

Christoph Luitpold Frommel

Bramante, il Tempietto e  
il convento di San Pietro in Montorio

*Für Arnold Esch zum 80. Geburtstag*

## Sommario

I. La chiesa e il convento prima di Bramante	115
Il luogo del martirio	115
Il progetto di Fra Amadeo de Silva	115
La seconda fase costruttiva (1488-1500)	120
Bernardino de Carvajal, l' <i>Apocalpsis nova</i> di Fra Amadeo e la nuova memoria	124
II. Il Tempietto e i due chiostri	128
La progettazione e la fondazione del Tempietto	128
La costruzione	131
Il Tempietto e la <i>tholos</i> antica	132
L'ordine dorico	137
Tamburo e cupola	141
La porta	143
La cella	144
L'altare	145
La cripta	147
Il pavimento e la quadratura	149
La xilografia di Serlio, la quadratura e la ricostruzione del secondo chiostro	151
Bramante e il secondo chiostro	155
Conclusioni	156
Appendice 1	159
Appendice 2	160
Appendice 3	161

## Abstract

The article deals with Bramante's Tempietto as part of the convent of San Pietro in Montorio in Rome not as an isolated monument but in its functional, formal, religious and political context. Probably in 1502, Cardinal Carvajal, the papal ambassador of Isabella I of Castile and Ferdinando II of Aragon, commissioned Bramante with the first and possibly also the second cloister of the convent. The cardinal shifted the site of Saint Peter's crucifixion from the adjacent church to the center of the first cloister, and to the grotto where the blessed Amadeo de Silva, founder and former prior of the Franciscan monastery, had meditated and written his *Apocalypsis nova*. In the latter Amadeo prophesizes the imminent election of a *pastor angelicus* who would save and reform the Church. Carvajal believed himself to be the chosen pope, and erected a monument in honour of the first pontiff. In fact, one side of the foundation stone originally bore his name. It was changed only after 1503, when Julius II had been elected. All traces of Carvajal were then eliminated, and at this point the crypt below the Tempietto was transformed into a chapel in memory of Amadeo. In order

to create the steep staircase, Bramante had to enlarge the altar above it.

In the Tempietto he combined the typologies of a memorial chapel and the Doric *tholos* but articulated the interior with a triumphal rhythm worthy of the prince of the Apostles. Its pavement follows the *quadratura*, a sequence of squares with diagonally inscribed squares that corresponds to the numerical sequence of 1 : root 2 : 2 : root 4 : 4, etc. The *quadratura* also defines the primary dimensions of the exterior of the Tempietto and the round cloister that was to surround it, known through Serlio's woodcut. Its ground floor would have reached the height of the colonnade of the Tempietto, and the monks' cells would have been located in the low upper story. Though according to legend Peter's cross had been erected on a steep hill, in the early 17th century the crypt was transformed into a sort of *confessio*, and was richly decorated and made more accessible. Because the hole in the center of its floor was venerated as the true site of Peter's crucifixion, the altar of the Tempietto lost its original significance.



1 Roma, San Pietro in Montorio, Tempietto, esterno (foto Bibliotheca Hertziana/Marcello Leotta)

## I. La chiesa e il convento prima di Bramante

## Il luogo del martirio

Il Tempietto viene spesso guardato come capolavoro isolato di Bramante, ma è un'opera comprensibile solo se collocata entro un più complesso contesto non solo funzionale, topografico e religioso, ma anche politico e personale a cui è dedicato il presente contributo (figg. 1-3). Nel Quattrocento il luogo esatto del martirio di Pietro è al centro di un dibattito: Matteo Vegio si esprime a favore dell'identificazione di tale luogo con il Gianicolo, mentre Flavio Biondo la contesta<sup>1</sup>, e a lui si associano alla fine del Cinquecento esperti come Alfarano e Panvinio con argomenti ancora più forti. Nel 1452 Nikolaus Muffel parla della «cappella» di San Pietro in Montorio, delle sue reliquie, dell'indulgenza di 700 anni promessa ai visitatori e delle due colonne sopra il «monte» ripido del martirio:

«Item als man hinein get zum stathor do ist di capell, do sand Peter kreutzigt ist worden gar hoch und sticklich [*ripido*] auf einem perg, sten noch die zwu seulen, dozzwischen das creutz gestanden ist und sein hern hemd und hat knoden als die hetzstrick dick sind von rosshor; und do ist die schalen sand Brigitta, die sy uber mer pracht und daraus getruncken hat, und ein kreutzlein, das sie auch pracht von helfenbein gar andechtig; do is altag VII hundert jar ablas und als vil karen; und unter dem altar sol sein creutz begraben sein worden [...]»<sup>2</sup>.

Muffel aggiunge, inoltre, che la cappella è situata a metà strada tra la Meta Romulo e la piramide Cestia e quindi «inter metas», come voleva la tradizione<sup>3</sup>. Dice poi che sotto l'altare è sepolta la croce dell'Apostolo e che tra le sue preziose reliquie vi sono anche un calice e un crocifisso d'avorio di santa Brigida, ma né lui né altre fonti descrivono la forma della vecchia chiesa.

Già Cimabue e Giotto avevano dipinto la crocifissione di Pietro tra la Meta Romuli e la piramide di Caio Cestio, ma l'unica raffigurazione realistica del luogo è visibile sul rilievo della porta di San Pietro scolpito da Filarete contemporaneamente al racconto di Muffel (fig. 4)<sup>4</sup>: alle pendici del Gia-

nicolo si erge la croce di Pietro su una piattaforma rappresentata da una roccia tagliata orizzontalmente e ricoperta di fiori. La sua profondità prospettica non è immediatamente percepibile, ma la superficie risulta abbastanza larga da ospitare quattro carnefici, le loro scale, un comandante a cavallo e un manipolo di soldati. Anche Michelangelo colloca la *Crocifissione di Pietro* della cappella Paolina su una piattaforma rocciosa stretta e tonda, la quale però, in questo caso, sembra emergere dal terreno sottostante.

## Il progetto di Fra Amadeo de Silva

Il 18 giugno 1472, dopo neppure un anno dalla sua elezione, Sisto IV assegna al frate francescano Amadeo de Silva il convento di San Pietro in Vincoli «cum ecclesia et aedificiis» per trasformarlo nella prima sede romana degli osservanti e lo incarica di ricostruire ed ampliare «campanilem [...] et ecclesiam ac aedificia [...] et perpetuo inibi residere» (figg. 5-8)<sup>5</sup>. Poco prima, il papa, per lungo tempo generale dell'ordine, aveva già scelto Amadeo, di padre spagnolo e madre portoghese e noto per aver riformato gli osservanti della Lombardia, come suo confessore<sup>6</sup>. Nella *vita* di Amadeo, scritta intorno al 1489 dal francescano Fra Mariano da Firenze, si legge: «Veterem ecclesiam prostravit ibique iuxta pulcherrimam erexit elemosynis Christianissimi Regis Francorum primum deinde Catholici Ferdinandi Regis Hispanorum et Reginae Elisabeth uxoris perfecit»<sup>7</sup>. La nuova chiesa fu quindi eretta non sopra, ma presso («iuxta») la vecchia chiesa che forse sorgeva a nord del coro del nuovo edificio, sulla parte occidentale del secondo chiostro<sup>8</sup>. Infatti, Muffel vede sul luogo del martirio ancora le due colonne che oggi fiancheggiano l'entrata della cripta del Tempietto, tra le quali si sarebbe alzata la croce di Pietro. Nelle lettere scritte negli anni 1480-1489, i reali di Spagna, che sono i principali committenti della nuova chiesa, esprimono ripetutamente la loro volontà di costruirla sul luogo del martirio: un intento che credono di aver realizzato, come ricorda l'iscrizione della consacrazione, avvenuta il 9 giugno dell'Anno Santo 1500<sup>9</sup>.

Già negli anni '70, con l'inizio dei lavori per la costruzione del nuovo coro, Amadeo deve aver fatto livellare il

<sup>1</sup> HUSKINSON 1969; BRUSCHI 1969, pp. 463-527, 986-1039; GÜNTHER 1973, p. 218, n. 32, p. 220, n. 33; GÜNTHER 1974; DELFINI/PETRELLA 1984; BRUSCHI 1985, pp. 185-207; CANTATORE 1994 (1997); KUHN-FORTE 1997, pp. 939-942 con bibl.; GÜNTHER 2001; CANTATORE 2007; D'ARPA 2007-2008; GÜNTHER 2010; CANTATORE 2010. Ringrazio Marianna Brancia e Claudio Castelletti per la revisione linguistica del testo italiano.

