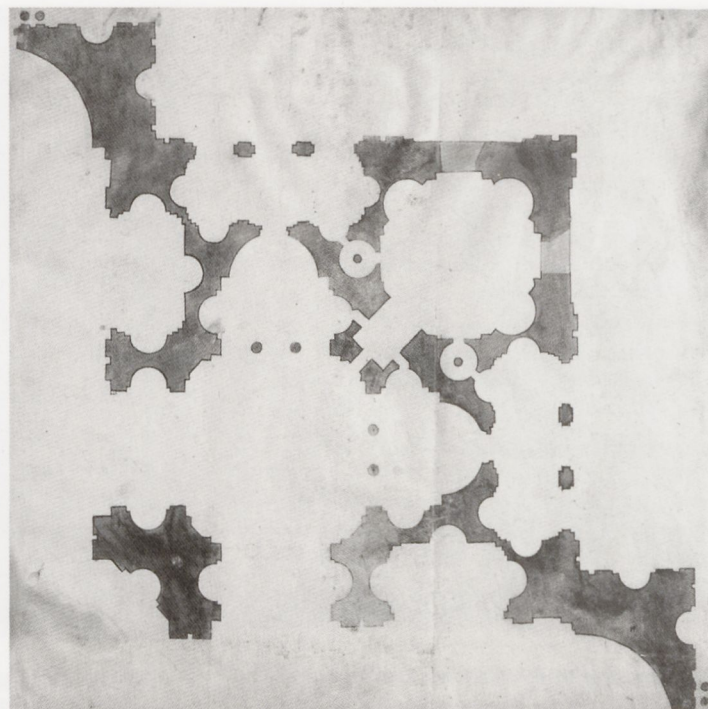
¹⁰⁷ Sulla storia del collezionismo di disegni d'architettura, si rimanda all'articolo di Amedeo Belluzzi in questo fascicolo.



60. Bramante, Alzato del mausoleo di Teodorico a Ravenna (Firenze, GDSU 1563 Ar)



61. Bramante, Progetto per le armature degli arconi nella campata centrale di S. Pietro (Firenze, GDSU 226 A)



62. Bramante, Pianta di S. Pietro, particolare (Firenze, GDSU 1 A)

Millon, V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, n. 121, pp. 502-503; A. BRUSCHI, *La formazione e gli esordi di Bramante: dati ipotesi, problemi*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, Milano 2002, pp. 33-66, con bibliografia; ID., *Il giovane Bramante Asdrubaldino*, in *Bramante anche i geni hanno cominciato da piccoli. I primi 30 anni dell'architetto nel Montefeltro*, catalogo della mostra (Fermignano, 30 maggio-30 giugno 2008), a cura di V. Mølter, Urbino 2008, pp. 27-33; C.L. FROMMEL, *Il genio tardivo*, ivi, pp. 35-43; ID., *L'architettura del Rinascimento italiano*, Milano 2009, p. 124.

⁹ FROMMEL, *Il progetto per l'altare di San Lorenzo in Damaso*... cit.

¹⁰ W. SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano 1953.

¹¹ C.L. FROMMEL, *Sulla nascita del disegno architettonico*, in *Rinascimento*... cit., pp. 100-121.

¹² GEYMÜLLER, *Les projets primitifs*... cit., pp. 271-274.

¹³ FRA FLORIANO DA MORROVALLE, *Loreto nell'arte*, 1965, tav. 26-27; FROMMEL, *Eine Darstellung*... cit., p. 114.

¹⁴ GEYMÜLLER, *Les projets primitifs*... cit., pp. 273-274, tav. 54.

¹⁵ F. GRAF WOLFF METTERNICH, C. THOENES, *Die frühen St. Peter-Entwürfe*, Tübingen 1987, pp. 190-193; FROMMEL, in *Rinascimento*... cit., p. 610; FROMMEL, *Il progetto di Domenico Aimò*... cit., p. 230.

