

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

## IL COMPLESSO DI S. MARIA PRESSO S. SATIRO E L'ORDINE ARCHITETTONICO DEL BRAMANTE LOMBARDO

Le prime quattro relazioni di questa mattina sono, più o meno, il risultato di un seminario su Bramante architetto, tenuto all'Università di Bonn nell'estate scorsa. Nell'occuparci dell'opera lombarda del Bramante siamo stati coinvolti in molti problemi che hanno richiesto studi ulteriori. Ne sono scaturite quattro tesi di laurea su monumenti o problemi particolari del Bramante lombardo, e precisamente una sul complesso di S. Ambrogio, una su S. Maria delle Grazie, una sul Duomo di Pavia e una sui capitelli del Bramante, tutte e quattro connesse col soggetto di questo congresso. Il nostro gruppo bramantesco è quindi abbastanza giovane e siamo particolarmente grati di essere stati invitati a questo convegno importantissimo per i nostri studi. Chiediamo anticipatamente scusa per i nostri contributi, linguisticamente e metodologicamente imperfetti. Chiediamo anche scusa agli specialisti di scultura, se parleremo un po' troppo di architettura; ma lo facciamo anche per poter interpretare la scultura decorativa negli edifici bramanteschi.

Comincerò io con un'analisi piuttosto generica di quel che potrebbe significare l'ordine delle colonne per le prime opere documentate del Bramante, convinto che l'ordine delle colonne sia una delle chiavi d'interpretazione anche del dettaglio decorativo del Bramante. E per ragioni di tempo mi concentrerò prima di tutto sul complesso di S. Maria presso S. Satiro. Vedremo poi nei quattro contributi successivi come Bramante adoperi l'ordine e con esso la scultura decorativa in alcune delle principali opere posteriori e in che senso si possa parlare di uno sviluppo nell'uso dell'ordine delle colonne.

La prima cosa che dobbiamo domandarci è come Bramante e i suoi più importanti predecessori interpretarono l'ordine e perchè esso acquistò tanta importanza nell'architettura, dal Brunelleschi in poi <sup>(1)</sup>. Vitruvio non dà una definizione vera e propria della colonna, ma parla di due aspetti di essa che ne determinano la

---

(1) Ci serviamo del termine "ordine" benchè esso venga in uso comune soltanto nel '600 (C. Thoenes, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?* Parte I. Relazione tenuta al corso "Roma & l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento" dell'Accademia dei Lincei, Roma, 1982; v. anche C. Thoenes, *'Spezie' e 'ordine' di colonne nell'architettura del Brunelleschi*, in: *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Firenze, 1980, II, 459 ss.).

forma e saranno poi fondamentali per le definizioni posteriori, e cioè l'aspetto antropomorfo e quello funzionale. Secondo Vitruvio i primi architetti greci davano alla colonna una forma nello stesso tempo bella e adatta a caricare un peso: "ut ad onus ferendum essent idoneae et in aspectu probatam haberent venustatem..." (2). La colonna e la sua trabeazione derivano — sempre secondo Vitruvio — dai primi templi di legno (3). A quei tempi i fusti cilindrici delle colonne sostenevano il peso del soffitto e del tetto.

Il soffitto era composto dall'architrave giacente sopra le colonne, dalle travi trasversali e dai travicelli del tetto. Le estremità delle travi trasversali uscivano, nella trabeazione dorica, sotto forma di triglifi e in quella corinzia — secondo l'interpretazione dell'Alberti (VII, 9, fol. 123 v) — sotto forma di mensole, mentre nella trabeazione ionica erano nascosti dietro una fascia decorativa. Le estremità dei travicelli del tetto formavano nell'ordine ionico i dentelli. Il tetto finiva, nei due fronti principali, in un timpano. Quando poi gli architetti greci cominciarono a costruire in pietra, imitarono la composizione di legno, e cito ancora Vitruvio: « E quibus rebus et a materiatura... artifices dispositiones eorum sculpturis sunt imitati et eas inventiones persequendas putaverunt... » (4). Secondo Vitruvio l'architetto deve usare soltanto degli elementi che seguono questa logica dell'edificio ligneo: « Ita quod non potest in veritate fieri, id non putaverunt in imaginibus factum posse certam rationem habere... » (5). « Pensavano che quello che non può essere fatto in verità, non abbia senso nell'immagine... ». Un discepolo di Raffaello, e per così dire discepolo indiretto del Bramante, Gianfrancesco Penni, ha ricostruito il prototipo ligneo del tempio dorico in un disegno per l'*Adorazione dei pastori* del Louvre, e si basa senza dubbio sul testo vitruviano (6) (tav. LX, fig. 1). L'ordine in pietra è dunque soltanto una *immagine della verità*, una finzione, ma una finzione la cui logica è rigorosamente osservata.

L'altro aspetto non meno importante della colonna è quello antropomorfo: per dare proporzioni gradevoli alla colonna, gli architetti greci imitavano le proporzioni del corpo umano: dell'uomo per la colonna dorica, della donna per la colonna ionica e della vergine per la colonna corinzia (7). Secondo Vitruvio l'ordine è dunque un'immagine a doppio significato: immagine dei prototipi lignei e immagine antropomorfa. Nello stesso tempo l'ordine rimane membro funzionale di un organismo costruttivo, in quanto deve sostenere la trabeazione e il tetto

(2) Vitruvius, *De architectura libri decem*, ed. C. Fensterbusch, Darmstadt, 1964, IV, 85, 21 s.

(3) *loc. cit.*, 88, 5 ss.

(4) *loc. cit.*, 88, 19 ss.