<sup>2</sup> MUFFEL 1876, p. 48s. (fol. b, 32b).

<sup>3</sup> KUHN-FORTE 1997, pp. 645-651.

<sup>4</sup> POESCHKE 1992, p. 130s., fig. 177.

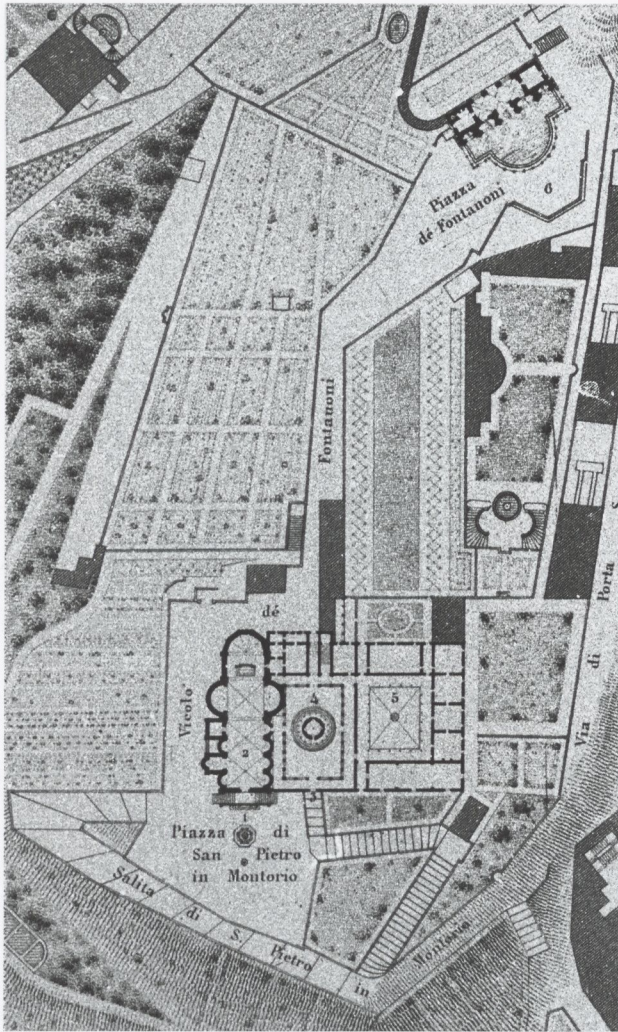
<sup>5</sup> WADDING 1731, p. 625s.; RIEGEL 1997/1998 (2002), p. 282, n. 22; MERLO 2009; CANTATORE 2010, p. 463.

<sup>6</sup> WADDING 1731, p. 542; GÜNTHER 1973, p. 196; RIEGEL 1997/1998 (2002), p. 282s.

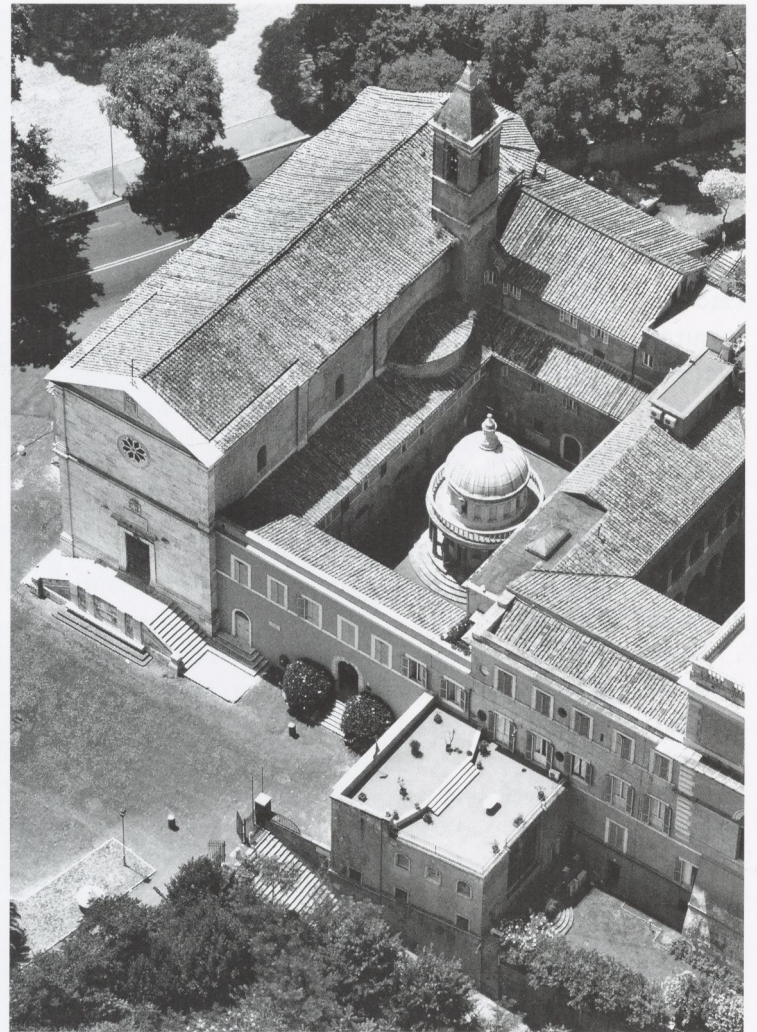
<sup>7</sup> MARIANO DA FIRENZE 1541-1600; MARIANO DA FIRENZE (1517-1518) 1931, p. 98; GÜNTHER 1973, p. 211; RIEGEL 1997/1998 (2002), p. 283, n. 317; MERLO 2009.

<sup>8</sup> Vasari chiama «primo chiostro» quello, dove si trova il Tempietto, VASARI (1550-1568) 1966-1987, vol. 4, p. 81.

<sup>9</sup> CANTATORE 2007, pp. 70-91.



2 Paul Letarouilly, Situazione topografica, particolare (da LETAROUILLY 1840-1857, vol. 3, tav. 322)



3 Roma, San Pietro in Montorio, foto aerea (da *Roma dall'alto. Forme della città nella storia*, a cura di Roberto Cassanelli, Milano 2013, p. 148)

luogo del martirio e potrebbe aver collocato l'altare maggiore sullo stesso sito. L'alto livello dell'interno, che si trova a circa 2,20 m sopra quello della piazza antistante, si spiegherebbe quindi non soltanto con la pendenza della collina, ma anche con l'integrazione della roccia situata sotto il luogo della crocifissione al livello delle sue fondamenta. Diversamente da chiese contemporanee romane come Santa Maria del Popolo, Sant'Agostino o San Lorenzo in Damaso, sotto la pavimentazione di San Pietro in Montorio non esiste, infatti, un sotterraneo accessibile.

Amadeo potrebbe aver iniziato la costruzione dei muri perimetrali del coro e dell'abside poligonale, che somiglia a quelle di due chiese conventuali da lui precedentemente

costruite, ovvero la Santissima Annunziata a Borno in Lombardia e Santa Maria delle Grazie a Ponticelli di Scandriglia vicino Rieti<sup>10</sup>. Il coro doveva proseguire in una navata, forse già lunga quanto quella attuale e coperta da volte a crociera, e quindi seguire una tipologia simile a quella della chiesa di Santa Maria della Pace che Amadeo aveva costruito anni prima a Milano servendosi di un linguaggio ancora gotico<sup>11</sup>, mentre le cappelle semicircolari ricordano quelle di San Marco e Sant'Agostino a Roma. Secondo una bolla dell'8 maggio 1481, il convento comprende all'epoca «*corpus ipsius ecclesiae S. Petri et illi contiguam domum, structuram et aedi(fi)cia, ac hortum muris, arc(u?)um area clausum, iuxta aedi(fi)cia praedicta situm, et horticellum seu hortulum*

<sup>10</sup> RIEGEL 1997/1998 (2002), p. 297s.; CANTATORE 2007, p. 37; MASSIMIANI 2007; FREIBERG 2014, pp. 144-148.