¹⁶ FROMMEL, *Eine Darstellung*... cit., pp. 114, 123, n. 36 con attribuzione a Bramante; ID., *Introduction*... cit., I, pp. 5, 6 con attribuzione erronea ad Antonio da Sangallo il Giovane; I. CAMPBELL, scheda GDSU 1168 A, in *The drawings*... cit., III.

¹⁷ G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, p. 68; C.L. FROMMEL, schede GDSU 1623, 1646 A, in *The drawings*... cit., III.

¹⁸ Per gli inizi di Sangallo e Antonio di Pellegrino nella bottega di Bramante, C.L. FROMMEL, *Raffaello und*

Antonio da Sangallo der Jüngere, in *Raffaello a Roma: il convegno del 1983*, atti del convegno (Roma, 21-28 marzo 1983), a cura di C.L. Frommel, M. Winner, Roma 1986, pp. 261-304: 262-267.

¹⁹ Nel camino realizzato (riprodotto in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993, p. 179) le mensole sostengono i dentelli e non il gocciolatoio sporgente.

²⁰ FROMMEL, *Introduction*... cit., I, pp. 12, 17, figg. 6, 15; FROMMEL, scheda GDSU 1058 A, in *The drawings*... cit., III.

²¹ ID., *Introduction*... cit., pp. 10-22.

²² Ivi, p. 12-13, fig. 7 b; GÜNTHER, *Das Studium*... cit., p. 114.

²³ FROMMEL, *Introduction*... cit., pp. 11-12; ID., *Sangallo and antiquity*... cit.; I. CAMPBELL, scheda GDSU 1414, in *The drawings*... cit., III; C.L. FROMMEL, scheda GDSU 1576 A, ivi.

²⁴ T.F. FAGLIARI ZENO BUCHICCHIO, scheda GDSU 975 A, in *The drawings*... cit., I, p. 178.

²⁵ FROMMEL, scheda GDSU 1304 A, in *The drawings*... cit., II, pp. 229-230.

²⁶ WOLFF METTERNICH, THOENES, *Die frühen*... cit., pp. 94-99; H. SAALMAN, *Die Planung Neu St. Peters kritische Überlegungen zum Stand der Forschung*, "Münch-ner Jahrbuch der bildenden Kunst", 40, 1989, pp. 124-125, 138; J. NIEBAUM, *Bramante und der Neubau von St. Peter. Die Planungen vor dem Ausführungsprojekt*, "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 34, 2001-2002, pp. 106-113; C.L. FROMMEL, *Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung*, in *Sankt Peter in Rom 1506-2006*. Atti del convegno (Bonn, 22-25 febbraio 2006), a cura di G. Satzinger, S. Schütze, München 2008, pp. 83-110.

²⁷ Cfr. la lettura di SAALMAN, *Die Planung*... cit., p. 124.

²⁸ FRA FLORIANO (vedi nota 13); C.L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, II, p. 330, n. 25.

²⁹ Vedi pp. 40-41.

³⁰ C.L. FROMMEL, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, in "Beiheft des Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1967-1968, 11-12, pp. 56-59; ID., *Progetto e archeologia in due disegni di Antonio da Sangallo il Giovane per Santa Croce in Gerusalemme*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, atti del convegno (Roma 25-30 novembre 1985), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 382-389: p. 382.

³¹ WOLFF METTERNICH, THOENES, *Die frühen...* cit., p. 90; FROMMEL, *Bramante e il disegno...* cit.; NIEBAUM, *Bramante und der Neubau...* cit., pp. 94-106.

³² *Ibidem*.

³³ WOLFF METTERNICH, THOENES, *Die frühen...* cit., pp. 58-68; C.L. FROMMEL, *Bramante (?) e Antonio di Pellegrino per Bramante. Progetti per San Pietro*, in *Rinascimento...* cit., n. 280, p. 601; FROMMEL, *Der Chor...* cit., pp. 85-91; NIEBAUM, *Bramante und der Neubau...* cit., pp. 170-176.

³⁴ C.L. FROMMEL, scheda GDSU 1859 A, in *The drawings...* cit., III.

