

Bramante e la luce

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

A differenza di quanto fa un pittore, un architetto non ha la possibilità di imitare e variare le infinite forme della natura o addirittura creare una natura alternativa, non può dialogare con i corpi naturali come fa lo scultore e neanche narrare come uno scrittore o unire musica, dramma e immagini come in un'opera lirica. L'architetto è, inoltre, molto più condizionato dalle leggi fisiche, e non solo dai materiali, dal sito, dal clima e dalle necessità strutturali, ma anche dalla luce e dai suoi continui cambiamenti. Ma, proprio per questo, l'architettura contemporanea sta approfittando come nessun'altra arte del progresso tecnico e sta superando – in opere come il Guggenheim di New York, il Palazzetto dello Sport di Roma, la Filharmonica di Berlino, il Guggenheim di Bilbao, il museo dell'Ara Pacis o la stazione del World Trade Center di New York – il successo della maggior parte dei capolavori delle altre arti.

Solo nella Roma imperiale la luce aveva iniziato a rivestire un ruolo fondamentale nell'architettura europea e, variando insieme al linguaggio di ogni periodo, il suo valore è cresciuto nei secoli, fino ai nostri giorni. Nell'illuminazione delle cupole e nell'uso delle finestre, nella Roma imperiale, la luce viene impiegata in modo sempre più sofisticato, dal Pantheon alla basilica di Massenzio, a Santa Costanza e alla Cappella di Sant'Aquilino presso San Lorenzo a Milano. Nel Tempio della Tosse a Tivoli, una struttura centralizzata e cupolata della prima metà del IV secolo, le finestre aperte nelle nicchie esterne, dove risultano più alte che internamente, non aumentano soltanto la luminosità dell'edificio, ma dirigono la luce diagonalmente verso il basso. All'inizio del sesto secolo lo Pseudo-Dionigi Areopagita scrive: «universalis huius mundi fabrica maximum lumen fit, ex multis partibus veluti ex lucernis compactum»¹, e pochi decenni dopo la luce penetra all'interno di Santa Sofia dalle finestre della cupola, come fossero tante lampade. Nei secoli bui dell'alto medioevo, quando la vita diventa sempre più pericolosa, anche le chiese devono ridurre le loro aperture, ma già Carlo Magno ripropone ad Aquil-

sgrana i prototipi giustiniani. I normanni cominciano poi a ridurre le murature a scheletri portanti e a ingrandire le finestre, evoluzione che culmina nei capolavori del gotico, come la chiesa abbaziale di Saint-Denis e la Sainte Chapelle di Parigi, dove le vetrate si sostituiscono alla maggior parte dei pieni murari. I milanesi convocano architetti ultramontani per aprire nel coro del loro Duomo vetrate altrettanto grandi.

Nei suoi sistemi luministici Bramante sembra ispirato da Brunelleschi. Seguendo prototipi bizantini, come San Marco di Venezia, quest'ultimo aveva già inserito finestre tonde alla base della cupola della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo². Nella lanterna, inoltre, Brunelleschi trasforma il tipo usato nel Battistero fiorentino di San Giovanni in un magnifico tempietto su colonne, che non poteva essere sufficiente a proteggere l'oculo centrale della cupola, prima che questo fosse chiuso da un vetro. Circa un decennio più tardi Brunelleschi illumina in modo ancor più equilibrato l'interno di Santo Spirito, con le grandi finestre della navata, del transetto e delle cappelle e con oculi più grandi alla base della cupola e della lanterna; inoltre, realizza le finestre della lanterna di Santa Maria del Fiore così alte che nel solstizio d'estate i raggi del sole giungono fino al pavimento. Negli interni di Brunelleschi la luce non entra da pareti trasparenti e quasi immateriali, come nel gotico d'oltralpe, ma da tante finestre poste su diversi livelli. La sua luce è solo raramente affievolita da vetrate figurative e aumenta non solo verso l'alto, ma anche verso il centro dell'edificio.

Gli inizi e gli anni milanesi

Non sappiamo nulla dei primi decenni della carriera di Bramante³. Egli inizia come pittore e uno dei suoi maestri più influenti, Piero della Francesca, che lavora per la corte urbinata, fa della luce il centro delle proprie ricerche come nessun pittore aveva

Ringrazio Jessica Gritti per aver corretto il mio italiano e Richard Schofield delle tante precisazioni sull'opera milanese di Bramante.

¹ J. S. ERIUGENA, *Super Ierarchiam Coelestem Sancti Dionysii*, in H. SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, p. 315.

² H. SAALMAN, *Filippo Brunelleschi: the buildings*, London 1993.

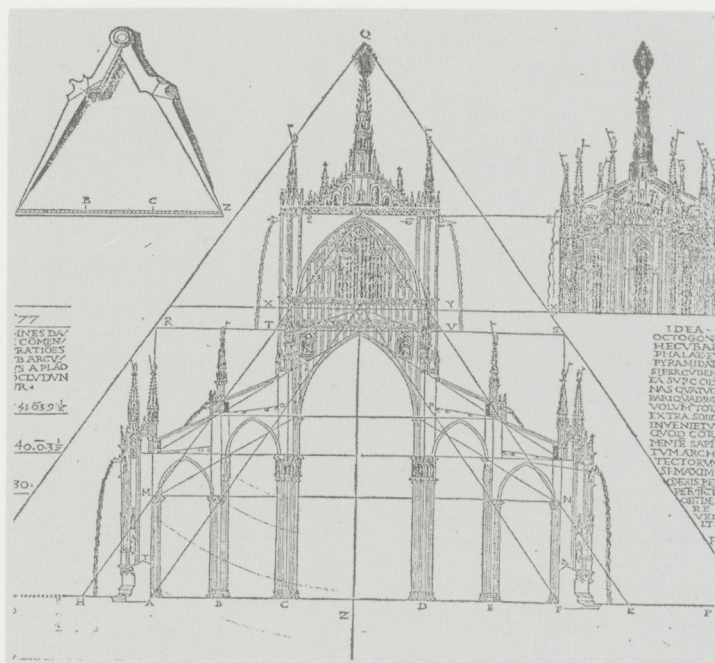
³ F. BORSI - S. BORSI, *Bramante*, Milano 1989, pp. 143-222; A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969; A. BRUSCHI, *Bramante*, Bari 1973; *Storia*

dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento, a cura di A. Bruschi, Milano 2002; A. BRUSCHI, *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI (1492-1503) e l'edilizia del primo Cinquecento*, in *Storia dell'architettura italiana...*, 2002, pp. 34-75; *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C. L. Frommel, L. Giordano e R. Schofield, Venezia 2002; R. SCHOFIELD, *Bramante e un Rinascimento locale all'antica*, in *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*, a cura di F. P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 47-81; R. SCHOFIELD, *Bramante dopo Malaguzzi Valeri*, in «Arte Lombarda», 167 (2013/1), pp. 10-12.

fatto precedentemente. Nel *Cristo alla colonna*, uno dei suoi pochi dipinti certi, Bramante gioca in modo simile con forti contrasti di luci e ombre. Già in gioventù egli deve aver visitato Loreto, cittadina marchigiana non tanto lontana dalla sua patria, dove verso il 1480 potrebbe aver collaborato agli affreschi di Melozzo da Forlì e Luca Signorelli. Egli deve aver conosciuto anche il nuovo progetto per il santuario loretano che Giuliano da Maiano realizza negli anni 1481-90 su incarico di Sisto IV e Girolamo Basso della Rovere⁴. Giuliano imita la cupola del Duomo fiorentino con alto tamburo che lo rendono più monumentale e più luminoso, ma torna, per sostenere l'enorme peso aggiunto, al sistema trecentesco dell'Or San Michele. Sia nella crociera ottagonale sia nel corpo longitudinale che illumina con occhi nelle lunette delle navate laterali, egli si serve addirittura di archi ogivali – caso unico nell'architettura dell'Italia centrale di questi anni. Giuliano non riesce più a goticizzare anche le nove cappelle del presbiterio costruite prima del 1480, come farà poi solo Sacconi nella sua radicale ristrutturazione alla fine dell'Ottocento. Nelle Marche in ogni caso il linguaggio gotico non era ancora stato superato.