(5) *loc. cit.*, 90, 11 ss.

(6) K. Oberhuber, *Raphaels Zeichnungen*. Abteilung IX: *Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520*, Berlin, 1972, 47 s., fig. 50.

(7) Vitruvius, *op. cit.*, IV, 85, 24 ss.

« ut ad onus ferendum essent idoneae ». Benchè Vitruvio non ne faccia menzione, anche tale funzione diventò nell'architettura romana « immagine ». Parlo dei teatri o degli archi trionfali dove la costruzione ad archi viene ornata da un ordine puramente decorativo. Tale ordine simula una funzione statica, simula che le colonne sostengano una trabeazione e, nel caso dei teatri, anche il soffitto. Propongo di chiamare tale immagine strutturale immagine « tettonica » dell'ordine. Questa riduzione dell'ordine a un'immagine tettonica si spiega con l'enorme importanza che l'ordine aveva acquisito nell'architettura antica: esso era diventato il simbolo della bellezza e dello splendore architettonico, l'elemento più nobile cui non si rinuncia neanche in edifici costruttivamente inadeguati.

La colonna e, in vari esempi come nel protorinascimento toscano, perfino l'esistenza dell'ordine, sopravvissero durante il medioevo; ma già nel sesto secolo persero due dei tre aspetti menzionati; e cioè l'immagine della costruzione lignea con la logica della trabeazione e con gli elementi di origine lignea, come triglifi e denticelli. E persero anche l'aspetto antropomorfo — e cioè le proporzioni e la differenziazione tra dorico, ionico e corinzio. Non fu dunque per caso che l'ordine antico fu riscoperto nella Firenze del Brunelleschi e di Donatello — contemporaneamente alla riscoperta del corpo umano e al sorgere di una nuova coscienza scientifica nelle arti figurative. Brunelleschi fu il primo a tornare alle proporzioni e ai generi antropomorfici dell'ordine; e Brunelleschi comprese, già nell'interno del S. Lorenzo e della Sacrestia Vecchia, la trabeazione tripartita come parte integrale dell'ordine — anche se le colonne sostengono degli archi. Con l'uso conseguente in tutte le opere successive della trabeazione tripartita egli tornò all'immagine lignea dell'ordine: infatti una delle ragioni più convincenti perchè non si dovesse poggiare l'arco direttamente sulla colonna era il fatto che nell'architettura lignea l'arcata non esisteva.

Sembra che Masaccio abbia, meglio ancora di Donatello, compreso la logica della trabeazione. Mentre per esempio nel palazzo di sinistra della *Danza di Salome* (Lille) del 1435 circa, le travi trasversali corrispondono all'architrave, e non al fregio, Masaccio dipinge nella *Resurrezione del figlio di Teofilo* un ordine corinzio con trabeazione tripartita nel cui fregio vediamo le mensole di legno. Evidentemente, si tratta delle estremità delle travi trasversali che reggono il tetto e la sua cornice (tav. LX, fig. 2).

Quando Leon Battista Alberti, prima del 1452, scrisse il suo trattato di architettura, poteva basarsi su più di tre decenni di intenso studio dell'ordine antico. Alberti chiama la colonna il più nobile ornamento di tutta l'architettura: « In tota re aedificatoria primarium certe ornamentum in columnis est »<sup>(8)</sup>. Ma allo stesso

<sup>(8)</sup> L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, VI, 13, fol. 108 r; ed. G. Orlandi, Milano, 1966, II, 521.

momento vede la colonna come parte del muro che regge il tetto e che quindi porta una trabeazione: « Quin et columnam ipsam diffinisse cum iuuet, fortassis non inepte eam dicam firmam quandam et perpetuam muri partem excitatam ad perpendicularum ab solo imo usque ad summum tecti ferendi gratia... ». E: « ...columnam inventam puto principio substinendorum tectorum gratia »<sup>(9)</sup>.

Nella derivazione dell'ordine dall'edificio ligneo Alberti non soltanto segue Vitruvio, ma va molto oltre: secondo l'Alberti gli architetti antichi traducevano gli edifici in marmo per farli « immortali »<sup>(10)</sup>. Alberti vede non soltanto nella trabeazione ma anche nelle basi e nei capitelli resti dell'origine lignea della colonna. Quanto alle proporzioni della colonna le deduce anch'egli dal corpo umano, benchè rinunci alla relazione dorico-uomo, ionico-donna e corinzio-vergine<sup>(11)</sup>. Preferisce il capitello composito o italico, non menzionato da Vitruvio, ai capitelli dei tre ordini classici. Nel suo primo libro fa addirittura intendere che gli artisti non sono legati ai tre ordini antichi, ma che un giorno potrebbero escogitare ordini ancora più idonei<sup>(12)</sup>.

Infatti, nelle opere architettoniche sicure dell'Alberti non troviamo nè il toscano nè il dorico, nè lo ionico ma solo il corinzio e il composito e forme miste — forme miste che probabilmente vogliono essere interpretate come invenzioni nuove. Ma se il lessico è libero in un modo sorprendente, la grammatica è sempre corretta. E per grammatica intendo la logica tettonica di colonne che reggono la trabeazione e il tetto. Infatti tutte le sue facciate danno la priorità all'ordine con trabeazione tripartita. L'esempio più semplice ed evidente è il pronao di S. Sebastiano, dove le paraste laterali corrispondono al muro e il timpano al tetto. L'esempio più elaborato è il pronao di S. Andrea. Seguendo il Pantheon e staccando il pronao dal corpo principale della chiesa, l'Alberti è in grado di presentare l'ordine puro, che regge trabeazione tripartita e tetto. Non gli importa la funzionalità strutturale della colonna. Egli mostra l'immagine tettonica dell'ordine con delle paraste quasi astratte e in una composizione che si può definire la sintesi di un tempio e quasi di un arco di trionfo. Benchè edificio quasi autonomo, il pronao di Sant'Andrea rispecchia l'alzato dell'interno della chiesa — fatto inaudito nell'architettura antica e che sarà poi uno dei punti di partenza per il Bramante lombardo.