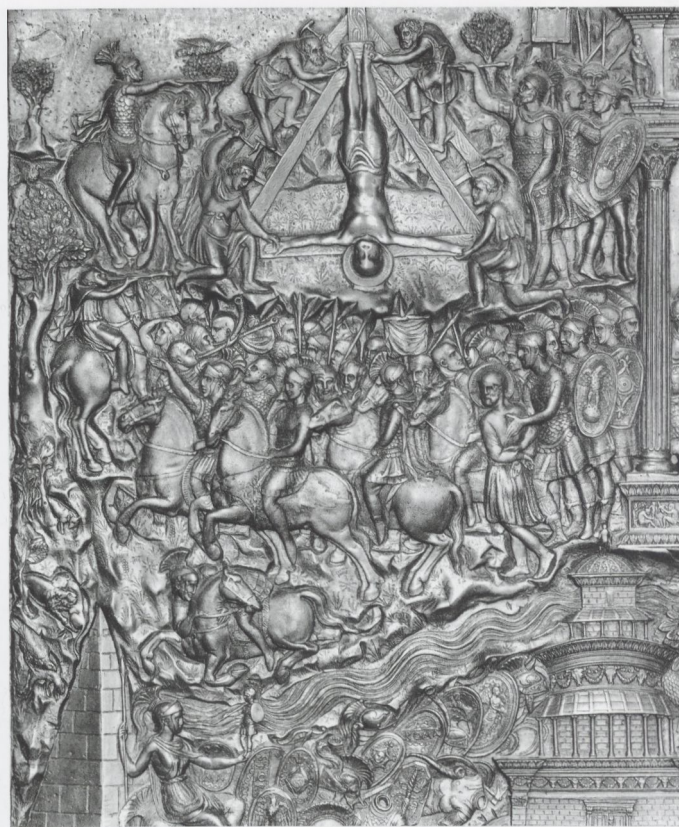
<sup>11</sup> RIEGEL 1997/1998 (2002), p. 302s.

prope stallas eiusdem ecclesiae, et vineas»<sup>12</sup>. Il complesso consiste quindi in una parte della nuova chiesa, un chiostro con logge e giardino («hortus muris arc(u?)um area clausum»), altre fabbriche, scuderie, un piccolo giardino e vigne.

Nel marzo del 1483, cioè sei mesi prima di morire, Luigi XI di Francia dona 500 ducati al convento «in supplementum fabricae B. Petri in monte aureo»<sup>13</sup>. Secondo due lettere del 6 marzo 1483, tale donazione serve «pour la réfection et accomplissement d'iceluy couvent» e «pour ayder et fournier certain édifice qu'ils ont commencé au dit lieu des aulmosnes et dons que le Roy y avoit autres fois faict»<sup>14</sup>. Nel 1482 il re ha pagato sia i funerali di Amadeo che la sua tomba a Santa Maria della Pace a Milano<sup>15</sup>. Egli ha quindi fatto già precedenti elargizioni al convento e non vi sono dubbi sulla veridicità del racconto di Fra Mariano. Il progetto viene però anche finanziato attraverso donazioni private<sup>16</sup>.

La navata della nuova chiesa, iniziata non prima del 1489, viene poi costruita sopra la grande grotta, nella quale Amadeo aveva meditato. Nel 1515 Michele di Trecha, un frate osservante che vive a Firenze, ma è in stretto contatto con il convento di San Pietro in Montorio, racconta di aver sentito da Francesco Biondo, figlio di Flavio, che il beato Amadeo gli aveva dettato l'*Apocalypsis nova* nella più grande delle due grotte e che sopra a questa sarebbe poi stata costruita la nuova chiesa:

«Item memoria come lo libro del beato Amadio fu scripto tutto de verbo ad verbum per bocha de esso beato como lui diceva a mesere Francesco Biondo da Modona e questo fo el suo primo scriptore. E fu scripto esso libro in la crotta grande, per che dua crotte erano in quello monte in speciale e la dove era la mazore e dove è al presente la gresia nova laquale ha fato fare lo re di Spagnoli in quella crotta el beato predisse al suo scriptore predito como qui sarebe una volta una bella gresia come si vede per experientia. E fu lo libro scripto tutto in uno anno vel circha, excepto poche cosse nela fine per non trovarse in quelli tempi lui a Roma. E quello anno che fu scripto, el beato Amadio ando a Milano eli con la gratia di Dio finì el corso dela vita sua. E questo fu nel 1482, a dì 10 de Augusto»<sup>17</sup>.



4 Filarete, *Crocifissione di Pietro*. Roma, San Pietro, porta, dettaglio (foto Bibliotheca Hertziana)

Amadeo nel 1476, nel momento in cui riceve un lascito testamentario, è già in contatto con Francesco Biondo<sup>18</sup>. Questi, nato probabilmente prima del 1444 e morto non prima del 1506, viene nominato notaio della Camera Apostolica nel 1483 e deve essere stato un testimone affidabile<sup>19</sup>.

Tale racconto non corrisponde a quello dell'*Itinerarium urbis Romae*, pubblicato nel 1518 da Fra Mariano, che conosce le funzioni e la storia recente del convento, poiché ha trascorso due anni a Roma e forse addirittura a San Pietro in Montorio, sebbene la sua testimonianza non sia sempre esatta, neppure nella *vita* del beato Amadeo<sup>20</sup>. Secondo

<sup>12</sup> *Bullarium Franciscanum* 1949, 3, pp. 719-721; FREIBERG 2005, p. 54, nota 6.

<sup>13</sup> KUHN-FORTE 1997, p. 861s., nota 1709; FREIBERG 2005, p. 155, nota 11.

<sup>14</sup> DE BOISLISLE 1884; PÉRINELLE 1903; FREIBERG 2005, p. 155, nota 11.

<sup>15</sup> FREIBERG 2005, p. 154.

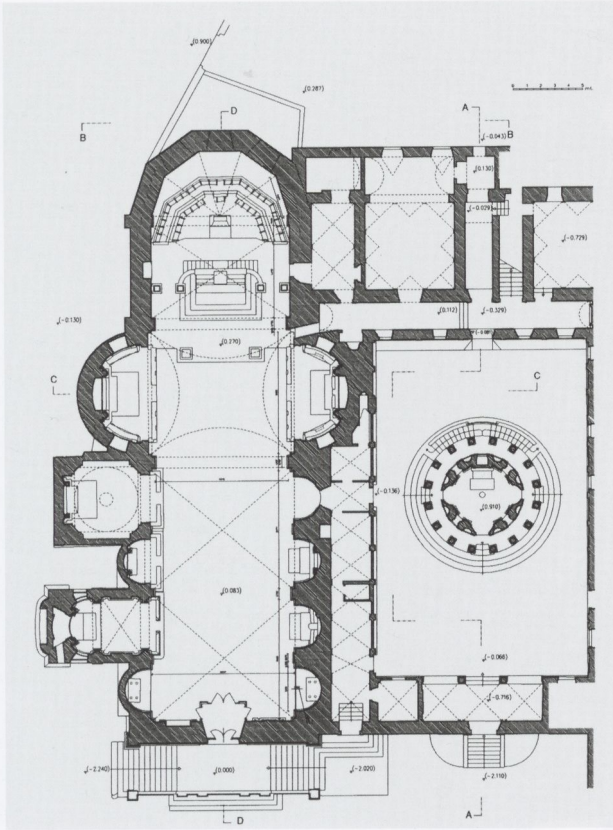
<sup>16</sup> CANTATORE 2007, pp. 36-42.

<sup>17</sup> MORISI 1970; VASOLI 1974, p. 83; DIAS 2014, p. 445.

<sup>18</sup> CANTATORE 2007, p. 36.

<sup>19</sup> FUBINI 1968; MORISI 1970; VASOLI 1974, pp. 83-127; FRENZ 1986, p. 326; CANTATORE 2007, p. 36, nota 20.