Secondo Vasari, il giovane Bramante è, infatti, attratto dal Duomo di Milano, l'unica costruzione genuinamente gotica in Italia, e non dalle antichità di Roma come la maggior parte degli artisti suoi contemporanei: «Per il che deliberatosi di vedere almeno qualcosa di notevole [in Lombardia], si trasferì a Milano per vedere il Duomo, dove allora si trovava un Cesare Cesariano [...]»⁵.

Cesariano (1475-1543) era appena nato quando Bramante arriva in Lombardia, tuttavia si dichiara poi suo allievo: già verso il 1490 egli si trasferisce a Reggio Emilia e potrebbe pertanto essere stato discepolo dell'architetto nella sua prima gioventù⁶. Insieme a Bramante e forse anche a Leonardo, egli deve aver studiato il Duomo di Milano, altrimenti difficilmente avrebbe illustrato i passi sulla geometria nel primo libro di Vitruvio con la pianta, la sezione e l'alzato della cattedrale milanese, nella quale sono tracciati i triangoli equilateri della «regola che hanno i Germani Architecti in la Sacra Aede Baricephala di Milano» (fig. 1)⁷. Diversamente da Brunelleschi e Alberti, il Bramante milanese e i suoi allievi non condannano il gotico come linguaggio barbaro, ma ne imparano i principi costruttivi, imitabili e innovativi, e tra questi anche la massima apertura delle pareti alla luce. Verso il 1490 Bramante elogia nell'*Opinio* sul tiburio del Duomo milanese soprattutto la sua altezza e la struttura gerarchica, ma non parla della luce⁸: «il secondo corpo è più alto che il primo, come è necessità, per forteza de l'edificio,



1. Cesare Cesariano, sezione del Duomo di Milano. Da *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece*, Como 1521, libro I, capitolo 2.

se parteno dai piloni del primo corpo contraforti che rispondono, ai piloni del secondo, se parteno contraforti che rispondono ai piloni del terzo, che è la nave di mezzo». Questo tipo di gerarchia non era una caratteristica del gotico d'oltralpe, ma piuttosto delle cattedrali di Pisa, Siena e Firenze e del presumibile progetto originario per la basilica di Loreto. Il tiburio proposto da Bramante per il Duomo di Milano era probabilmente quadrato, aperto in grandi finestre ogivali, alto come quello delle incisioni di Cesariano, e avrebbe creato la più intensa illuminazione dall'alto di un capocroce finora nota in Italia.

Come poi anche Leonardo, Bramante trova in Lodovico il Moro un committente generoso, che gli lascia la libertà di trovare la propria strada. Quando alla fine degli anni settanta egli costruisce Santa Maria presso San Satiro⁹, sembra aver seguito il Sant'Andrea di Alberti anche nel contrasto tra la navata in ombra e il presbiterio, illuminato dalle aperture nelle testate del transetto, da quattro cassettoni della cupola e dalla lanterna. I fedeli dovevano stare nell'ombra della navata, perché «horror qui ex umbra excitatur, natura sui auget in animis venerationem»¹⁰.

Anche Bramante illumina la navata solo con un oculo sopra la porta principale e con oculi piccoli e parzialmente coperti nelle

⁴ C. L. FROMMEL, *L'Architettura del santuario e del Palazzo Apostolico di Loreto da Paolo II a Paolo III*, in corso di pubblicazione.

⁵ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, IV, Firenze 1976, p. 75.

⁶ C. CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece*, Como 1521; A. ROVETTA - E. MONDUCCHI - C. CASELLI, *Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia*, Cisinello Balsamo 2008.

⁷ CESARIANO, 1521, libro I, cap. 2.

⁸ Borsi - BORSI, 1989, pp. 186-192.

⁹ R. SCHOFIELD - G. SIRONI, *New information on San Satiro*, in *Bramante milanese...*, 2002, pp. 281-313; R. SCHOFIELD, *Bramante e Santa Maria presso San Satiro*, in *Santa Maria presso San Satiro*, a cura di F. Repishti, Milano 2012, pp. 20-67 con bibliografia; SCHOFIELD, 2013, pp. 22-28.

¹⁰ L. B. ALBERTI, *L'architettura [De re aedificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano 1966, VII, cap. 12, p. 617; per una ricostruzione ipotetica della pianta si veda C. L. FROMMEL, *Sant'Andrea a Mantova: storia, ricostruzione, interpretazione*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra, a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana e F. P. Fiore, Milano 2006, pp. 158-169.



2. Bernardo Prevedari (da Donato Bramante), *Interno di edificio con figure*, bulino, 1481. Milano, Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli.

lunette delle navate laterali. Le sei aperture alle testate del transetto sostituiscono solo nell'Ottocento tre finestre più grandi, una arcuata e due rettangolari. Oggi uno solo dei cassettoni della cupola, nella fila più bassa, è aperto in una finestra che penetra diagonalmente la calotta e dirige la luce nella zona inferiore della crociera. Nel tiburio si notano tre altre finestre successivamente ingrandite e poi chiuse, che indirizzavano la luce ai rispettivi cassettoni e che esternamente dovevano avere forma e dimensione uguale ai quattro tondi ciechi, con cui si alternano. La lanterna della cupola è considerevolmente più larga e alta di quella della Sacrestia Vecchia di Brunelleschi e più simile all'oculo del Pantheon. Solo in uno schizzo autografo degli anni 1487-91, e cioè dopo la costruzione della sagrestia della chiesa e contemporaneamente della cripta del Duomo di Pavia, Bramante propone nella parte superiore della controfacciata una serliana, molto più luminosa, che è larga e alta quanto la volta a botte della navata centrale.

La prima idea architettonica certamente databile di Bramante è la stampa Prevedari del 1481¹¹ (fig. 2). In questa egli non

imita un sistema antico, come avevano fatto Brunelleschi o Alberti, ma un *quincunx* di origine bizantina – tipo planimetrico che egli aveva osservato nella chiesetta carolingia di San Satiro, a Venezia e nelle Marche. Contraffortando la grande cupola con quattro ambienti angolari, egli segue i principi strutturali e gerarchici elogiati nella sua *Opinio* sul Duomo. Tuttavia lo scheletro portante ricorda piuttosto quello del Duomo di Firenze, e anche il suo linguaggio è ancora poco vitruviano: le stesse basi attiche servono per due ordini diversi, i capitelli del tozzo ordine minore hanno collarino liscio e le ghiera degli archi sovrastano le fasce dell'architrave dell'ordine maggiore.

Il tempio dell'incisione è in rovina, ma sembra perfettamente centralizzato ed è illuminato da due file di finestre nelle cappelle e da finestre tonde collocate entro le lunette dei bracci della croce, alla base della cupola e perfino nelle vele delle volte a crociera, queste ultime forse ispirate dalle aperture nella volta illusionistica di Melozzo da Forlì a Loreto, attraverso cui gli angeli sembrano essere entrati dal cielo azzurro. Se l'edificio fosse intatto, la maggior parte della luce entrerebbe dall'alto, non tanto dalla cupola, quanto dai bracci della croce. Il forte chiaroscuro ricorda invece il *Sonno di Costantino* di Piero della Francesca ad Arezzo.