L'interpretazione vitruviana dell'ordine è ancora più evidente nel chiostro del palazzetto Venezia di Roma, progettato nel 1466, probabilmente dall'architetto

<sup>(9)</sup> *loc. cit.*, I, 10, fol. 15 r s; ed. G. Orlandi, Milano, 1966, I, 71.

<sup>(10)</sup> *loc. cit.*

<sup>(11)</sup> v. C. L. Frommel, *Gli ordini della colonna nel "De re aedificatoria" di L. B. Alberti*, in: Atti del Convegno "Les traités d'architecture de la Renaissance" del Centre d'Etudes supérieures de la Renaissance, Tours, 1981 (in stampa).

<sup>(12)</sup> Alberti, *op. cit.*, I, 9, fol. 15 r; ed. G. Orlandi, Milano, 1966, I, 69.

albertiano Francesco del Borgo<sup>(13)</sup> (tav. LXI, fig. 3). La loggia superiore è coperta da un soffitto ligneo che corrisponde esattamente alla trabeazione esterna del suo ordine ionico; l'architrave interno corrisponde all'architrave esterno; le travi trasversali escono nel fregio esterno sotto forma di mensole o «mutulae»<sup>(14)</sup>. Benchè ci siano più mensole che travi trasversali, è evidente che l'architetto si è basato sulla descrizione del fregio corinzio di Vitruvio e dell'Alberti. Visualmente, questo tipo di fregio deriva dall'ultimo piano - ugualmente corinzio - del Colosseo, dove però manca la giustificazione dei travi trasversali - altro esempio famoso di finzione tettonica. Lo stesso fregio « corinzio » compare, pochi anni prima del palazzetto Venezia, nell'ultimo piano dei palazzi Rucellai, a Firenze e Piccolomini a Pienza — anche qui una chiara allusione ai travi trasversali del tetto.

Troviamo la conferma di questa interpretazione nella prima opera architettonica romana del Bramante, la loggia superiore del chiostro di S. Maria della Pace, del 1499<sup>(15)</sup>. Il numero delle travi trasversali corrisponde alle mensole del fregio; e alle travi diagonali degli angoli corrispondono mensole diagonali. Quindi, almeno nel 1499, il Bramante conosceva taluni passi e idee fondamentali del trattato albertiano ed aveva studiato edifici anteriori, come il palazzetto Venezia, alla luce di questo sostrato culturale vitruviano ed albertiano.

Nulla di preciso sappiamo della relazione tra il giovane Bramante e l'Alberti. Ma è quasi sicuro che il Bramante abbia studiato le chiese albertiane di Rimini e di Mantova. E ne troviamo conferma nella prima opera sicura, il complesso di S. Maria presso S. Satiro, del 1480 circa<sup>(16)</sup>.

Ogni parte del multiforme complesso è sottomessa al primato dell'ordine, dal pianterreno fino alla lanterna e dalla chiesa principale fino alla sacrestia e alla cappella della Pietà. Tutti gli ordini superiori poggiano su ordini inferiori, e così il principio di peso e sostegno è applicato qui in modo più conseguente che in nessun altro edificio anteriore - più conseguente anche che nelle chiese albertiane di Mantova, dove, eccetto la facciata, l'esterno non presenta un ordine. Ma il fenomeno più affascinante è la relazione tra ordini esterni e ordini interni (tav. LXII, fig. 4; tav. LXIII, figg. 5-6; tav. LXIV, fig. 7). Se guardiamo la facciata verso via del Falcone, vediamo un sistema centralizzato e gerarchico di ordini:

(13) C. L. Frommel, *Der Palazzo Venezia in Rom*, Opladen, 1982, 20; C. L. Frommel, *Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Paulus II. II. Der Palazzo Venezia, Palazzetto Venezia und S. Marco*, in: *Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 21 (1983) (in stampa). L'odierno soffitto della loggia superiore risale agli anni dopo lo spostamento del Palazzetto nel 1913, ma s'avvicina probabilmente allo stato originale.

(14) Alberti, *op. cit.*, VII, 9, fol. 123 v; ed. G. Orlandi, Milano, 1966, 599.

(15) P. Marconi, *Il Chiostro di Santa Maria della Pace in Roma*, in: *Studi Bramanteschi*. Atti del Congresso internazionale Milano - Urbino - Roma, 1970, Roma, 1974, 427 ss. e fig. 13.