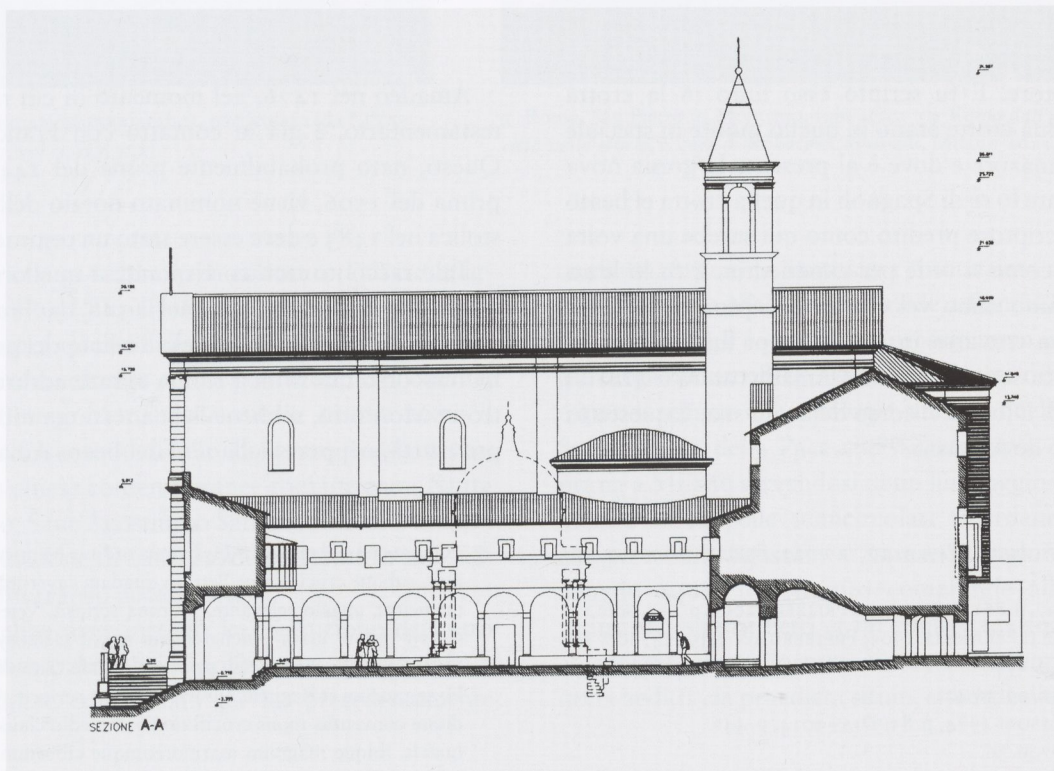
<sup>20</sup> «Quam etiam Amadaeus Hispanus ordinis Minorum a Xysto IV obtinuit, subque crucifixione Petri in quadam cavernula orans et iciunans, ut dicitur, angelo relevante, plurima scripsit. Veterem ecclesiam prostravit ibique iuxta pulcherrimam erexit elemosynis Christianissimi Ludovici Regis Francorum primum, deinde Catholici Ferdinandi Regis Hispanorum et Reginae Elisabeth uxoris perfecit. At vero pro commoditate conventus mons crucifixionis in medio claustrum remanens, adaequavit. Ibiq[ue] magnum marmoreumque ciborium columnis ornatum ad magnitudinem ablatis collis cum altare et cavernula Amadaei, ut visitur, extruxit.» (MARIANO DA FIRENZE [1517-1518] 1931, p. 98).



5 Roma, San Pietro in Montorio, pianta della chiesa e del primo chiostro (da CANTATORE 2007, p. 61, fig. 12)



6 Roma, San Pietro in Montorio, sezione longitudinale della chiesa (da CANTATORE 2007, p. 64, fig. 18)



7 Roma, San Pietro in Montorio, sezione trasversale della chiesa (da CANTATORE 2007, p. 63, fig. 15)





8 Roma, San Pietro in Montorio, interno della chiesa (foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)

Fra Mariano, il *mons crucifixionis* si ergeva sopra la grotta di Amadeo, nel secondo chiostro, ed è stato sostituito dal Tempietto, delle stesse dimensioni, «con la grotta e l'altare di Amadeo». Mentre Andrea Fulvio sta pensando alla chiesa quando nell'*Antiquaria urbis* del 1513 dice che: «montis adaequato instauravit vertice templum e regione arae longo discrimine coelo»<sup>21</sup>, Serlio segue Fra Mariano: «[...] fu solamente fatto per commemoratione di san Pietro apostolo, perche nel proprio luogo si dice che 'l detto Apostolo fu crocifisso»<sup>22</sup>, e la tradizione è accolta anche dalla maggior parte degli autori successivi.

Un disegno del primo Cinquecento mostra ancora l'irregolare roccia di tufo in cui sono scavate le fondamenta della cripta (fig. 40). Secondo una fonte del 1628, tali fondamenta sono poco profonde e poste direttamente nel tufo del Gianicolo<sup>23</sup>. Il georadar impiegato nelle recenti ricerche non ha invece rilevato nessun muro antico nel sottosuolo

intorno al Tempietto. Massicce mura di età imperiale si sono però conservate sotto l'ala settentrionale e quella orientale del convento e terminano con le cantine, quindi prima della loggia meridionale del secondo chiostro (figg. 9-10)<sup>24</sup>.

Inizialmente Amadeo è costretto a sfruttare la struttura dei vecchi ambienti, e al convento precedente deve risalire anche il muro meridionale del chiostro che, con il suo spessore di circa un metro, risulta insolitamente massiccio. Originariamente sul muro si aprivano una porta e una finestra, prive di un rapporto regolare con il chiostro. Il dislivello del terreno spiega, perché le cantine non furono proseguite verso sud.

Già Amadeo deve aver previsto due chiostri simili a quelli degli agostiniani di Santa Maria del Popolo e dei francescani dei Santissimi Apostoli a Roma<sup>25</sup>: il secondo con il giardino per i frati sacerdoti e il primo, situato tra quest'ultimo e la

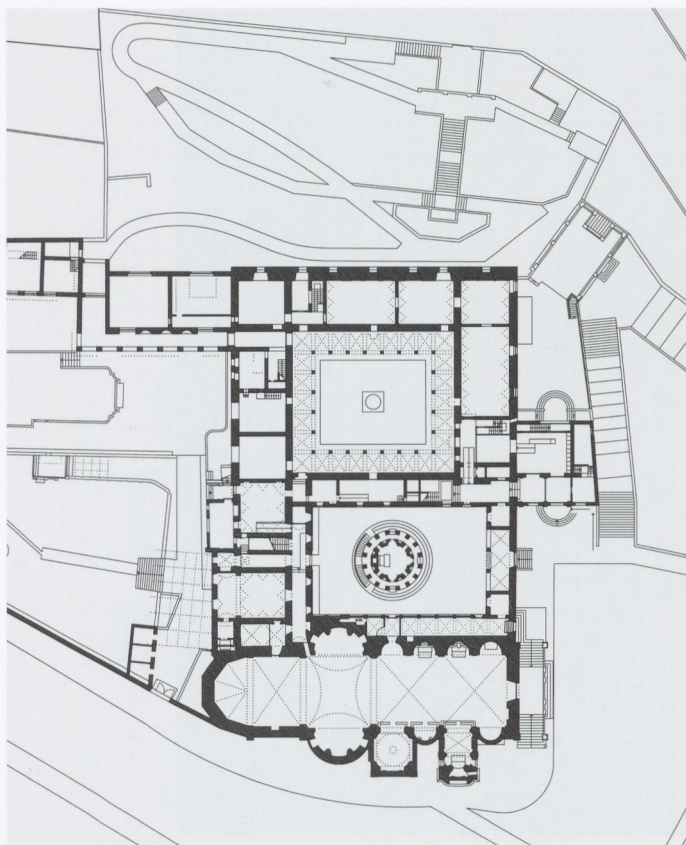
<sup>21</sup> FULVIO 1513, fol. 37s.; GÜNTHER 1973.

<sup>22</sup> SERLIO 1540, pp. 41-44.

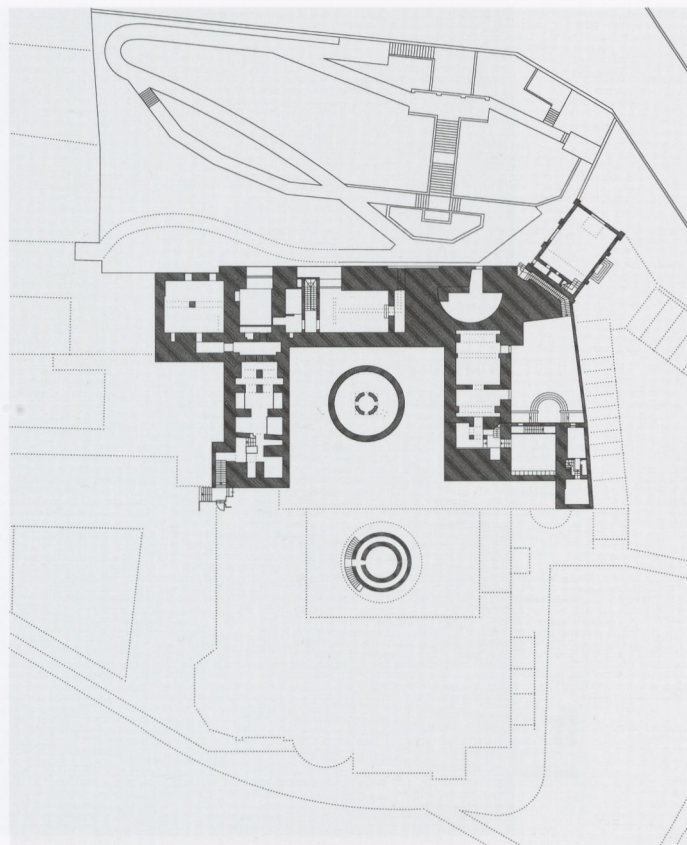
<sup>23</sup> FREIBERG 2005, pp. 190-193.