Probabilmente più tardi Bramante segue principi simili nella sacrestia di Santa Maria presso San Satiro, che stranamente non è menzionata in nessuna fonte contemporanea. Essa è larga circa 12 metri, esternamente quadrata e internamente ottagonale e secondo Federico Borromeo era accessibile dalla chiesa: «ostium respicit mediam ecclesiae navim»¹². La sua parte bassa, con tre lati inglobati nelle murature, non era illuminabile, e anche il suo matroneo tipicamente lombardo lo è solo attraverso poche finestre tonde di piccole dimensioni. Come nella cupola del Duomo di Firenze, l'insolita altezza della lanterna e delle sue strette aperture rettangolari permette ai singoli raggi di sole di penetrare all'interno fino al pavimento. Per consentire una buona illuminazione, Bramante fece la sacrestia più alta del tetto del transetto della chiesa e spostò le finestre della volta in una zona ancora più alta rispetto ai prototipi bizantini e brunelleschiani e quindi analoga a quella delle vele della stampa Prevedari (figg. 3-6). Essendo esternamente molto più grandi e alte che all'interno, le finestre dirigono la luce verso il basso a guisa di imbuto, con un'inclinazione ancora più diagonale che nelle cupole precedenti; esse erano, inoltre, decorate da finti cassettoni prospetticamente scorciati verso l'interno. Queste finestre, esposte alle intemperie, furono poi protette da un tetto che elimina in buona parte la luce diretta; con i mezzi tecnici di oggi sarebbe auspicabile e non difficile ripristinare l'illuminazione originaria.

Nella sacrestia e nella stampa Prevedari Bramante ricerca una luce ancora più intensa e proveniente dall'alto, in modo più deciso rispetto a quanto avevano fatto Brunelleschi o gli architetti

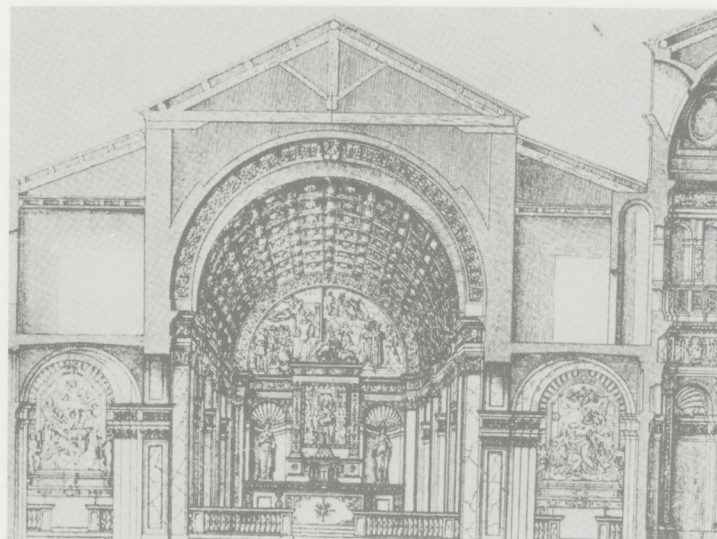
¹¹ C. L. FROMMEL, *Bramante and the origins of the High Renaissance*, in *Rethinking the "High Renaissance"*, a cura di J. Burke, Farnham 2012, pp. 147-176;

SCHOFIELD, 2013, pp. 12-21, con bibliografia.

¹² SCHOFIELD, 2013, p. 28 nota 103.



3. Santa Maria presso San Satiro, esterno.



5. Ferdinando Cassina, sezione della navata e della sacrestia di Santa Maria presso San Satiro. Da *Le fabbriche più cospicue di Milano*, I, Milano 1840.



4. Santa Maria presso San Satiro, cupola, particolare dei cassettoni.



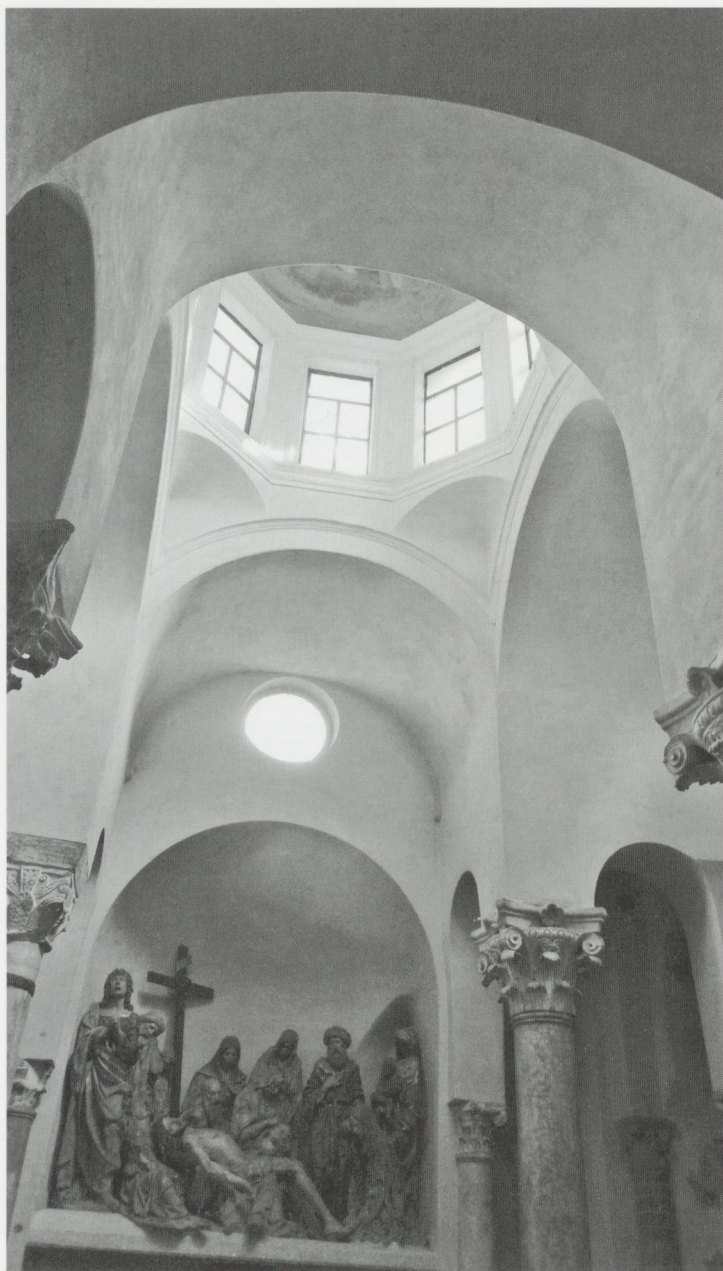
6. Santa Maria presso San Satiro, cupola della sacrestia.

di Santa Sofia. Si tratta di una luce che somiglia maggiormente a quella abbondante del Pantheon, il tempio di tutti gli dei, dove i raggi del sole in tante ore del giorno giungono fino al pavimento. Sappiamo poco della religiosità e spiritualità di Bramante: probabilmente era influenzata dal neoplatonismo, come quella del suo allievo Raffaello, che nella *Disputa del Sacramento* rappresenterà il maestro come esperto delle cose divine e nella *Scuola di Atene* come Euclide e pilastro fondamentale d'una gerarchia che culmina nel Platone del *Timeo*. Per Bramante la luce deve aver avuto significato religioso e mistico, come per Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, i protagonisti del neoplatonismo rinascimentale. Questi ricordano il già citato Pseudo-Dionigi Areopagita che aveva scritto: «universalis huius mundi fabrica maximum lumen fit, ex multis partibus veluti ex lucernis compactum». Inoltre, per i neoplatonici del Rinascimento il sole era la manifestazione più tangibile di Dio, e la penetrazione della

luce solare, dal cielo nel buio della sfera umana, era il contatto più concreto, naturale e visibile con Dio. Già nei primi scritti Ficino parla della luce divina del sole e dice nel suo trattato *De Sole* del 1493: «Caeterum quamvis Sol ab auctore mundi longissime distet, caelestia tamen omnia ad Solem unicum qua rectorem in caelo mensuramque divinitus redactam videntur, ut hinc prorsus admoneremur, ut omnia quae in caelo sunt, et sub caelo et super caelum, ad unum cunctorum principium similiter referri, considerantes tandem hoc ipsum ea observantia veneraremur, quae caelestia Solem»¹³.