(16) A. Bruschi, *Bramante*, Roma-Bari, 1977, 61 ss., 71 s.

lungo le pareti del transetto, un ordine minore con trabeazione tripartita; nel fregio pannelli verticali e orizzontali sostituiscono i triglifi e le metope del fregio dorico, quelli verticali simulando forse il capo dei travi trasversali. Nel centro un ordine gigante con trabeazione tripartita sembra reggere il tiburio con il suo ordine e la sua lanterna; tra i due pilastri dell'ordine gigante, una piccola facciata isolata, articolata dallo stesso ordine minore del transetto, ma sormontata da un timpano e lievemente sporgente. E tra i pilastri giganti e questa piccola facciata viene indicato un ordine ancora più piccolo. Ora tutto questo è comprensibile soltanto se messo in relazione con l'interno della chiesa: l'ordine gigante corrisponde alla cupola centrale, sospesa su una trabeazione tripartita gigante. I pilastri che reggono questa trabeazione e che nell'interno erano difficilmente rappresentabili appaiono nell'esterno su tutti i quattro lati. E sono tanto massicci e tridimensionali come se veramente fossero membri costruttivi della chiesa. La facciata con ordine intermedio e timpano rappresenta il coro e la navata centrale che penetra la crociera; e corrisponde - nell'aspetto generale - alle facciate laterali dei due transetti, dove il tetto viene pure rappresentato da un timpano. E l'ordine minore potrebbe indicare quello attorno ai pilastri delle arcate. Basta studiare la pianta per accorgersi che gli ordini esterni corrispondono esattamente a quelli interni; sia l'ordine gigante della cupola, sia la facciata del coro, ossia l'ordine intermedio dei due transetti. Il visitatore erudito deve capire già dall'esterno che si tratta di una chiesa cruciforme, con crociera e cupola centrale e con un ordine che regge il tetto delle braccia della croce. Non si accorge subito che i due timpani hanno dimensioni diverse e che l'ordine intermedio interno è ribassato in confronto a quello esterno.

La ragione di questo spostamento è naturalmente il fatto che l'ordine interno deve sostenere la larga volta a botte e quello esterno soltanto il tetto. Tale differenza è espressa anche dall'altezza considerevole del fregio esteriore.

Questo sistema di corrispondenze tra interno ed esterno viene ripetuto in scala minore e volumi variati nella cappella della Pietà: nel centro si alza il sistema gigante della croce greca che regge la cupola e la lanterna (tav. LXIV, fig. 8). Ed esso è circondato al pianterreno da un cilindro articolato da un ordine minore che riflette le quattro cappelle laterali della *quincunx*.

Tutto ciò è mera finzione tettonica, senza alcun significato costruttivo. Ci voleva un enorme virtuosismo per far corrispondere non soltanto l'interno all'esterno, ma anche la vera costruzione a pilastri, archi e volte con il sistema vitruviano della colonna con trabeazione tripartita. Tutto l'esterno del complesso di S. Maria presso S. Satiro è nient'altro che la realizzazione della definizione albertiana dell'ordine, che l'ordine, cioè, sia stato creato per sostenere il tetto.

La corrispondenza dell'articolazione interna a quella esterna porta a livello

monumentale e sistematico dell'intero edificio il rapporto vitruviano tra tetto e trabeazione. Essa non era ancora adoperata dagli architetti antichi. Nel tempio greco la cella ha due piani di colonne e perciò non corrisponde al peristilio esterno. Nelle terme romane o nella Basilica di Massenzio manca l'ordine esterno. Il portico del Pantheon non corrisponde ai due ordini interni, gli ordini esterni dei teatri romani non corrispondono agli ordini della *scenae frons*.

Sembra però che questa logica e complessa sistematicità sia stata preparata dalla struttura gotica, come è rappresentata dal famoso spaccato della cattedrale di Reims, disegnato con spirito congeniale da Villard de Honnecourt, verso il 1235<sup>(17)</sup> (tav. LXIV, fig. 9). Vediamo la corrispondenza dei tre piani dell'interno a destra e dell'esterno a sinistra; vediamo la corrispondenza tra contrafforti esterni e pilastri interni; e inoltre l'accentuazione delle imposte, dove il peso incontra i sostegni. Benchè il sistema gotico non sia basato sulla relazione colonna-tetto e benchè le colonnine gotiche non rappresentino più il corpo dell'uomo e il tempio ligneo, rimane valido il terzo aspetto dell'ordine antico, quello della finzione tettonica: l'architetto gotico non ammette la vera struttura, non ammette che ci vogliano pilastri più massicci per reggere le sue volte altissime; egli nasconde i pilastri sotto un fascio di colonne snelle; e sposta una parte della costruzione all'esterno, esteticamente meno importante del sacrario. E' un tipo di simulazione diversa da quella antica; ma rimane anche qui una simulazione, un inganno ai danni del visitatore perpetrato con l'aiuto della colonna.

Purtroppo non esistono degli spaccati di mano del Bramante. Ma il progetto raffaellesco per S. Pietro di Roma, del 1517 circa, ci dà un'idea del metodo di disegnare adottato nella cerchia bramantesca<sup>(18)</sup> (tav. LXV, figg. 10 e 11). Anche il progetto di Raffaello presenta la doppia corrispondenza tra interno ed esterno e tra costruzione e articolazione. Sono quasi sicuro che il Bramante abbia eseguito disegni simili per il complesso di S. Maria presso S. Satiro.

Sembra che dopo l'Alberti ancora un altro architetto abbia avuto un ruolo importante in questa tendenza a sistematizzare l'edificio, a visualizzare la corrispondenza tra interno ed esterno tramite l'ordine della colonna, e cioè Francesco di Giorgio. Già nel S. Bernardino di Urbino, la sua prima chiesa sicura, egli cerca di mostrare il rapporto tra interno ed esterno - rapporto che diventa poi chiarissimo in S. Maria del Calcinaiolo del 1484. Recentemente lo Schofield ha potuto dimostrare che sia l'incisione Prevedari del 1481, sia S. Maria presso S. Satiro dipendono per una serie di motivi dalle opere urbinati di Francesco di Gior-

<sup>(17)</sup> H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt. Kritische Ausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Graz, 1972, tav. 62.