³⁵ H. GÜNTHER, *Das Trivium vor Ponte Sant'Angelo. Ein Beitrag zur Urbanistik der Renaissance in Rom*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte" 21, 1984, p. 180; FROMMEL, *Introduction...* cit., pp. 23-24, entrambi con attribuzione ad Antonio da Sangallo il Giovane.

³⁶ FROMMEL, *Introduction...* cit., pp. 19-21 con attribuzione a Sangallo; ID., *Sangallo and antiquity...* cit.; S. EICHE, scheda GDSU 1563 A, in *The drawings...* cit., II, p. 254.

³⁷ R. SCHOFIELD, *A drawing...* cit.; FROMMEL, *Sulla nascita...* cit., p. 110.

³⁸ Vedi nota 33.

³⁹ FROMMEL, *Der römische Palastbau...* cit., II, pp. 329-330.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 80-67.

⁴¹ *Ivi*, p. 161.

⁴² FROMMEL, *Baldassare Peruzzi als Maler...* cit., pp. 151-152; ID., *Der römische Palastbau...* cit., II, p. 93, fig. 11; *Architetti a Siena: testimonianze della Biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Siena, 19 dicembre 2009-12 aprile 2010), a cura di D. Danesi, M. Pagni, A. Pezzo, Milano 2009, pp. 99-100.

⁴³ C.L. FROMMEL, *La città come opera d'arte: Bramante e Raffaello (1500-20)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Roma 2002, pp. 76-131: 79-80.

⁴⁴ Vedi nota 35.

⁴⁵ GÜNTHER, *Werke Bramantes...* cit., p. 86, fig. 8; vedi p. 45.

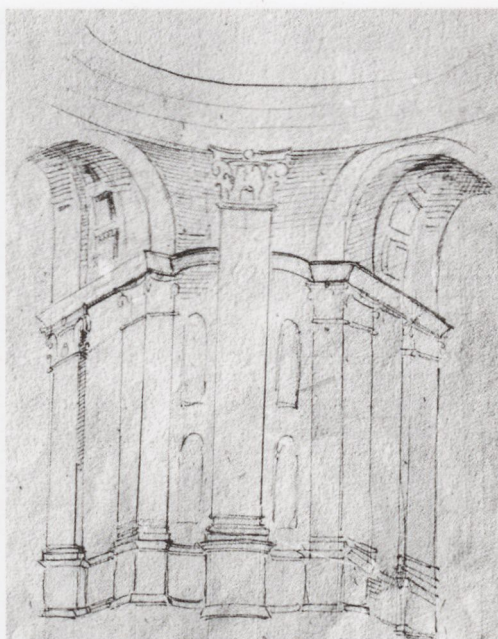
⁴⁶ *Ivi*, pp. 80-86.

⁴⁷ C.L. FROMMEL, in *Rinascimento...* cit., pp. 611-612; A. BRUSCHI, A. NESSELRATH, in *The drawings...* cit., II, p. 10, tutti con attribuzione a Sangallo.

⁴⁸ GÜNTHER, *Das Studium...* cit., pp. 47-48; FROMMEL, *Introduction...* cit., p. 23; A. NESSELRATH, in *The drawings...* cit., II, p. 216.

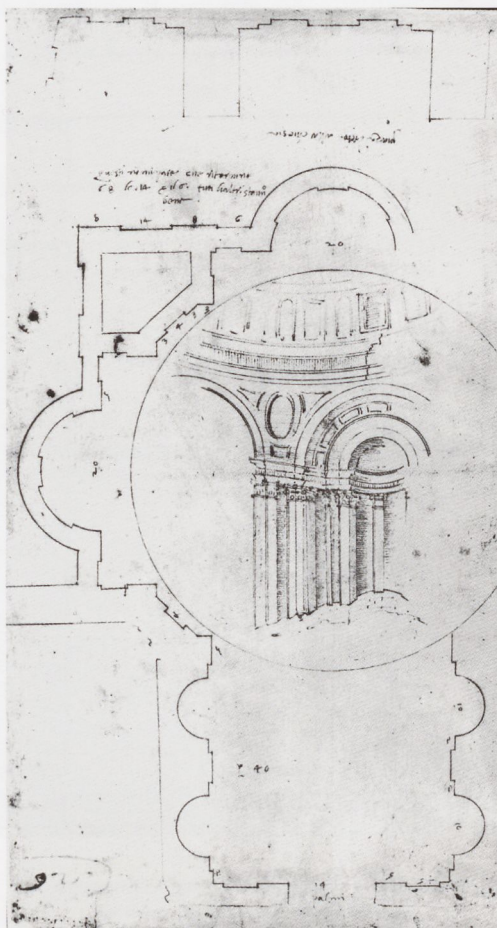
⁴⁹ FROMMEL, *Der römische Palastbau...* cit., II, pp. 149-174; ID., *Introduction...* cit., p. 29.