Durante il suo intervento, completato nel 1483, Bramante circonda per motivi di carattere anche statico il *quincunx* della chiesetta di San Satiro con un volume cilindrico e probabilmente modifica anche il tamburo ottagonale, che risale ai decenni precedenti. Sue potrebbero essere le paraste, l'architrave e le otto grandi finestre rettangolari che illuminano intensamente

¹³ M. FICINO, *De Sole*, in M. FICINO, *Opera omnia*, con una lettera introduttiva di P. O. Kristeller e una premessa di M. Sancipriano, Torino 1962, I, p. 975.



7. Santa Maria presso San Satiro, interno del sacello di San Satiro.



8. Pavia, Duomo, cripta.

dall'alto il piccolo interno (fig. 7). Qualche anno più tardi Bramante illumina in modo simile il tamburo ottagonale, a questo paragonabile, della cappella Pozzobonelli, usando però oculi molto più piccoli¹⁴.

La cripta del Duomo di Pavia testimonia la rapida evoluzione anche dei sistemi di illuminazione del maestro (fig. 8)¹⁵. Nel 1487 i fabbricieri avevano esplicitamente chiesto di seguire il modello di Santa Sofia e speravano di trovarne dei disegni, e senza l'influsso della chiesa costantinopolitana il sofisticato sistema di illuminazione della cripta sarebbe difficilmente spiegabile. In modo ancora più strutturale, corporeo e tridimensionale che nella cupola di Santa Sofia, Bramante fa spiccare le larghe costole lisce da tozzi pilastri quadrangolari che si alternano a nicchie semicircolari. Dai loro catini nascono le vele concave della volta, che ricordano anche quelle del Canopo di Villa Adriana di Tivoli. Mentre le lunette di quest'ultimo rimangono cieche, le finestre tonde della cripta tagliano i catini delle nicchie come accade nella volta della sacrestia di Santa Maria presso San Satiro. La luce garantita da questi oculi all'interno della cripta è molto intensa perché proviene da due fonti, sia da piccole finestre ritagliate all'interno del basamento tra i piedistalli delle paraste esterne dell'abside, sia da ampie aperture arcuate poste nello zoccolo, di ampiezza analoga a quella delle nicchie interne. Si tratta forse del primo caso in cui una finestra interna attinge da due fonti di luce esterne, artificio ripreso da Borromini nel progetto per la cappella dell'altare di Sant'Ivo alla Sapienza¹⁶.

Anche la straordinaria luminosità del Duomo di Pavia è attribuibile a Bramante che, nei pilastri estremamente alti della crociera ottagonale e nell'illuminazione proveniente da innumerevoli finestre, si ispira evidentemente al San Vitale di Ravenna, l'unico capolavoro giustiniano su suolo italiano (fig. 9)¹⁷. La cupola fu poi realizzata da Amadeo e altri e non ne conosciamo il progetto di Bramante. Nella mia ricostruzione molto ipotetica del 2002 ho eliminato il triforio e il tamburo per ridurne l'estrema altezza. Per renderla ancora più simile alla volta della cripta e a quella di Santa Sofia, ho aperto finestre alla base di una cupola emisferica che è ipotizzabile solo se la parte della crociera attribuibile a Bramante terminasse all'altezza dei pilastri.

Verso il 1492 Ludovico il Moro incarica Bramante di sostituire il presbiterio e il coro della precedente chiesa domenicana di Santa Maria delle Grazie con un presbiterio più grandioso e un coro-mausoleo per la moglie Beatrice, per i suoi figli e se

¹⁴ BORSI - BORSI, 1989, pp. 208-209; C. L. FROMMEL, *Lombardia*, in *Bramante milanese...*, 2002, pp. 12-13.

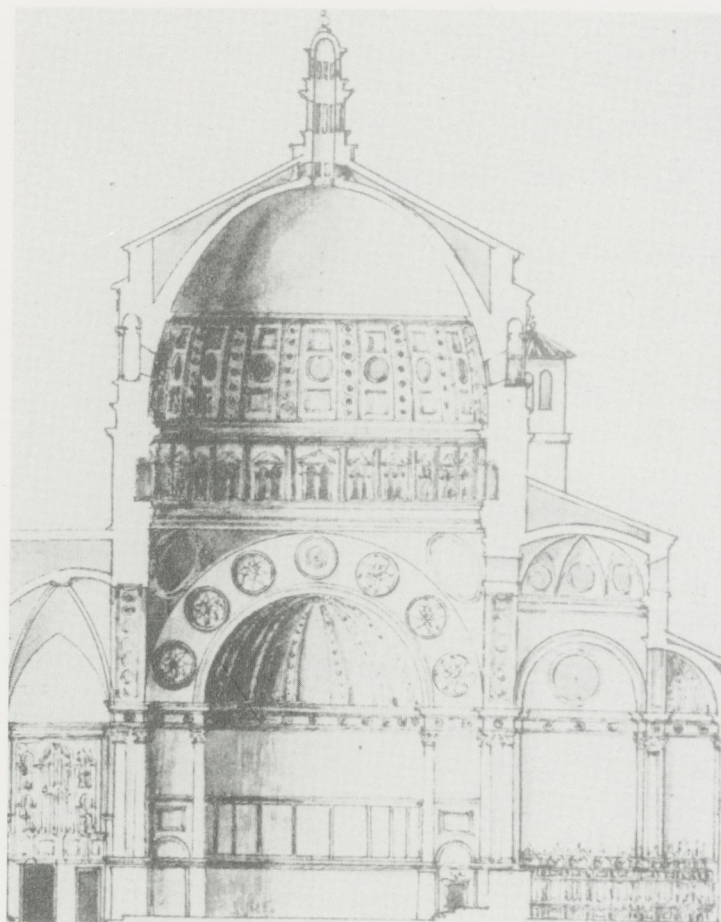
¹⁵ L. GIORDANO, *Nota per la storia della Fabbrica del duomo di Pavia*, in *The Gordian knot. Studi offerti a Richard Schofield*, a cura di M. Basso, J. Gritti e O. Lazzarini, Roma 2014, pp. 89-95; SCHOFIELD, 2013, pp. 28-32, con bibliografia.

¹⁶ C. L. FROMMEL, *Borromini e la nascita di una nuova architettura durante i pontificati di Urbano VIII, Innocenzo X e Alessandro VII*, in *Barocco a Roma*, catalogo della mostra, a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, Milano 2015, pp. 121-124.

¹⁷ FROMMEL, 2002, pp. 20-21.