<sup>(18)</sup> F. Graf Wolf Metternich, *Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert*, Wien-München, 1972, fig. 71 ss., 122.

gio<sup>(19)</sup>. E basta guardare la sua ricostruzione del Pantheon o di S. Costanza per accorgersi che Francesco inventa per l'esterno trabeazioni e cornici che rispecchiano quelle interne<sup>(20)</sup> (tav. LXVI, fig. 12). Senza dubbio già il Bramante milanese s'ispira a queste tendenze. Ma nello stesso tempo va molto oltre Francesco, in quanto riesce a dare all'ordine un significato più convincente, non soltanto più albertiano, ma anche più « antico ».

Se l'eredità gotica è presente nella tendenza alla sistematizzazione e alla trasparenza, lo è senz'altro anche in altri aspetti importanti degli ordini di S. Maria presso S. Satiro : osserviamo un momento l'interno della sacrestia (tav. LXVI, fig. 13). La pianta ottagonale con nicchie alternantisi e il lessico sono indubbiamente di origine antica; la sintassi degli ordini corrisponde alle regole vitruviane: ogni piano possiede un ordine con trabeazione tripartita. Ma sicuramente diverso dall'antico è il contesto coerente, assiale e verticalizzante di tutti questi motivi antichi: le proporzioni del vano sono troppo anguste, le otto travate troppo ristrette, la continuità verticale degli ordini dal pianterreno fino alle costole della cupola ha maggior rilievo del contrasto tra supporto e peso. Tale unità viene accentuata dagli aggetti della trabeazione - tutto ciò in pieno contrasto con gli edifici centralizzati dell'antichità e anche del periodo giustiniano. Prima del gotico non esisteva questa sensibilità per una struttura trasparente questo senso di continuità tra il verticale e l'orizzontale, questa logica analitica che sottomette ogni elemento di un sistema coerente. Questa sistematicità quasi sofisticata la ritroviamo soltanto nelle grandi strutture gotiche. Rivive anche nel progetto per il Duomo di Pavia e non c'è dubbio che Bramante in tutto questo abbia profittato dalla vicinanza dell'opera del Duomo di Milano.

Accanto all'aspetto vitruviano ed albertiano e accanto all'aspetto gotico degli ordini di S. Maria presso S. Satiro, ce n'è un terzo, assai caratteristico, che potremmo chiamare quello quattrocentesco-lombardo. C'è una sorprendente noncuranza per i particolari antichi, molto più esplicita ancora che nell'Alberti. Come già Francesco di Giorgio nel Duomo di Urbino, il Bramante rinuncia alle basi sia nell'interno della chiesa sia nelle lanterne<sup>(21)</sup>. Cambia proporzioni molto

(19) R. Schofield, *Florentine and Roman elements in Bramante's Milanese architecture*. Relazione tenuta al corso "Florence and Milan. Comparisons and Relations". Villa I Tatti, 1982; l'importanza di Francesco di Giorgio per il fenomeno della corrispondenza mi è stato accennato da C. Thoenes.

(20) Sulla « correzione » degli edifici antichi nei disegni di Francesco di Giorgio e Giuliano da Sangallo v. T. Buddensieg, *Criticism of ancient architecture in the sixteenth and seventeenth centuries*, in: *Classical influences on European culture. A.D. 1500-1700*, ed. R.R. Bolgar, Cambridge, 1976, 340 s.; 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*, ed. R.R. Bolgar, Cambridge, 1971, 259 ss.

(21) Forse ambedue s'ispiravano al Colosseo dove l'ordine interno non è neanche provvisto di basi.



allungate con proporzioni tozze - come nei due ordini della sacrestia. O sostituisce l'ordine con dei membri poco ortodossi come nella galleria della sacrestia, dove su una mensola gigante appoggia l'imposta e all'imposta segue un blocco quasi astratto sul quale appoggia la trabeazione dell'ordine principale - invenzione poi variata da Michelangelo nell'edicola di Castel S. Angelo. Le forme sono poco ortodosse, ma il principio tettonico di sostegno e peso viene rigorosamente mantenuto. Benchè in tutto l'edificio esista una gerarchia di ordini maggiori, intermedi e minori, come in S. Andrea, tutti i capitelli sono varianti o del corinzio o del composito. Il toscano, il dorico e lo ionico o la loro sovrapposizione già preparata dall'Alberti nella facciata del palazzo Rucellai, mancano. I fusti delle paraste, i loro piedestalli e fregi vengono coperti con degli arabeschi come li troviamo nell'architettura antica minore; altri dettagli come il fregio inferiore e le transenne della galleria della sacrestia ricordano piuttosto l'arte di Donatello o di Luca della Robbia, che quella antica. E siccome troviamo la stessa libertà nella famosa incisione Prevedari del 1481 e negli affreschi lombardi del Bramante, non possiamo attribuirli soltanto ai maestri esecutori.

Giustamente è stato detto che questo decorativismo e questa libertà del primo Bramante lombardo sono tipicamente quattrocenteschi e tipicamente lombardi. E infatti troviamo motivi chiaramente locali come il capitello a cestino. Questo deriva probabilmente dai capitelli del ciborio di S. Ambrogio, benchè Bramante possa aver pensato anche alla genesi del capitello corinzio raccontato da Vitruvio<sup>(22)</sup>. D'altro canto questo atteggiamento poco canonico non era in nessun modo antialbertiano. L'Alberti stesso usava un ricco repertorio di ornamenti; e non soltanto ad imitazione dell'architettura antica. E l'Alberti anche sottolinea diverse volte che l'architetto moderno non deve imitare servilmente le regole vitruviane ma deve inventare, deve innovare, deve variare. E cito un passo del nono libro, benchè si riferisca agli edifici privati e non alle chiese: « Nell'ornare gli edifici privati, dunque bisognerà avere un severissimo senso del limite; sebbene nella maggior parte dei casi sia consentita una certa libertà. Se ad esempio le colonne avranno l'intero fusto più sottile o l'entasi leggermente più rigonfia o la rastremazione più accentuata di quanto esiga in stretto senso la regola degli edifici pubblici, il fatto non dovrà tuttavia esser ascritto ad errore e condannato, purchè nulla contenga di malformato o distorto. Anzi, l'allontanarsi d'alcun poco dalla severità e dalla normatività vigilatissima del disegno, il che nelle opere pubbliche non è ammesso, in queste altre talora contribuisce anche alla piacevolezza delle forme... »<sup>(23)</sup>.