⁵⁰ C. ELAM, *Funzione, tipo e ricezione dei disegni di architettura di Michelangelo*, in *Michelangelo e il disegno di architettura*, catalogo della mostra (Vicenza, 17



63. Anonimo del primo Cinquecento da Bramante (?), *Studio per l'interno di una chiesa (Firenze, GDSU 1955 Av), particolare*

64. Aristotele da Sangallo da Bramante, *Progetto per S. Biagio della Pagnotta, Roma (München, Staatliche Graphische Sammlung 35343)*



settembre-10 dicembre 2006), a cura di C. Elam, Venezia 2006, pp. 43-74 con ulteriore bibliografia.

⁵¹ Vedi nota 26.

⁵² Per la fontana: J.S. ACKERMAN, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954, p. 41, n. 2; C.L. FROMMEL, *I tre progetti di bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in ID., *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 89-155: 123.

⁵³ Vedi nota 31.

⁵⁴ WOLFF METTERNICH, THOENES, *Die frühen...* cit., pp. 69-80; FROMMEL, in *Rinascimento...* cit., p. 605; ID., *Der Chor...* cit., pp. 96-99; NIEBAUM, *Bramante und der Neubau...* cit., pp. 136-143.

⁵⁵ FROMMEL, *Il progetto di Domenico Aimo...* cit.

⁵⁶ Vedi nota 31; FROMMEL, *Bramante e il disegno...* cit., p. 131.

⁵⁷ ID., *San Pietro*, in *Rinascimento...* cit., p. 412; ID., *La chiesa di San Pietro...* cit., pp. 59-62, doc. n. 69a, 70a, 72a, 75a.

⁵⁸ Vedi nota 36.

⁵⁹ A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma 1914-22, II, p. 35, fig. 17.

⁶⁰ WOLFF METTERNICH, THOENES, *Die frühen...* cit., pp. 118-121, n. 221 con attribuzione ad artista anonimo; FROMMEL, in *Rinascimento...* cit., p. 609; ID., *La chiesa di San Pietro...* cit., p. 28.

⁶¹ Nell'alzato a penna di uno dei capitelli del vecchio San Pietro (BNCF, ms. Magl. II. I. 429, fol. 14), un contemporaneo, forse il giovane Peruzzi, si servì dello stesso metodo e del tratteggio incrociato tipicamente bramantesco; C.L. FROMMEL, *L'esordio romano di Peruzzi: dal gruppo dei disegni dello Pseudo Cronaca a Bramante*, in ID., *Architettura alla corte papale...* cit., p. 166.

⁶² WOLFF METTERNICH, THOENES, *Die frühen...* cit., pp. 118-121, n. 221 con attribuzione ad artista anonimo; C.L. FROMMEL, *San Pietro*, in C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp. 277-278.

⁶³ Vedi p. 46.

⁶⁴ Vedi p. 39.

⁶⁵ A. PETRIOLI TOFANI in *Rinascimento...* cit., p. 530, con bibliografia.

⁶⁶ FROMMEL, *Gli esordi...* cit., p. 178.