9. Pavia, Duomo, ricostruzione ipotetica dell'interno secondo il progetto di Bramante.



10. Milano, Santa Maria delle Grazie, sezione. Milano, Raccolta Bianconi, vol. V.

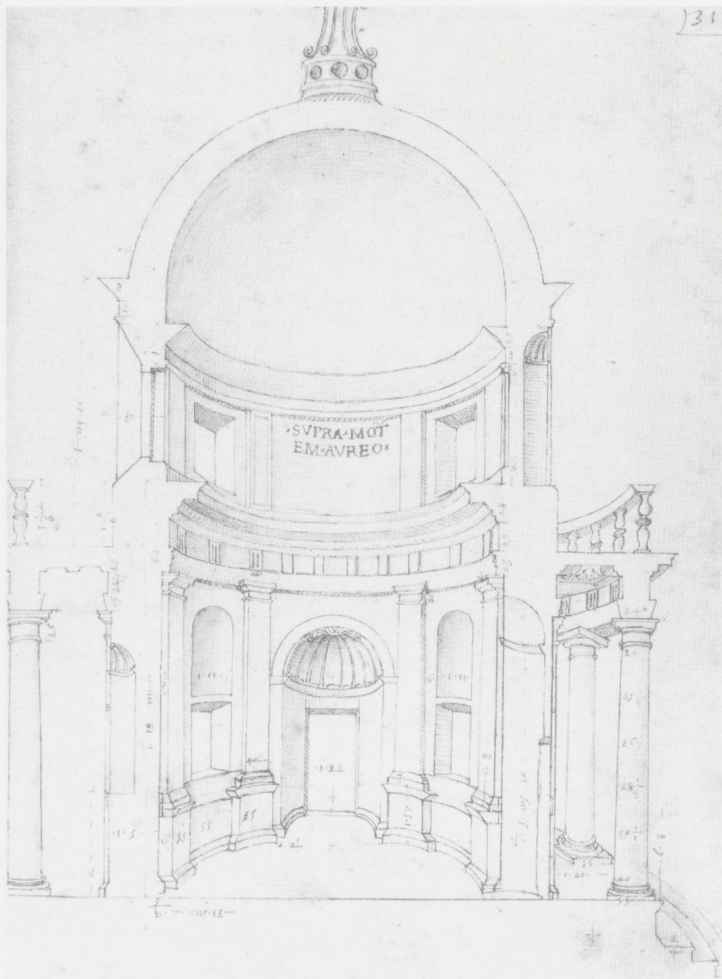
stesso (figg. 10-11)¹⁸. Evidentemente Bramante pensa a modelli come la Sacrestia Vecchia, dove erano sepolti i genitori di Cosimo de' Medici, e come la cappella funeraria dei Portinari a Sant'Eustorgio, mentre la croce latina e il linguaggio gotico della Certosa di Pavia sono difficilmente paragonabili. L'altare maggiore stava all'inizio del coro e il largo spazio sotto la cupola era a disposizione del culto, mentre le esedre servivano per le tombe di personaggi della corte di Lodovico. Bramante aveva probabilmente previsto una cupola più simile a quella della Cappella Portinari e di Santa Maria presso San Satiro, con una trabeazione più canonica e finestre aperte alla base che avrebbero creato una luce abbondante, come nella sacrestia di Santa Maria presso San Satiro e nella cripta del Duomo di Pavia, mentre l'attuale tiburio toglie la luce alle finestre e alla lanterna. Il suo linguaggio è piuttosto attribuibile ad Amadeo e lo è anche l'articolazione poco architettonica della sola parte bassa della cupola, con piccoli oculi alternati a file di cinque tondi dipinti.

L'adiacente coro, che prende il posto delle più piccole cappelle dei due prototipi, è senz'altro la parte più autenticamente bramantesca dell'interno realizzato, e ancora al maestro si potrebbe assegnare anche la parte bassa del suo esterno. Egli avrebbe forse



11. Milano, Santa Maria delle Grazie, interno.

¹⁸ M. FRASSINETI, *Santa Maria delle Grazie*, Milano 1998, con bibliografia; SCHOFIELD, 2013, pp. 42-49.



12. Bernardino della Volpaia, sezione del Tempietto di San Pietro in Montorio. Londra, Soane's Museum, codice Coner, f. 31.

lasciato maggiormente visibile l'esterno della calotta absidale e della volta del coro. Come poi nel coro-mausoleo nel San Pietro di Giulio II¹⁹, Bramante illumina le tombe dei principi e gli stalli del coro non solo dalle alte finestre rettangolari che si aprono nell'abside e nelle pareti laterali, ma anche dalla volta. Questa si alza sopra le quattro arcate del coro e, benché anch'essa centralizzata, lascia l'onore della cupola al presbiterio. Nove delle dodici lunette della volta del coro si aprono in piccole finestre tonde all'esterno e illuminano il coro come da tante lampade e un solo oculo si apre sul mausoleo adiacente – invenzione senza pari nell'architettura precedente, di cui solo Bramante era capace.

Gli anni romani

I sistemi di illuminazione nei progetti milanesi di Bramante si distinguono sempre di più non solo da quelli di Brunelleschi e

Alberti, ma anche da quelli di Francesco di Giorgio, Giuliano da Sangallo e Leonardo, ed egli deve essere stato profondamente deluso di averli potuti realizzare solo in un'incisione, in una piccola sacrestia e in una cripta. Dopo l'incarico per Santa Maria delle Grazie egli dovette aspettare un decennio e il suo trasferimento a Roma prima di ottenere un'altra occasione per concretizzare le sue idee in un edificio sacro, e se Lodovico Sforza non fosse stato cacciato nell'estate del 1499, egli sarebbe rimasto forse a vivere, assieme all'amico Leonardo, presso la corte milanese. Già qualche mese dopo la caduta del ducato egli si reca a Roma, difficilmente con il solo scopo di studiare l'antico, come racconta Vasari, ma perché nell'Urbe poteva sperare in incarichi provenienti dalla corte papale, che corrispondessero al suo gusto e che gli assicurassero una vita priva di problemi.

Dai tempi di Niccolò V l'architettura romana era in mano ai fiorentini che, sotto l'influsso di Alberti e dei suoi allievi, si erano avvicinati all'antico molto più di Bramante²⁰. Baccio Pontelli, circa dal 1482 e fino al 1492 architetto del papa e di Giuliano della Rovere, costruisce Sant'Aurea a Ostia in forma di tempio e inizia presumibilmente anche il palazzo della Cancelleria. Alessandro VI Borgia fa di Antonio da Sangallo il Vecchio, fratello di Giuliano, il successore di Pontelli ed egli gli costruisce a partire dal 1497 la rocca di Civita Castellana. Nel cortile di quest'ultima Antonio si ispira al Colosseo, alla loggia delle benedizioni di San Pietro e a quella di San Marco, iniziate da Francesco del Borgo rispettivamente per Pio II e Paolo II. Secondo Vasari, Bramante comincia subito a studiare i monumenti antichi di Roma, Tivoli e perfino di Napoli e adegua il suo linguaggio velocemente a quello dei fiorentini e dei prototipi antichi. Quando, qualche mese dopo il suo arrivo, il cardinale Oliviero Carafa lo incarica di progettare il chiostro di Santa Maria della Pace, egli avvicina i suoi due ordini all'antico più di quanto avevano fatto i fratelli Sangallo, e nell'anno successivo, il 1501, caratterizza il piano nobile di palazzo Caprini con il primo ordine dorico ornato da un fregio a triglifi mai realizzato dall'antichità. Allo stesso tempo il potente cardinale Carvajal, ambasciatore dei reali di Spagna e committente appassionato di architettura, sostituisce il precedente architetto del convento di San Pietro in Montorio, probabilmente Antonio da Sangallo il Vecchio, con Bramante. Carvajal deve aver conosciuto Bramante già durante un suo precedente soggiorno milanese e deve essere stato impressionato dai suoi inizi romani²¹.

All'epoca San Pietro in Montorio, la prima chiesa romana dei francescani osservanti, era appena stata consacrata, ma la costruzione dei due chiostri e della nuova memoria del martirio non era ancora stata cominciata. Il livello del secondo chiostro, dove stavano i laici, doveva essere adeguato a quello della chiesa e la vecchia memoria, collocata al centro, doveva essere trasformata in

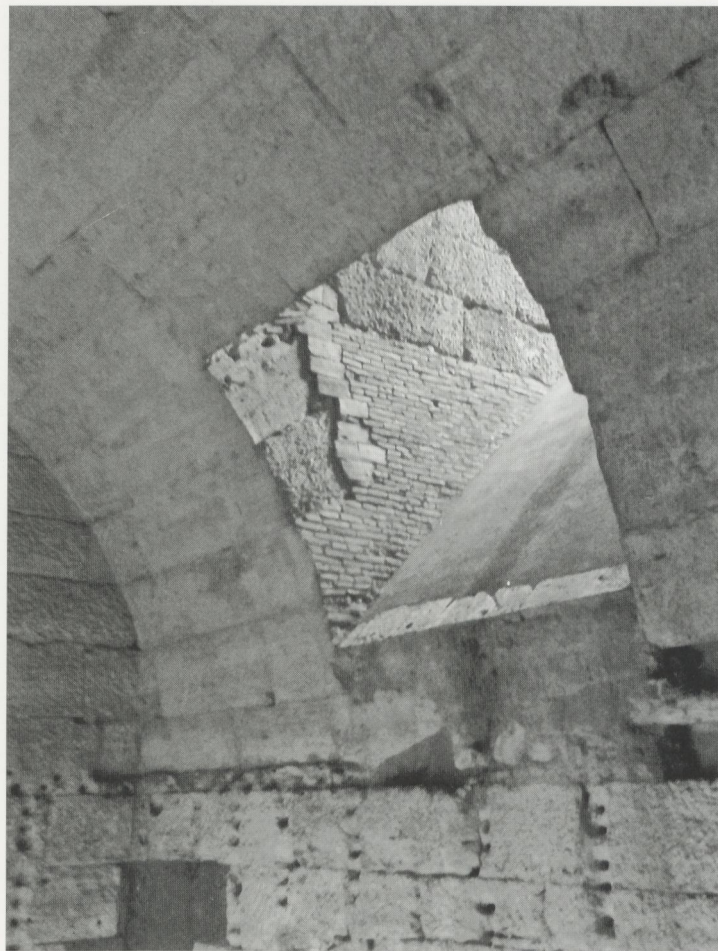
¹⁹ Si veda più avanti a p. 24.