(22) Vitruvius, *op. cit.*, IV, 87, 1 ss.

(23) Alberti, *op. cit.*, IX, 1; fol. 158 r; ed. G. Orlandi, Milano, 1966, II, 784 ss.

Che il Bramante abbia conosciuto questo passo risulta dal proseguimento di questo testo che giustamente è stato collegato con le famose colonne-alberi della Canonica di S. Ambrogio: « E molta leggiadria conferiva il fare ciò che solevano architetti brillantissimi, ossia ... collocare, soprattutto nei loggiati dei giardini, colonne fatte ad imitazione di tronchi d'albero con le nodosità recise, o di fasci tenuti insieme da cinghie, o altre ancora tortili o palmate o con la superficie ruvida di frasche o coperta di uccellini ... Ancora, volendo fare opera solidissima, impiegavano un tipo di colonna a pianta quadrata dalla quale sporgevano, da una parte e dall'altra, due semicolonne rotonde. Inoltre in funzione di capitelli foggiano canestri traboccanti d'uva e di frutti, o una palma coi rami fioriti sulla cima, o viluppi di serpi intrecciati con varietà di nodi, o aquile agitando le ali, o teste di Gorgone crinite di serpenti in lotta, e altre consimili figurazioni che sarebbe troppo lungo elencare... » (24).

E non soltanto le colonne-alberi ma anche i capitelli e la galleria della sacrestia — edificio meno « pubblico » della stessa chiesa — corrispondono a questa interpretazione albertiana dell'architetto inventore (tav. LXVI, fig. 14). E' perciò tanto sbagliato l'interpretare questa libertà come « protomanierismo », quanto il riconoscere l'intendimento degli ordini soltanto quando sono presentati nella maniera vitruviana o classicista. Basta confrontare le facciate più cospicue dell'ambito lombardo quali quelle della Cappella Colleoni, della Certosa di Pavia o del modello per il Duomo di Pavia. Il loro vocabolario è abbastanza simile a quello del Bramante. Manca però la logica dell'ordine che è sempre mantenuta negli edifici bramanteschi. Guardiamo, per esempio, la zona del fregio, aperta in tutte le tre facciate in una specie di triforio — soluzione impensabile per il Bramante. Egli non abbandona mai la finzione dell'origine lignea della colonna — e cioè la definizione del fregio come zona dei travi trasversali.

E vedremo nelle relazioni su S. Maria delle Grazie, sul complesso di S. Ambrogio e sul Duomo di Pavia che la logica dell'ordine è una delle chiavi, sia per l'attribuzione, sia per la ricostruzione delle architetture del Bramante milanese. Credo che questa chiave finora non sia stata usata in modo esauriente.

---

(24) *loc. cit.*



Fig. 1 - G.F. Penni, *L'adorazione dei pastori*, Parigi, Louvre (da: K. Oberhuber, 48, fig. 50).  
 Fig. 2 - Masaccio, *Resurrezione del figlio di Teofilo*, Cappella Brancacci (da: U. Procacci, tav. 24).



Fig. 3 - Roma, Palazzetto Venezia, chiostro, loggia superiore, stato odierno.

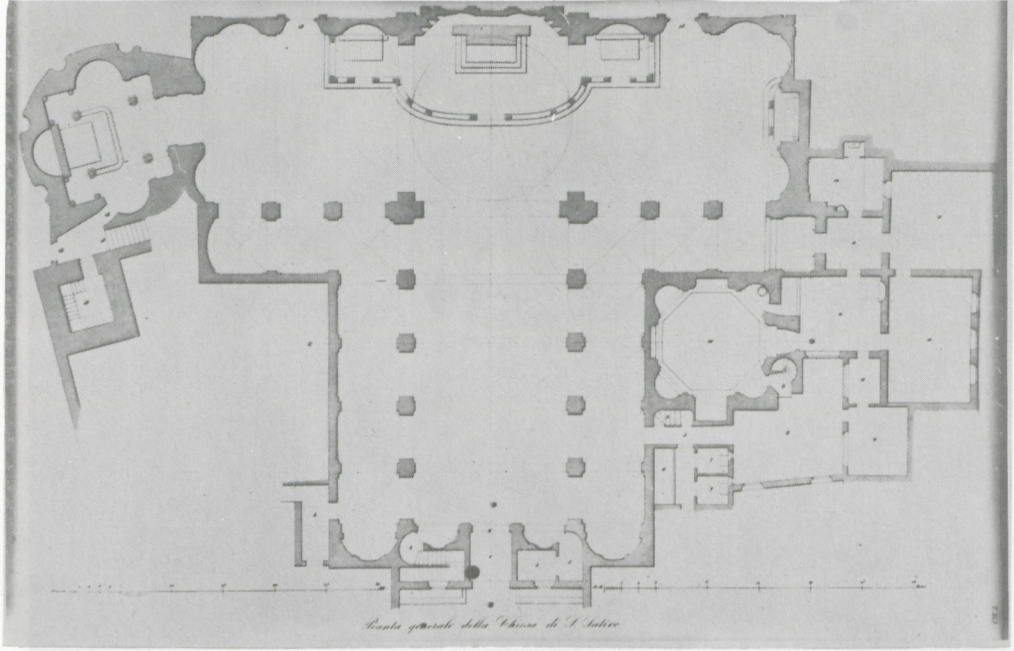


Fig. 4 - Milano, S. Maria presso S. Satiro, pianta (da: F. Cassinà, 1840, tav. XLI).