⁶⁷ WOLFF METTERNICH, THOENES, *Die frühen...* cit., p. 190, n.333 con attribuzione ad artista anonimo; C.L. FROMMEL, *Bramante (?) Progetto per la centinatura degli archi*, in *Rinascimento...* cit., n. 297, p. 610; FROMMEL, *La chiesa di San Pietro...* cit., p. 31.

⁶⁸ WOLFF METTERNICH, THOENES, *Die frühen...* cit., p. 193; A. CERUTTI FUSCO, scheda GDSU 1107 A, in *The drawings...* cit., III.

⁶⁹ FROMMEL, *Introduction...* cit., p. 21 con attribuzione a Sangallo; S. EICHE, scheda GDSU 1563 A, in *The drawings...* cit., II, p. 254 con attribuzione a Giovanfrancesco da Sangallo.

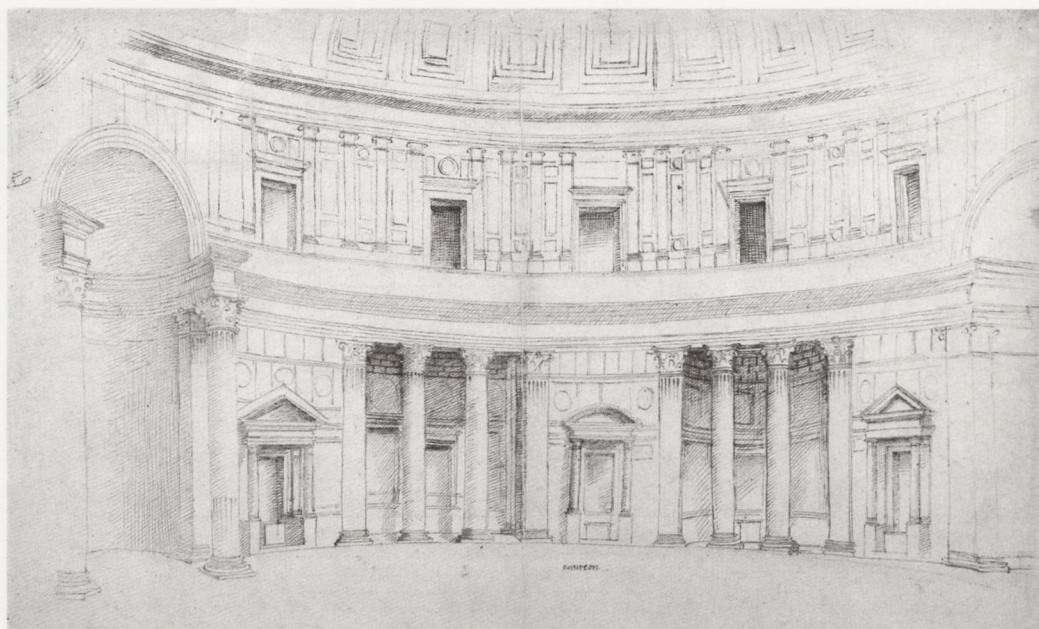
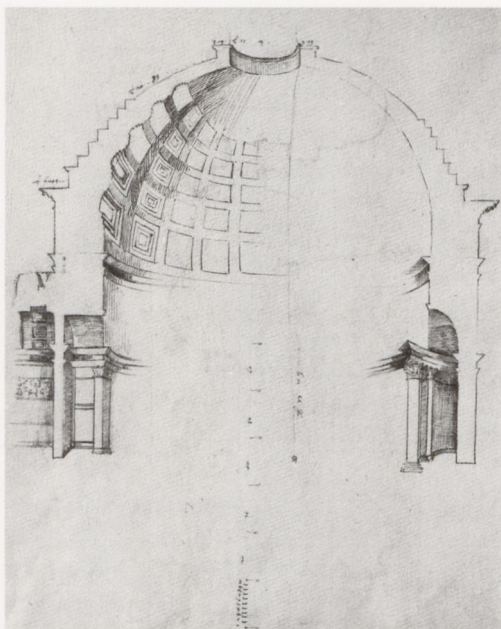
⁷⁰ WOLFF METTERNICH, THOENES, *Die frühen...* cit., pp. 24, n. 43, 165-168; FROMMEL, in *Rinascimento...* cit., p. 610; FROMMEL, *La chiesa di San Pietro...* cit., p. 32.