²⁰ C. L. FROMMEL, *Roma*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, Milano 1998, pp. 408-433.

²¹ C. L. FROMMEL, *Bramante, il Tempietto e i due chiostri di San Pietro in Montorio*, in corso di pubblicazione, con bibliografia.

una cappella commemorativa di proporzioni similmente snelle. Ispirato da prototipi esistenti nella Villa Adriana di Tivoli, Bramante costruisce una cappella tonda con il colonnato di una *tholos* antica e vuole circondarla con il colonnato concentrico del chiostro. La cappella è snella come la sacrestia di Santa Maria presso San Satiro, ma larga solo la metà, provvista di una cripta e coperta da una cupola emisferica. Bramante riduce il muro portante al minimo, con sensibilità gotica, ma lo fa ora attraverso esedre e nicchie proprie delle Terme Imperiali (fig. 12). All'esterno della cella le porte, nicchie e finestre si alternano in ritmo paratattico, mentre all'interno le porte si aprono nelle esedre e le finestre nelle strette campate dei quattro archi trionfali. La cornice architravata esterna delle finestre, inserita a imbuto nello spessore murario, e i larghi intercolunni della peristasi lasciano penetrare forti raggi di luce che, grazie alla loro collocazione sugli assi diagonali e leggermente al di sopra dei piedistalli, illuminano direttamente la mensa dell'altare. All'esterno del tamburo otto piccole finestre quadrate si alternano in sequenza paratattica con nicchie a conchiglia. Solo durante la costruzione, però, Bramante chiuse le quattro finestre diagonali con sottili diaframmi murari, creando un raffinato gioco sincopato tra le finestre diagonali del piano inferiore e quelle superiori, che si trovano sugli assi principali, e quindi sopra l'altare e le porte, dove il ritmo trionfale del piano inferiore prosegue. Riducendo la larghezza delle colonne e della parete, snellendo i rapporti e intensificando la luce rispetto ai suoi prototipi, Bramante tenta di creare un'atmosfera metafisica e adeguata alla memoria di Pietro e dell'ascesa della sua anima.

La crociera con la grande cupola del nuovo San Pietro, la cui progettazione gli è affidata da Giulio II all'inizio del 1505, doveva servire come cappella grande e mausoleo dell'apostolo, mentre il braccio occidentale come coro e cappella funeraria del papa²². I disegni di Bramante e dei suoi collaboratori sono i primi in assoluto che ci danno un'idea dettagliata del metodo progettuale di un architetto, dai primi schizzi sperimentali fino al progetto esecutivo. Sul disegno 3A recto del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi il suo assistente Antonio di Pellegrino combina il braccio del coro cominciato da Bernardo Rossellino nel 1451 con il *quincunx* tipicamente bramantesco della stampa Prevedari, ma non riesce ancora a risolvere l'articolazione dell'esterno e il sistema di illuminazione. Nel successivo piano di pergamena (GDSU 1A) lo stesso Bramante prolunga i bracci della croce di una campata per permettere di collocare nel braccio del coro anche la tomba monumentale di Michelangelo, con quaranta statue di grandezza sovrumana. A questa pianta corrisponde largamente la medaglia di fondazione, dove nel tamburo semicilindrico delle absidi si aprono tre finestre rettangolari e la luce penetra all'interno anche dalle lunette dei vestiboli.



13. Roma, Castel Sant'Angelo, finestra nel pianerottolo centrale della grande scala.

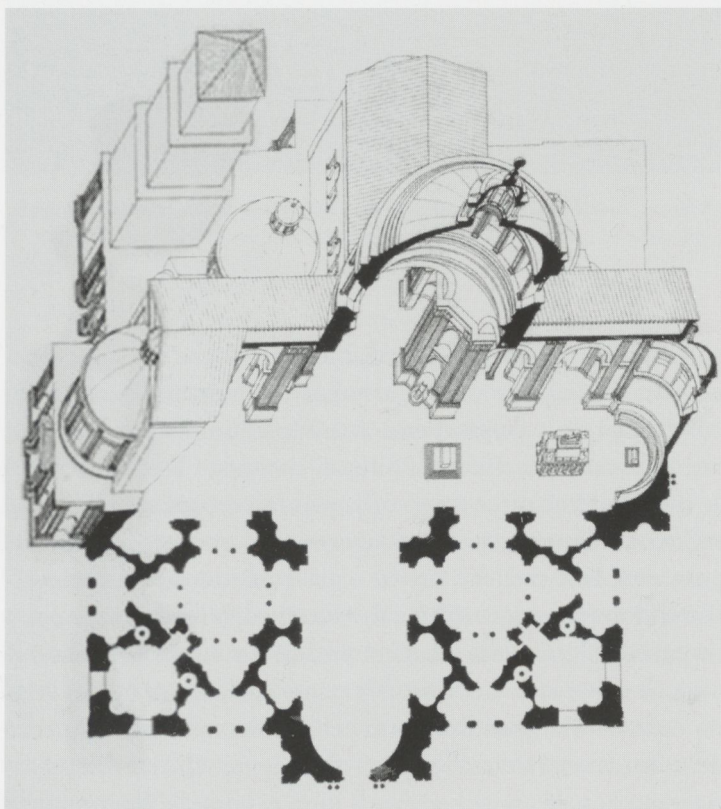
Giuliano da Sangallo e probabilmente anche Fra Giocondo presentano controproposte che inducono Bramante, forse su ordine del papa, a cambiamenti incisivi nei propri progetti. Egli torna al *quincunx*, rinforza i pilastri, circonda i bracci della croce con deambulatori e sceglie una pianta a croce latina. Di conseguenza l'illuminazione si concentra esclusivamente nella cupola, nelle finestre delle lunette e nelle quattro cappelle angolari. Nell'inverno tra il 1505 e il 1506 il papa lo costringe poi a rinunciare al *quincunx* e agli ambulacri e a migliorare l'illuminazione del braccio del coro. Bramante apre, come a Santa Maria delle Grazie, grandi finestre nell'abside, nelle pareti laterali del coro, oramai isolato, e nella volta a botte. Queste ultime dirigevano la luce come bocche di lupo e, come le finestre della sacrestia di Santa Maria presso San Satiro, la conducevano fino alla zona dell'altare, degli stalli del coro e della tomba di Michelangelo. La crociera con la tomba dell'apostolo doveva essere illuminata solo dal tamburo, aperto in ventiquattro finestre arcuate, e dalla lanterna dell'oramai unica cupola. Gli schizzi probabilmente autografi di Bramante permettono di seguire la

²² C. L. FROMMEL, *La progettazione del presbiterio di San Pietro da Niccolò V a Giulio II*, in *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, a cura di G. Morello, Roma 2012, pp. 171-196; C. L. FROMMEL, *La basilica di San Pietro: storia, ge-*

nesi, ricostruzione, in *La Basilica di San Pietro*, a cura di P. Jacobone, Fontanelato 2015, pp. 41-70.