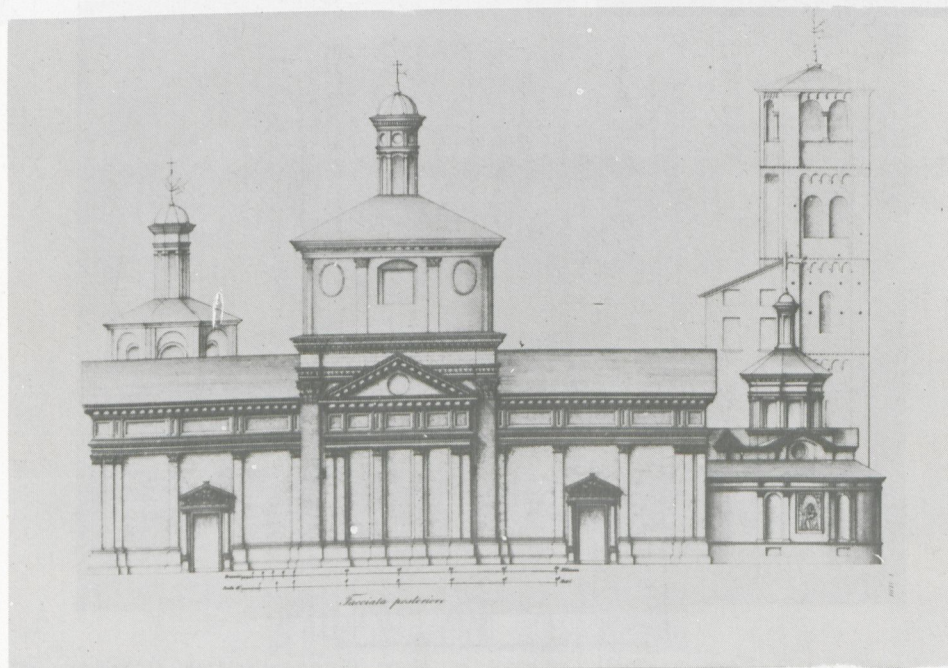
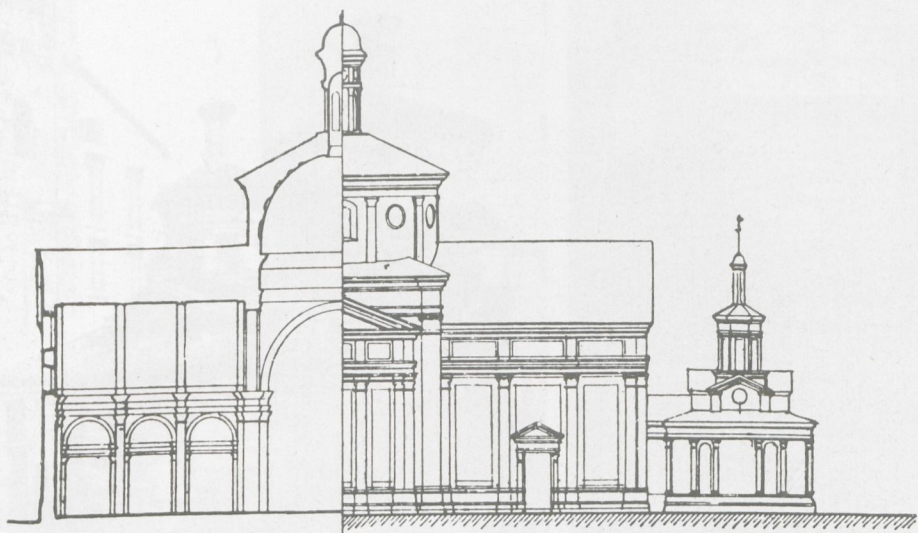
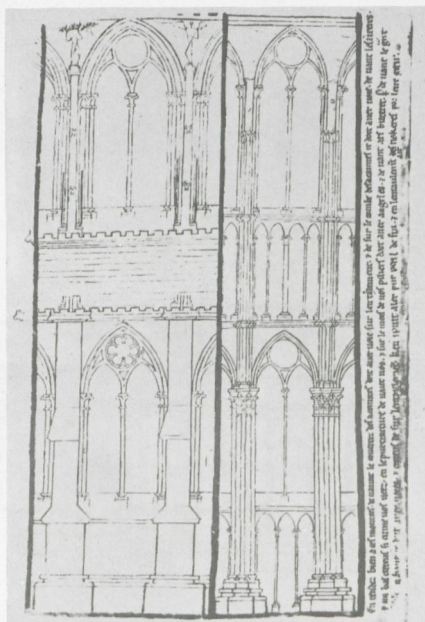
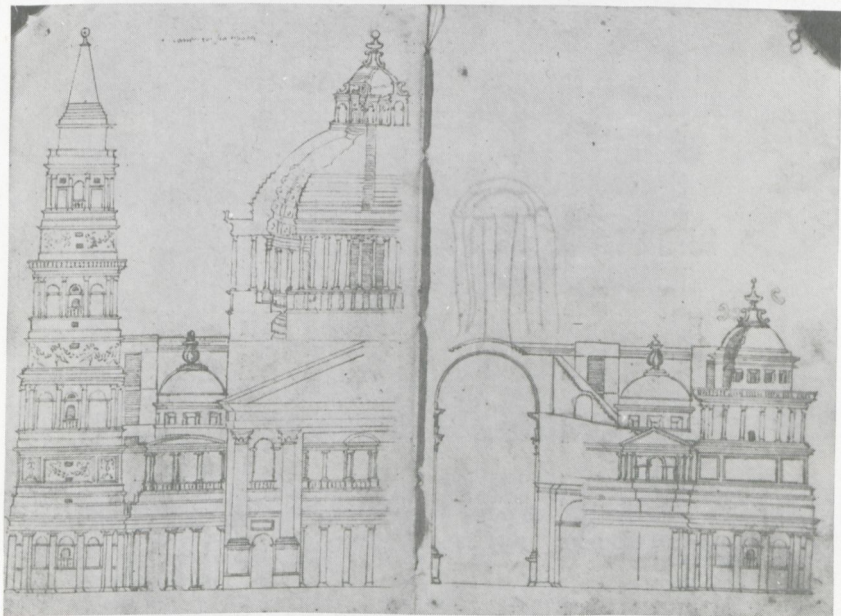
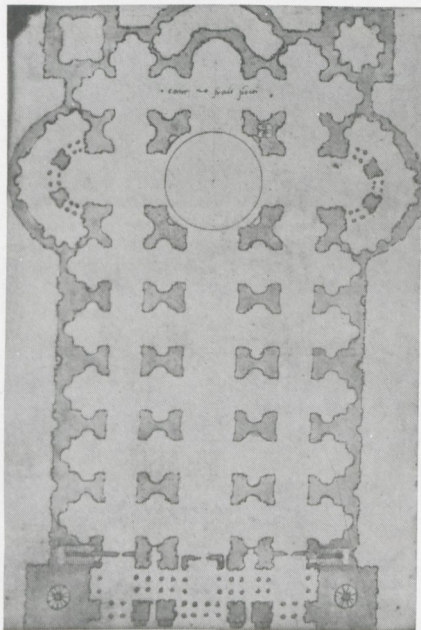