⁷¹ FROMMEL, *Sulla nascita...* cit., p. 110; PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, Firenze 1984, pp. 159-162, figg. 59-70.

⁷² S. SERLIO, *Il terzo libro*, Venezia 1540, pp. 39-40.

⁷³ FROMMEL, *Sulla nascita...* cit., pp. 101-121.

⁷⁴ S. BORSTI, *Giuliano da Sangallo...* cit., pp. 497-499.



65. Anonimo del primo Cinquecento da Bramante (?), Sezione del Pantheon (Firenze, GDSU 1956 Ar)

66. Raffaello da Bramante (?), Interno del Pantheon (Firenze, GDSU 164 Ar)

⁷⁵ Ivi, pp. 195-198, 211-213.

⁷⁶ FROMMEL, *Introduction...* cit., p. 21, fig. 19; ID., scheda GDSU 1406 A, in *The drawings...* cit., III.

⁷⁷ WOLFF METTERNICH, THOENES, *Die frühen...* cit., pp. 13-52; C.L. FROMMEL, *Progetto di presentazione della pianta per San Pietro, in Rinascimento...* cit., n. 282, p. 602; BRUSCHI, in *The drawings...* cit., I, p. 64; NIEBAUM, *Bramante und der Neubau ...* cit., pp. 118-143; FROMMEL, *Der Chor...* cit., pp. 93-96.

⁷⁸ FROMMEL, *Il "disegno grandissimo"...* cit.; FROMMEL, *I tre progetti...* cit., pp. 127-128.

⁷⁹ BRUSCHI, *Bramante...* cit., pp. 159, 210-226; C.L. FROMMEL, *Il progetto del Louvre per la Chiesa dei Fogliani e l'architettura di Cristoforo Solari*, in *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza, per gli 80 anni di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di M.T. Balboni Brizza, Milano 1990, pp. 52-63.

⁸⁰ W. LOTZ, *Studies in italian Renaissance architecture*, Cambridge (Mass.), London 1977, p. 64; GÜNTHER, *Werke Bramantes...* cit., pp. 97, 107, n. 91; vedi p. 43; A. GHISETTI GIAVARINA, *Aristotele da Sangallo e i disegni degli Uffizi*, Roma 1990, p. 80; D. LEWIS, *The drawings of Andrea Palladio*, New Orleans 2000, p. 54.

⁸¹ "Questi non mi pare che ritornino le 8 le 14 e il 6 tutti li altri stanno bene".

⁸² GÜNTHER, *Werke Bramantes...* cit., pp. 86-91; vedi pp. 42, 48.

⁸³ Ivi, pp. 86-91.

⁸⁴ FROMMEL, *Introduction...* cit., p. 19; C.L. FROMMEL, *La tomba di Giulio II e gli inizi dei disegni architettonici di Michelangelo, in Michelangelo e il linguaggio del disegno dell'architettura*, atti del convegno (Firenze, 30 gennaio-1 febbraio 2009), a cura di G. Maurer, A. Nova, in corso di stampa.

⁸⁵ FROMMEL, *Introduction...* cit., pp. 30-31.

⁸⁶ C.L. FROMMEL, *L'architettura del Rinascimento italiano*, Milano 2009, pp. 180-183.

⁸⁷ GÜNTHER, *Werke Bramantes...* cit., pp. 77-108.

⁸⁸ Ivi, pp. 80-86; WOLFF METTERNICH, THOENES, *Die frühen...* cit., pp. 112-129; FROMMEL, *Der Chor...* cit., pp. 99-107; J. NIEBAUM, *Zur Planungs- und Baugeschichte der Peterskirche zwischen 1506 und 1513*,

in *St. Peter in Rom...* cit., pp. 55-65.

⁸⁹ BRUSCHI, scheda GDSU 43 A, in *The drawings...* cit., II, pp. 76-77; FROMMEL, *Der Chor...* cit., pp. 100-101, ambedue con attribuzione a Sangallo.