14. Ricostruzione ipotetica del coro di Santa Maria del Popolo a Roma (elaborazione grafica di Giancarlo De Leo).



15. Ricostruzione ipotetica del progetto GDSU 1A di Bramante per San Pietro a Roma (disegno di Peter Föllbach).

progettazione fino alla soluzione realizzata: per rinforzare i pilastri portanti dell'abside Bramante riduce le tre finestre intermedie e concepisce la complessa articolazione esterna senza cambiare nella sostanza il sistema di illuminazione del progetto precedente. Con bocche di lupo vere e proprie che si aprono nello zoccolo dei due cortili superiori, Bramante illumina negli anni 1506-1510 il nucleo della grande scala che attraversa il centro di Castel Sant'Angelo²³ (fig. 13).

Dopo la morte del cardinale Ascanio Sforza nell'estate del 1505 Giulio II trasforma il coro di Santa Maria del Popolo, che il cardinale aveva scelto per la propria cappella funeraria, in un mausoleo nel quale dominano le iscrizioni e gli stemmi papali e dove nel 1507 fa seppellire il cugino, il cardinale Girolamo Basso della Rovere²⁴. Giulio II fa spostare il coro dei monaci agostiniani nel transetto destro e incarica Bramante dell'architettura, Andrea Sansovino delle due tombe, Pinturicchio degli affreschi e Guillaume de Marcillat delle vetrate di una cappella completamente rinnovata. Forse solo verso il 1509-1510 Bramante comincia a intervenire sull'architettura, agganciando la campata centrale con due campate con nicchie e archi decorati a lacunari e modificando, con l'uso di legno e stucco, la precedente volta a crociera in una volta a vela (fig. 14). Egli illumina le lunette con le vetrate istoriate attraverso due serliane e aggiunge una monumentale abside a conchiglia, probabilmente destinata al trono papale, con un cassettono aperto nell'arco della campata antistante che la illumina come un faro, come nella cupola di Santa Maria presso San Satiro.

Verso il 1506 Bramante propone nel «disegno grandissimo» per il Vaticano di costruire sopra la torre di Niccolò V, di difficile accesso, una cappella per il conclave con un diametro interno di circa 18 metri²⁵. Riducendo il muro come nel Tempietto di San Pietro in Montorio, egli propone quattro cappelle rettangolari, con accesso diaframmato da due colonne, che si alternano ai pilastri dello scheletro portante. Ispirandosi invece al Pantheon adossa edicole su colonnine ai pilastri e, come nella ricostruzione del Pantheon che il suo allievo Antonio da Sangallo il Giovane presenterà decenni più tardi, circonda l'esterno con una peristasi di colonne. Probabilmente il tamburo e la lanterna di una cupola cassettonata dovevano illuminare la cappella abbondantemente dall'alto²⁶.

Su ordine di Giulio II Bramante comincia nel 1508 la chiesa di San Biagio della Pagnotta, che doveva servire come cappella dei numerosi cardinali e prelati attivi nel nuovo palazzo dei Tribunali e come cornice di grandi eventi religiosi, ma che non fu mai terminata²⁷. La crociera e la breve navata dell'impianto a

²³ C. L. FROMMEL, *Bramante alla ricerca di un'architettura nuova*, in *Atti del convegno internazionale su Bramante* (Roma, 2-4 ottobre 2014), a cura di F. P. Di Teodoro e J. Niebaum, in corso di pubblicazione.

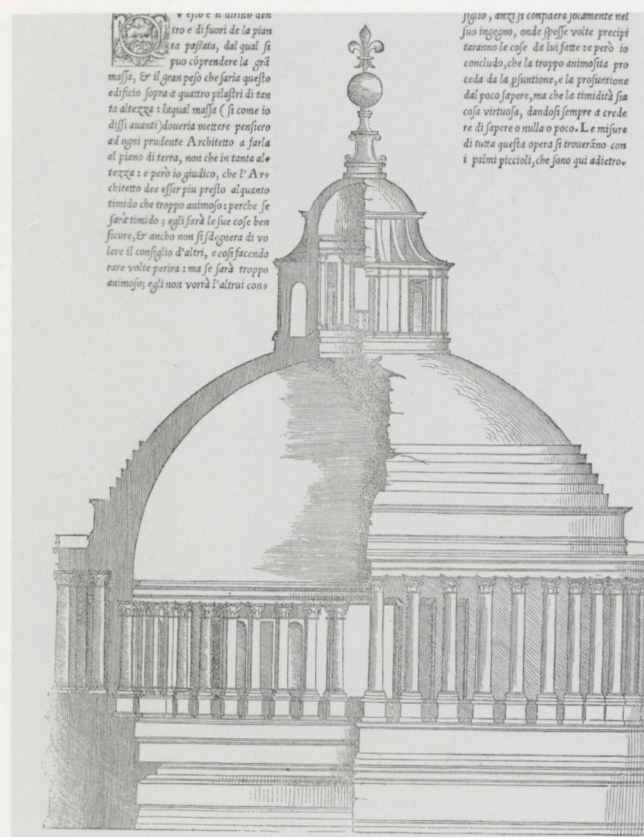
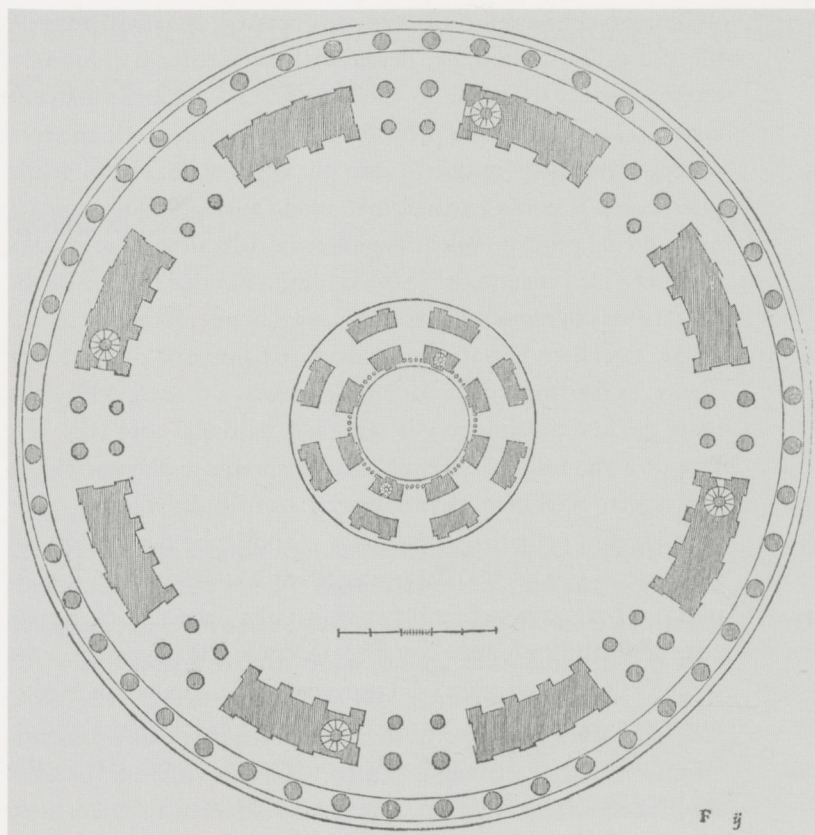
²⁴ C. L. FROMMEL, *La nuova cappella maggiore*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. Miarelli Mariani e M. Richiello, Roma 2009, I, pp. 385-410.

²⁵ C. L. FROMMEL, *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in

C. L. FROMMEL, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 136-147.

²⁶ C. L. FROMMEL, *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in *Il Cortile delle Statue*, a cura di M. Winner, B. Andreae e C. Pietrangeli, Mainz am Rhein 1998, pp. 60-64.

²⁷ S. CECCARELLI, *La chiesa di S. Biagio della Pagnotta a Roma*, in «Storia dell'arte», 100 (2000), pp. 5-23, con bibliografia.



16. Sebastiano Serlio, pianta, alzato e sezione del progetto di Bramante per la cupola di San Pietro a Roma. Da *I sette libri dell'architettura*, III, Venezia 1540.

croce latina dovevano essere illuminate esclusivamente dalle dodici piccole finestre quadrate nel basso tamburo e dalla lanterna dell'ampia cupola²⁸.