<sup>24</sup> CANTATORE 2007, p. 21s.

<sup>25</sup> FROMMEL 2000.



9 Roma, San Pietro in Montorio, pianta del convento (disegno Real Academia de España en Roma)



10 Roma, San Pietro in Montorio, pianta delle cantine del convento (disegno Real Academia de España en Roma)

nuova chiesa, per i frati laici e i novizi. La distanza tra il secondo chiostro e il transetto della nuova chiesa avrebbe permesso un primo chiostro di analoghe dimensioni. Anche il chiostro dei Canonici Lateranensi sotto Fiesole, modello di tanti monasteri rinascimentali, è composto da cinque per sette arcate<sup>26</sup>. Se nella chiesa di Amadeo fossero state previste altre due cappelle, invece di un transetto, i due chiostri sarebbero stati probabilmente più estesi. Il progettista fu forse Giovannino de' Dolci, che era l'architetto di Sisto IV ed era all'epoca impegnato nella costruzione della chiesa e del convento di Santa Maria del Popolo (fig. 11)<sup>27</sup>.

Sebbene il successore di Amadeo non sia di pari livello e il convento dopo la sua morte versi in una situazione difficile, i lavori non si interrompono. Nel novembre 1486, otto frati, che rappresentano la maggioranza del convento, si riuniscono presso il refettorio senza un priore e, evidentemente,

senza capacità amministrative<sup>28</sup>. Incaricano un gruppo di laici di raccogliere le entrate derivanti dai loro immobili e di occuparsi dei lavori della chiesa e del convento: «edificandum ed edificari faciendum monasterium et ecclesiam dicti conventus sancti Petri». Per questo piccolo gruppo di frati gli ambienti, fino a quel momento esistenti, dovevano essere stati sufficienti.

#### La seconda fase costruttiva (1488-1500)

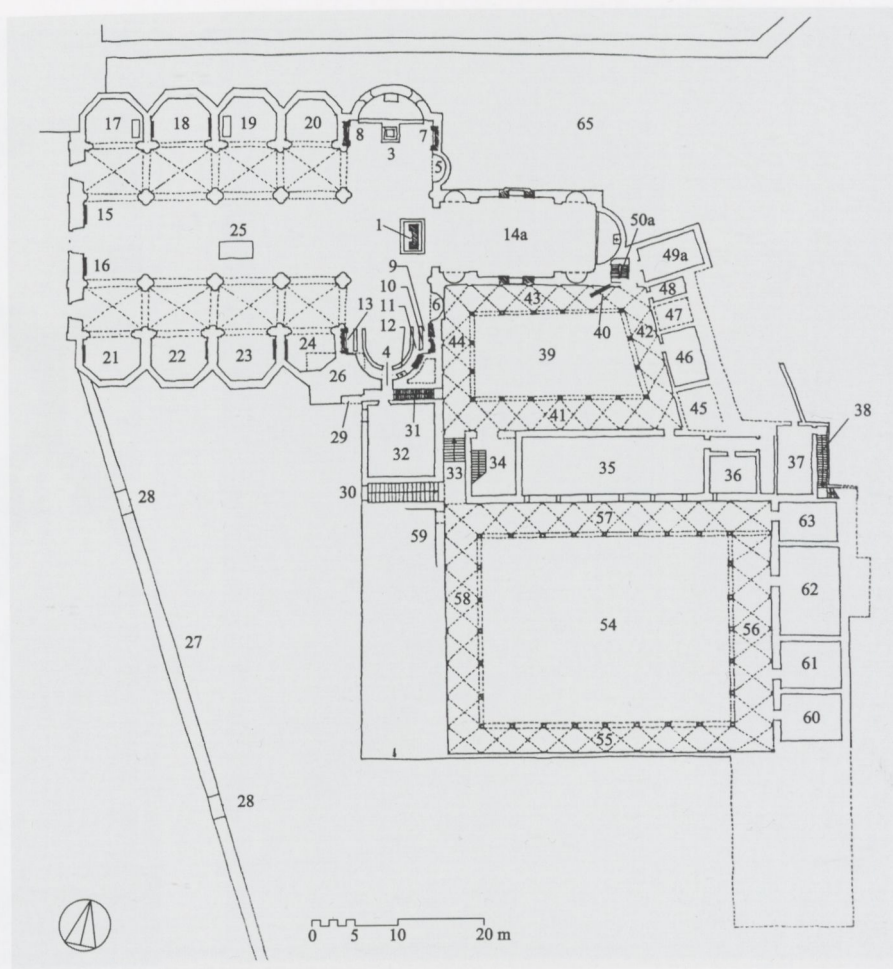
Nel 1469 Ferdinando di Aragona e Isabella di Castiglia si erano sposati promettendo di donare 2000 ducati per la fondazione e la costruzione della nuova chiesa dopo la felice nascita di un loro erede maschio: «statuimus promissa prestare, ac tandem votivam Ecclesiam Divo Petro fundare eo in loco ubi Apostolorum Princeps martirum consumavit»<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> WERDEHAUSEN(1997/1998) 2002, pp. 328-335.

<sup>27</sup> FROMMEL 1998, pp. 391-408.

<sup>28</sup> CANTATORE 2007, pp. 149-152.

<sup>29</sup> AGUADO 1876, p. 105.; RIEGEL1997/1998 (2002), p. 282, nota 24.



11 Ricostruzione ipotetica della pianta del convento di S. Maria del Popolo (disegno Hermann Schlimme, da FROMMEL 2000, p. 10, fig. 10)

Il primogenito era venuto alla luce nel giugno 1477 ma, in una lettera del 6 luglio 1480, il re si scusa di non aver potuto versare ancora la cifra promessa a causa dei problemi politici incontrati fino a quel momento. Nel luglio 1481 egli conferma questa volontà e s'impegna di trasferire dalle entrate siciliane i 2000 ducati ad Amadeo in rate annuali. Nel settembre del 1488, i reali nominano loro procuratori Bernardino de Carvajal (1455-1523), da poco vescovo di Astorja e loro ambasciatore presso la Curia<sup>30</sup>, e il protonotario Juan Ruiz da Medina, i quali sostituiscono le figure incaricate dai frati nel 1486. Nei tre anni precedenti Carvajal era stato rappresentante pontificio presso la corte dei reali e deve aver discusso con loro anche del futuro della chiesa e del convento.

I sovrani vogliono una chiesa grande, capace di ospitare i tanti fedeli che frequentano gli osservanti, forse addirittura