Fig. 5 - Milano, S. Maria presso S. Satiro, sezione (da: A. Bruschi, fig. 7).  
 Fig. 6 - Milano, S. Maria presso S. Satiro, fronte verso Via Falcone (da: F. Cassina, 1840, tav. XLIII).



- Fig. 7 - Milano, S. Maria presso S. Satiro, capitello dei due ordini minori verso Via Falcone.  
 Fig. 8 - Milano, S. Maria presso S. Satiro, esterno.  
 Fig. 9 - Villard de Honnecourt, sezione della cattedrale di Reims (da: H.R. Hahnloser, (tav. 62).



Figg. 10-11 - D. da Varignano (?), copia del progetto raffaellesco per S. Pietro (New York, Pierpont Morgan Library, Cod. Mellon, fol. 71 v-73 r).



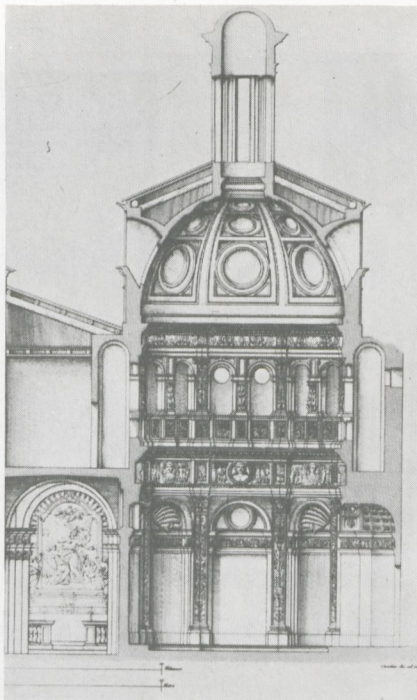
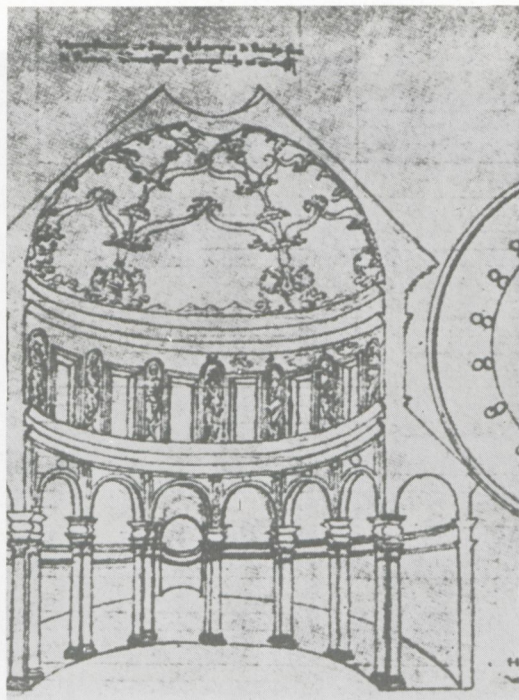


Fig. 12 - Francesco di Giorgio, ricostruzione ideale di S. Costanza (Torino, Bibl. Reale) (da: R. Papini, II, fig. 13).

Fig. 13 - Milano, S. Maria presso S. Satiro, sacrestia, spaccato (da: F. Cassina, 1840, tav. XLVI).

Fig. 14 - Milano, S. Maria presso S. Satiro, sacrestia, capitello.