Contemporaneamente comincia la chiesa capitolare dei Santi Celso e Giuliano in via del Banco di Santo Spirito su ordine di Paride de Grassis, maestro delle cerimonie di Giulio II²⁹. Questa era circondata da botteghe e doveva essere illuminata non solo dalla cupola centrale e dalle lunette, ma anche dalle cupole minori poste sulle cappelle angolari, anch'esse probabilmente provviste di tamburo finestrato. Nel 1509 segue una variante più semplice nella piccola parrocchia piemontese di Roccaverano che progetta su ordine di Enrico Bruno, tesoriere di Giulio II, e che fu realizzata in assenza di Bramante in modo assai maldestro, secondo un modello inviato da Roma³⁰. Il *quincunx* è illuminato dalle finestre nelle quattro lunette e alla base della cupola centrale.

Agli stessi anni risale probabilmente anche il poco studiato tiburio della chiesa di Santa Maria Maddalena a Capranica Prenestina, che nasconde una cupola con decorazione settecentesca.

Bramante era stato probabilmente incaricato della sua realizzazione da Giuliano Capranica, signore del paese, al quale si riferisce l'iscrizione con la data 1520. Evidentemente egli avrebbe dovuto creare una specie di galleria e un'edicola con balcone pensata per qualche manifestazione di carattere religioso e accessibile da una scala a chiocciola poco elegante. Il tiburio è visibile già da lontano, ma non vi sono evidenti effetti illuministici all'interno³¹.

L'ultima grande invenzione di Bramante nell'uso della luce è rappresentata dal nuovo progetto per San Pietro che egli propone solo nel 1513 a papa Leone X (fig. 15)³². Quest'ultimo non accetta più l'uso del braccio del coro come cappella funeraria del suo predecessore e vuol conferire maggior splendore alla basilica. La crociera, il coro e gli ordini architettonici dell'interno ed esterno erano stati iniziati, ma Bramante può tornare all'idea del *quincunx* e dei deambulatori dei suoi progetti del 1505 e quindi anche a illuminare lo spazio interno esclusivamente attraverso le cupole, le lunette e gli ambienti secondari.

Il progetto per la grande cupola è noto dalla xilografia di Serlio (fig. 16) e viene ripreso nei progetti del suo allievo Raffaello.

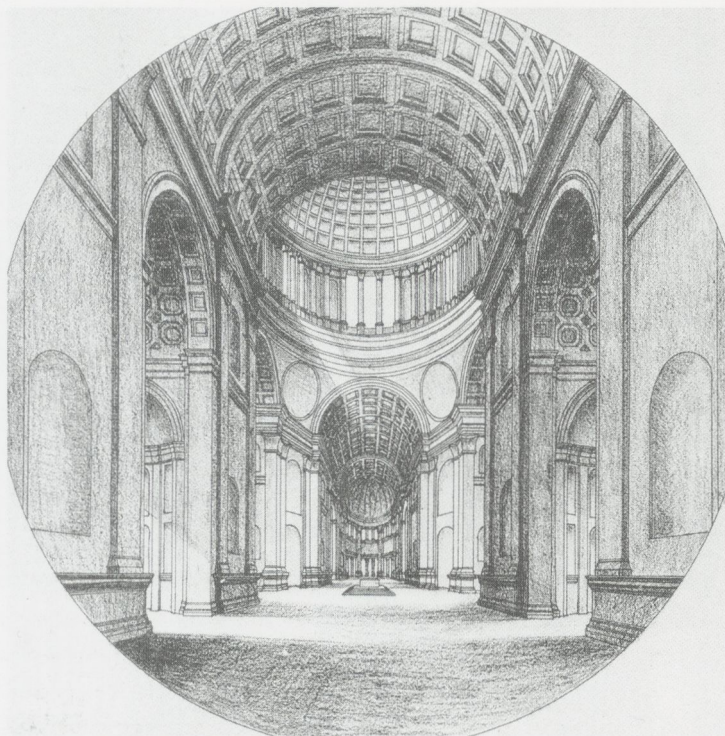
²⁸ BORSI - BORSI 1989, pp. 281-286; C. L. FROMMEL, *Sant'Egidio a Cellere: funzione, tipologia e forma*, in *All'ombra di "sa' giljo a celeri di farnesi"*. Atti della giornata di studio sul tema *Committenze private o "minori" affidate ad Antonio da Sangallo il Giovane e alla sua bottega di architettura*, a cura di E. Galdieri e R. Luzi, Cellere 2001, p. 91.

²⁹ C. L. FROMMEL, *Palazzo Alberini a Roma*, Roma 2009, pp. 35-43, con bibliografia.

³⁰ M. MORRESI, *Santa Maria Annunziata a Roccaverano: storia e fortuna di un modello architettonico*, in *Una chiesa bramantesca a Roccaverano*, atti del convegno (Roccaverano, 29-30 maggio 2009), a cura di G. B. Garbarino e M. Morresi, Acqui Terme 2012, pp. 197-313, con bibliografia.

³¹ BORSI - BORSI, p. 329.

³² FROMMEL, *La basilica di San Pietro...*, 2015, pp. 70-72, con bibliografia.



17. Ricostruzione ipotetica dell'interno di San Pietro a Roma secondo il progetto di Raffaello (disegno di Emanuela von Branca e Georg Kohlmaier).

All'interno del tamburo si alternano gruppi di quattro colonne e blocchi murari, come nei deambulatori, mentre il colonnato esterno ricorda il Tempio del Montorio e la cappella del conclave. La luce entra solo a metà della circonferenza, ma le aperture esterne sono anche in questo caso più larghe e più alte di quelle interne, e la lanterna è articolata in modo analogo. Diversamente non solo dal progetto michelangiolesco e dalla situazione attuale, ma anche dal progetto del 1506, la luminosità dell'interno sarebbe stata sensibilmente ridotta: ampi raggi di sole, filtrati da sei colonne, sarebbero entrati diagonalmente come una potente luce divina, in mattinata dalla parte della navata, a mezzogiorno dalla parte del braccio sinistro e la sera dalla parte del coro (fig. 17). Proprio i raggi di luce che dovevano attraversare diagonalmente la crociera, avrebbero essenzialmente contribuito alla sua tridimensionalità – effetto che Bramante già potrebbe aver cercato nei suoi interni precedenti. Per intensificare il contrasto con il buio terrestre Bramante voleva forse, nella volta della navata, rinunciare addirittura a lunette con finestre, come farà poco dopo Raffaello³³. Pochi mesi prima del progetto per la cupola, quest'ultimo aveva dipinto nella Stanza di Eliodoro l'arcangelo Gabriele come una palla di luce, nell'atto di liberare un Pietro, con i tratti del papa morente, dal notturno carcere terreno.

³³ Probabilmente solo dopo il 1520, quando si trova a essere il successore di Raffaello come primo architetto di San Pietro, Antonio da Sangallo il Giovane tenta nel disegno GDSU 85Ar di alleggerire le cupole nei «tre modi per san Pietro» (A. BRUSCHI - A. NESSELRATH, *GDSU 85A*, in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, a cura di C. L. Frommel e N. Adams, 2, *Churches, villas, the Pantheon, tombs and ancient inscriptions*, New York - London 2000, p. 100). Nella prima alternativa egli rinuncia completamente al tam-

buro, nella seconda circonda l'interno del tamburo con un ordine di circa dodici colonne libere e nella terza riduce il colonnato a un numero simile di paraste.

Referenze fotografiche

I-17: archivio dell'Autore.

Bramante and Light

CRISTHOPH LUITPOLD FROMMEL

The essay discusses the use of light in Bramante's buildings in his Milanese and Roman periods. The author demonstrates the importance of the Basilica at Loreto and the Duomo in Milan in the early stages of Bramante's career, and also illustrates the influence of Brunelleschi. For the Milanese period the essay discusses particularly the use of light in Santa Maria presso San Satiro, Santa Maria delle Grazie and the Duomo in Pavia, then turns to Rome, concentrating on St. Peter's and the impressive solution for illuminating the choir of Santa Maria del Popolo.