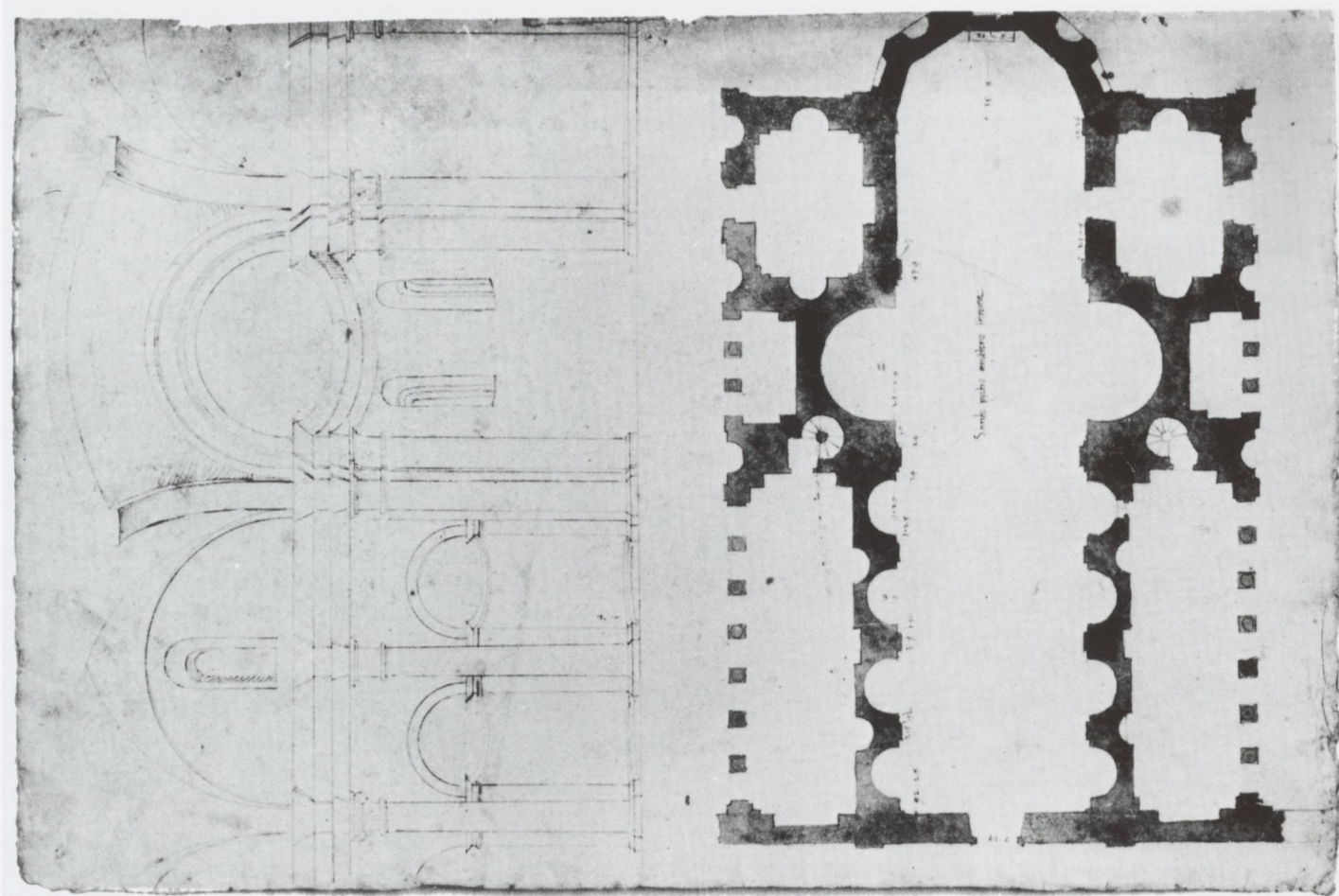
più grande di quella di Amadeo. Soltanto nel dicembre del 1487 e nel settembre del 1488 decidono di pagare la somma pattuita in rate annue di 500 ducati sebbene la prima arrivi probabilmente non prima dell'autunno 1489<sup>31</sup>. Solo nell'ottobre dello stesso anno i frati comprano il sito appartenuto al cardinale Domenico della Rovere, indispensabile per la continuazione della chiesa<sup>32</sup>, e probabilmente soltanto a partire da questo momento si può dare inizio ai lavori del transetto e della navata.

Quando Giovanni de' Dolci muore verso il 1485, i frati e il re si prodigano in favore del poco noto architetto spagnolo Jorge de Castillon, mentre Carvajal probabilmente favorisce Baccio Pontelli, all'epoca primo architetto della Curia, ipotesi confermata da Vasari che gli attribuisce la chiesa. Il nuovo architetto Pontelli fa scendere il livello dall'abside verso la porta interna di circa 0,20 m e sposta

<sup>30</sup> FRAGNITO 1978.

<sup>31</sup> *Documentos sobre relaciones 1951-1966*, vol. 3, 1951, pp. 142-144, 149s.; CANTATORE 2010, pp. 44, 469-471, docc. II-VII.

<sup>32</sup> *Documentos sobre relaciones 1951-1966*, vol. 3, 1951, p. 149s.; CANTATORE 2010, p. 470s., doc. III.



12 Anonimo («Italiano X»), Pianta e alzato dell'interno della chiesa. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. 7670-7755, vol. 2510, fol. 111r (foto per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo)

l'asse longitudinale leggermente verso sud. Egli potrebbe quindi aver allungato la navata, così da far corrispondere la facciata con il fronte orientale del convento. Inoltre potrebbe anche aver realizzato le esedre del transetto che non stabiliscono ancora un rapporto organico con il successivo rialzamento delle volte e con l'ordine nano.

Un disegno del secondo decennio del Cinquecento, forse copiato da un originale di Pontelli, rappresenta il prospetto dell'interno prima del rialzamento e prima del rafforzamento dei pilastri centrali della navata (fig. 12)<sup>33</sup>. La parte interna della pianta disegnata sullo stesso foglio corrisponde a questo prospetto, mentre i colonnati visibili nella parte esterna della pianta sono creazioni immaginarie del disegnatore che non trovano riscontro nell'architettura reale del convento.

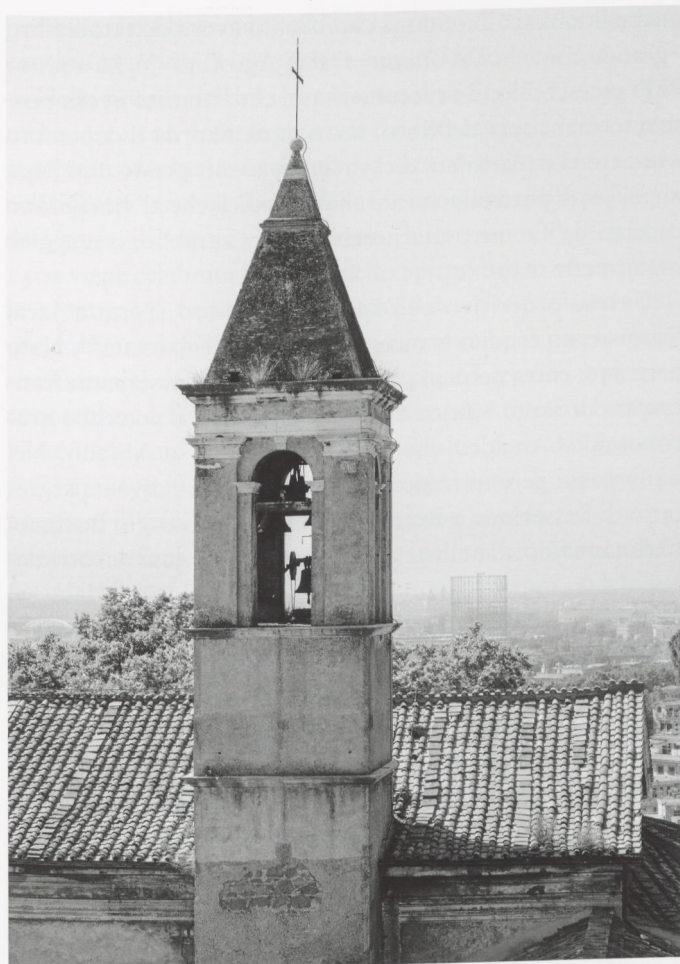
<sup>33</sup> Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, vol. 215, fol. 11; GÜNTHER 1988, p. 231 s., 349-353, tav. 67 s.; CANTATORE 2007, pp. 60, 156-158. Solo l'alzato e la pianta dell'interno sono provvisti di misure.

Pontelli lascia Roma nella primavera del 1492, meno di tre anni dopo il presunto incarico, quando la costruzione della navata non può aver ancora raggiunto né le volte né la terza cappella.

Il suo successore più probabile è Antonio da Sangallo il Vecchio, l'unico architetto di analogo prestigio che risulta attivo nella Roma dei Borgia prima dell'arrivo di Bramante e che sembra aver sostituito Pontelli anche presso il cantiere del Palazzo della Cancelleria<sup>34</sup>. Egli deve aver rinforzato i pilastri centrali della navata, rialzato le volte di circa 1,50 m e aggiunto l'inopportuno ordine nano. La costruzione del campanile ha inizio solo dopo il novembre del 1494 (fig. 13)<sup>35</sup>. Le sue arcate snelle, il tozzo ordine dorico e la bassa trabeazione tripartita tradiscono il linguaggio di

<sup>34</sup> FROMMEL 1998, pp. 408-416.