⁹⁰ BRUSCHI, scheda GDSU 44 A, in *The drawings...* cit., II, pp. 76-77; FROMMEL, *Der Chor...* cit., pp. 101-102.

⁹¹ FROMMEL, scheda GDSU 875 Ar, in *The drawings...* cit., II, pp. 173-174, con bibliografia.

⁹² FROMMEL, *Der Chor...* cit., pp. 107-108.

⁹³ GÜNTHER, *Werke Bramantes...* cit., p. 102; E. SVALDUZ, *Da castello a "città" Carpi e Alberto Pio (1472-1530)*, Firenze 2001, pp. 189-237 con bibliografia.

⁹⁴ GÜNTHER, *Das Studium...* cit., p. 359.

⁹⁵ Ivi, pp. 97, 102.

⁹⁶ Ivi, pp. 103-104.

⁹⁷ J. SHEARMAN, in FROMMEL, RAY, TAFURI, *Raffaello architetto...* cit., p. 418; A. NESSELRATH, *ivi*, pp. 419-421.

⁹⁸ *Ibidem*: London, RIBA, XIII/1.

⁹⁹ C.L. FROMMEL, "Ala maniera e uso delj bonj antiquj": Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di C.L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, Venezia 2005, pp. 20-21; vedi nota 66.

¹⁰⁰ C.L. FROMMEL, *Sangallo et Michel-Ange (1513-1550)*, in *Le Palais Farnèse*, a cura di A. Chastel,

Roma 1981, I, pp. 134-143; FROMMEL, *Introduction...* cit., p. 28.

¹⁰¹ S. BORSI, *Giuliano da Sangallo...* cit., pp. 427-430, 468-491.

¹⁰² GHISETTI GIAVARINA, *Aristotele da Sangallo...* cit., pp. 13-31.

¹⁰³ Ivi, p. 70; FROMMEL, *Introduction...* cit., p. 18; GHISETTI GIAVARINA, *Aristotele da Sangallo...* cit., pp. 72-73.

¹⁰⁴ C.L. FROMMEL, *Giovanfrancesco da Sangallo, architetto di palazzo Balami-Galitzin*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, atti del XXII congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 19-21 gennaio 1986), a cura di G. Spagnesi, Roma 1987, pp. 63-69; FROMMEL, *Introduction...* cit., pp. 40-43.

¹⁰⁵ Nei rilievi delle cornici dei basamenti degli archi di Costantino e Benevento nel *Taccuino Senese*, anche la sezione è rappresentata in prospettiva e quindi in maniera meno oggettiva (S. BORSI, *Giuliano da Sangallo...* cit., pp. 122-125, 137-142). Forse Giuliano le ha aggiunte in un secondo momento imitando Bramante, senza seguire la stessa logica razionale.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 137-142.

¹⁰⁷ T. BUDDENSIEG, *Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1975, 15, pp. 89-90; GÜNTHER, *Das Studium...* cit., pp. 165-202; A. NESSELRATH, *85 years on*, "Quaderni puteani", 3, 1992, pp. 145-167; FROMMEL, *Introduction...* cit., pp. 26-27. Nel *Taccuino Senese* Giuliano da Sangallo nota: "partì da Roma mercoledì a dì 13 di detto (Maggio 1500) per andare a Santa Maria (de Loreto) chon Bernardino, e arrivai a Santa Maria a dì 16 di detto" (R. FALB, *Il Taccuino Senese di Giuliano da Sangallo*, Siena 1902, p. 53, tav. LII). Probabilmente si tratta dello stesso "Bernardino ingegniero" che dirigeva in questi anni i lavori della Cancelleria e che sembra essere identico con Bernardino della Volpaia (S. VALTIERI, *La fabbrica del palazzo del cardinal Raffaele Riario (La Cancelleria)*, in *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura* serie XXVII, 1982, fasc. 169-174, pp. 17-18).

¹⁰⁸ GÜNTHER, *Das Studium...* cit., p. 174, fig. 9.