<sup>35</sup> Cfr. BRUSCHI 1969, p. 993 s.; CANTATORE 2007, pp. 108, 152.



13 Roma, San Pietro in Montorio, campanile (foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)



14 Roma, San Pietro in Montorio, porta del primo chiostro (foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)

Antonio il Vecchio ancora più chiaramente delle sue presumibili aggiunte alla chiesa. A lui risalgono probabilmente anche il portale e il piano superiore della facciata della chiesa, il cui ordine tozzo contrasta con le lesene del piano inferiore, di carattere più pontelliano.

Mentre una parte delle entrate annue di 500 ducati ricevute fra il 1499 e il 1501 potrebbe essere stata ancora dedicata al completamento della chiesa, un'altra parte dev'essere stata destinata ai lavori di terrazzamento del primo chiostro, alla sostituzione del «monte» con la piccola grotta, non compatibili con il primo chiostro e il suo livello rialzato, e alla costruzione della sua ala occidentale. Questa si apriva in una porta sul retro che dava sulla stradina diretta a Porta San Pancrazio. La scaletta accanto al suo androne conduce alle celle del piano superiore e, a sud dell'androne, seguono poi ancora una saletta e la stretta sacrestia (figg. 1 e 9). Le volte si sviluppano da mensole quattrocentesche, identiche a quelle negli ambienti del secondo chiostro. Anche la porta

bugnata del primo chiostro, accessibile dalla piazzetta e decorata dallo stemma dei reali di Spagna – quindi databile prima del 1505 – è da attribuire piuttosto ad Antonio che a Bramante (fig. 14).

A tutt'oggi il livello del secondo chiostro sembra coincidere con quello originario, ma prima di Bramante le sue arcate erano probabilmente quelle tardo-medievali. Gli stemmi dei reali di Spagna testimoniano che il refettorio, che occupa quasi tutta la sua ala orientale, è stato terminato solo dopo il 1489. Le sue mensole ricordano quelle di altre volte romane della fine del Quattrocento e sono ricorrenti nella maggior parte degli ambienti pre-bramanteschi del convento. Due bassi archi intermedi, di diversa altezza, dimostrano che il refettorio è costituito da almeno due ambienti precedenti, uniti probabilmente solo dopo il 1489. Sembra che già allora la cucina e la dispensa fossero ubicate nell'antica ala nord, mentre in quella meridionale potrebbe essersi trovata la sala capitolare. La porta che la collega con

il chiostro è coronata dallo stemma dei reali di Spagna e reca un'iscrizione in lettere maiuscole alquanto arcaiche «O MATER DEI MISEERE [sic] MEI».

Nel luglio del 1493 Ferdinando si informa sullo stato dei lavori<sup>36</sup>, mentre negli anni 1495-1496 mancano le risorse per realizzare la copertura della chiesa necessaria a proteggerla dalle infiltrazioni d'acqua<sup>37</sup>. Nell'agosto del 1498 Carvajal, cardinale dal 1493, invia ai reali di Spagna un elenco delle spese e le piante della chiesa e del convento, con grande compiacimento di Ferdinando<sup>38</sup>. Non è però chiaro se le direttive dei reali siano ora più specifiche rispetto a quelle fornite nelle lettere precedenti. Benché già nel 1498 si celebri una messa nella nuova chiesa e nel novembre del 1499 vi si seppellisca un vescovo, la consacrazione è spostata al 9 giugno dell'Anno Santo 1500, poche settimane prima della festa dei santi apostoli Pietro e Paolo.<sup>39</sup>

Bernardino de Carvajal, l'*Apocalypsis nova* di  
Fra Amadeo e la nuova memoria

Nel 1488, all'inizio della sua carriera come ambasciatore spagnolo presso la Curia, Carvajal viene anche incaricato dell'amministrazione e manutenzione di Santa Croce in Gerusalemme, la chiesa titolare dell'assente cardinale Mendoza<sup>40</sup>. Nel 1492, nel giorno della vittoria di Granada, si scopre sopra l'abside della basilica il presunto titolo della croce di Cristo, qui esposto probabilmente nel XII secolo. Profondamente religioso e allo stesso tempo smisuratamente ambizioso, Carvajal sfrutta questa scoperta anche a fini personali di potere e di gloria. Dopo la morte di Mendoza, nel 1495 nominato titolare di Santa Croce, egli diventa presto il più potente dei tredici cardinali provenienti dalla penisola iberica, che rappresentano quasi un terzo del collegio, e nel conclave del 21 settembre 1503 ottiene, infatti, ben dodici voti da questo gruppo di porporati<sup>41</sup>. Egli dota la basilica con opere d'arte dedicate alle sue spettacolari reliquie, ma non esita a servirsi di ogni mezzo per raggiungere i suoi scopi ambiziosi.

Carvajal deve aver sentito, e non solo dai francescani di cui era protettore, che Fra Amadeo aveva profetizzato l'elezione di un *pastor angelicus* che avrebbe salvato la Chiesa. Nella speranza di essere lui quel futuro papa, prima di cominciare la costruzione del Tempietto, ne cerca probabilmente conferma nell'*Apocalypsis nova*. Forse egli conosce

anche Francesco Biondo, a cui il Beato aveva dettato il libro «grande come la *De Civitate Dei* di Agostino»<sup>42</sup>. La vedova di Francesco Biondo racconterà poi che il marito aveva posseduto una copia del libro, ma non ne ricorda il contenuto «excecto che (Amadeo) diceva haver auenir presto uno Papa angelico, et particolarmente che li Medici, che al' hora erano cacciati da Firenze, ritornerebbono, et sarebbono maggior maestri che mai»<sup>43</sup>.

Un ruolo decisivo nell'apertura del libro spetta a Juraj Dragisic, un erudito francescano di origine dalmata<sup>44</sup>. Nato nel 1446, entra nel 1464 nel convento degli osservanti francescani di Santo Spirito a Ferrara e già allora potrebbe aver conosciuto Amadeo che all'epoca si trova a Milano. Nel 1469 passa però ai francescani conventuali e diventa segretario di Bessarione a Roma che lo chiama Giorgio Benigno. Lì rimane fino alla morte del cardinale, avvenuta nel novembre del 1472, ed è quindi presente quando Amadeo, nel luglio di quell'anno, fonda la sede degli osservanti. Subito dopo si trasferisce alla corte di Federico da Montefeltro a cui è molto vicino, ma deve essere rimasto in stretto contatto anche con Amadeo. In una lettera del 20 luglio 1502 egli racconta al vecchio amico fiorentino Ubertino Risaliti di aver fatto diverse volte visita ad Amadeo nella sua grotta: «Immo più volte andai per vederlo e fomi mostro la crota dove stava tal volta cinque di solo chiuso con uno pane e uno pocho di aqua»<sup>45</sup>. Fra Michele da Trecha ricorda che nel gennaio del 1516 Benigno gli ha raccontato «como stando a Roma e venendo una volta di santo Pietro inverso Trastevere e lo Beato padre nostro Amadio andava inverso santo Pietro et incontrandosi per la via e lo Beato Amadio abracio maestro Zorzo et feceli di molte careze dicendo e questo quello fiute cossido. Siché credo che per spirito divino lo cognoscessi in parte quello che Dio voleva fare de lui»<sup>46</sup>. Il ripercuotersi delle idee neoplatoniche del dotto teologo e umanista Benigno nell'*Apocalypsis nova* del meno colto Amadeo potrebbe quindi essere spiegato con il loro intenso contatto, durato ben diciotto anni, e lo stesso vale per il riflesso delle visioni di Amadeo già negli scritti giovanili di Benigno<sup>47</sup>.

Tra il giugno e l'ottobre del 1502 Benigno descrive all'amico Uberto l'apertura dell'*Apocalypsis nova*, e il modo in cui parla delle proprie ambizioni e del ruolo problematico di Carvajal conferma la credibilità delle sue parole<sup>48</sup>. Secondo queste lettere, già Sisto IV e Innocenzo VIII erano stati in

<sup>36</sup> *Documentos sobre relaciones* 1951-1966, vol. 4, 1962, p. 212.

<sup>37</sup> CANTATORE 2007, p. 153.

<sup>38</sup> *Documentos sobre relaciones* 1951-1966, vol. 6, 1966, p. 1178.

<sup>39</sup> CANTATORE 2007, p. 718.

<sup>40</sup> VASOLI 1974, p. 84, nota 124; FREIBERG 2014, pp. 9-36.

<sup>41</sup> PASTOR 1924, vol. 3, p. 667.

<sup>42</sup> Vedi nota 17.

<sup>43</sup> VASOLI 1974, p. 1268.

<sup>44</sup> DIAS 2014, p. 45.

<sup>45</sup> DIAS 2014, p. 43.

posse del libro, ma i loro tre tentativi di aprirlo avevano causato la morte dei frati che ne erano stati incaricati.

Nella primavera del 1502 Carvajal ed Egidio Delfini d'Amelia, dal 1500 potente generale dei francescani, decidono di compiere un ulteriore tentativo di aprire il libro conservato nella grotta piccola. Secondo la testimonianza di frate Ysaia da Varese, il custore del convento ivi presente, il 26 marzo 1502 viene celebrata la messa dello Spirito Santo a San Pietro in Montorio<sup>49</sup>. Sono presenti anche il vescovo Morlion e cinque frati, tra i quali Fra Benigno, che non è più osservante e che Carvajal deve aver invitato in quanto erudito teologo e conoscitore della persona e delle visioni di Amadeo. Benigno viene incaricato di aprire il libro assistito però dal vescovo poiché aveva manifestato un certo spavento. I due devono poggiare il volume sull'altare e leggerne le profezie «in quo reformatio Ecclesie et conversio infidelium omnium et electio mirabilis novi pastoris, regni Christi pacatum purumque ac nitidum diebus bis fore predixit; multissimi passi dela Sacra Scriptura, de creatione mundi, angelorum, Ade et Eue mirabiliter declarat non ipse, sed Gabriel Angelus. Vera costi el nostro generale fateli vezi quare ipse est pontifex futurus». Queste parole potrebbero dire che Delfin credeva di essere egli stesso il futuro *pastor angelicus*.

Senza il consenso del convento, Carvajal si fa poi inviare segretamente il libro da Ysaia da Varese. Lo custodisce sotto chiave e lo mostra solo in casa sua al vescovo e a Benigno, benché anche Alessandro VI sia al corrente della sua esistenza. Per non subire pressioni, Carvajal finge di non saperne nulla e dice, in tono sprezzante, che si tratta di fantasie dei frati. Comunque non sembra che Benigno, pur sperando di essere egli stesso il *pastor angelicus* o almeno uno dei dieci *cardinales orientales* eletti da quest'ultimo, abbia cambiato il testo in favore di Carvajal<sup>50</sup>. All'amico fiorentino scrive che secondo le profezie «la città e cittadini (di Firenze) habiano a fiorire nel 1514 cossi intorno non dubito» – informazione che coincide con quella della vedova di Francesco Biondo, ma non con le ambizioni di Carvajal. Inoltre aggiunge uno dei passi segretamente copiati dal manoscritto: «[...] hec secreta sunt publicanda post electionem illius benedicti pastoris quem Deus missurus est ad consolationem fidelium et conversionem gentilium. Et quamvis ea antea electionem in aperitione libri cognoscet et sciat, antea tamen non promulgabit, ut opus Domini ab illi inci-piat et per illum in alios transeat».<sup>51</sup>

A ottobre Benigno racconta di una visita nella grotta piccola: «Invenimus mirabile quid extra librum nella grotta del detto Amadio, cossa mareveliosa, quasi tutte le cosse da per se del futuro pastore et depingelo in habito di frate minore et quasi lo nomina. E lo nome sarebe molto per un nostro. Il Cardinale disse: in verità questa effigie è del tale. Ma io certamente per questo più me aumilio et mancho stimo sia di colui [...] Ma duna cossa mi rendo lo spirito certo, che noi saremo amici di colui et coadiutori, che non è pocho. Immo e dona inestimabile. Vederò di averne et fare se potrò cautamente ritrare quella figura [...]». Benigno non rivela il nome dell'eletto «nostro», evidentemente non Carvajal, ma un francescano come Delfini e Giuliano della Rovere, quest'ultimo già allora uno dei cardinali più potenti. Probabilmente solo dopo il 1510, Fra Mariano aggiunge alla sua biografia che Carvajal si riteneva il futuro *pastor angelicus* e che all'apertura del libro era presente anche il cardinale Domenico Grimani – errore spiegabile con il lasso di tempo trascorso dal 1502<sup>52</sup>.

La grotta deve essere stata quella piccola che, secondo l'*Itinerarium* di Fra Mariano, era situata sotto il «mons crucifixionis» nel primo chiostro e che fu in seguito sostituita dal Tempietto, sebbene Carvajal, Benigno e gli amadeiti del convento devono aver saputo che l'antico luogo del martirio si trovava piuttosto nella zona del coro della chiesa. Comunque il cardinale deve averli convinti a sostituire la piccola grotta e la roccia sopra di essa con una memoria che potesse rivaleggiare con la chiesa. Una tale creazione di un luogo sacro non sufficientemente documentato o addirittura falso non è, del resto, un'eccezione. Una vicenda analoga si era verificata tre anni prima quando Alessandro VI aveva fatto cercare presso San Pietro la Porta Santa e, dopo il suo mancato ritrovamento, ne aveva fatta realizzare una fingendo che fosse quella originaria<sup>53</sup>. Nell'ottobre del 1502, quindi, la costruzione del Tempietto non è stata ancora avviata, ma la grotta potrebbe essere stata visitata e svuotata poiché la sua distruzione risultava imminente.

Le speranze di Carvajal non sono state confermate dalle profezie di Amadeo e, infatti, nel 1503 salgono al soglio pontificio, Pio III Piccolomini e Giulio II, il nipote di Sisto IV. Non a caso i rapporti di Carvajal con Giulio risultano tesi sin dall'inizio, e nell'ottobre del 1510 egli compie un disperato tentativo di diventare papa<sup>54</sup>: si reca alla corte del re di Francia, il quale lo incoraggia a convocare il concilio

<sup>46</sup> DIAS 2014, p. 45.

<sup>47</sup> La critica spiega le idee comuni solo con aggiunte di Benigno negli anni dopo l'apertura, MORISI 1970, pp. 28-32; VASOLI 1974, pp. 83-99.

<sup>48</sup> DIAS 2014, pp. 41-43.

<sup>49</sup> DIAS 2014, p. 244.

<sup>50</sup> VASOLI 1974, p. 95.

<sup>51</sup> VASOLI 1974, p. 95.

<sup>52</sup> SEVESI 1911; MORISI 1970; VASOLI 1974, p. 90.

<sup>53</sup> FROMMEL 2001, pp. 571-592.

<sup>54</sup> PASTI 2012, p. 1218.



15 Pedro Fernandez de Murcia (attr.), *Visione di Amadeo di Silva*. Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini (da Pedro Fernández da Murcia lo Pseudo Bramantino. *Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento* [catalogo mostra Castelleone], a cura di Marco Tanzo, Milano 1997, p. 78)

scismatico di Pisa che durerà fino al 1512, ma non riesce comunque a sostituire Giulio II e non è ammesso al conclave del marzo del 1513<sup>55</sup>. L'elezione di un Medici fu sicuramente interpretato come l'evento profetizzato da Amadeo, e Leone X, consapevole di questo fatto, deve aver creduto d'essere egli stesso il *pastor angelicus*. Egli perdona Carvajal, lo reintegra nel collegio cardinalizio e lo prega di prestargli l'*Apocalypsis nova*. Forse, dovuto al fatto che aveva manipolato il testo, Carvajal finge di averlo smarrito durante la sua fuga precipitosa, ma questa dichiarazione viene confutata da uno dei suoi camerieri.

Anche la carriera di Benigno è minacciata dalle sue ambizioni<sup>56</sup>. Egli è un cortigiano malleabile e opportunistico e, dopo la morte del duca di Urbino nel 1482, trova il favore di

Lorenzo de' Medici. Diventa membro della cerchia dei neoplatonici fiorentini e pedagogo di Piero, il figlio di Lorenzo, così come lo era già stato del figlio di Federico, ma difende le sue idee riformistiche e anche Savonarola. Con l'aiuto di Piero, tenta invano di sostituire l'allora generale dei francescani Francesco Sansoni. In seguito, egli viene esiliato per molti anni a Ragusa per poi tornare solo verso il 1500 in Italia. Egli entra nel monastero dei conventuali francescani dei Santi Apostoli, sede romana del cardinale Giuliano della Rovere allora ancora assente. Quest'ultimo è anch'egli francescano e Benigno deve averlo conosciuto già dopo ottobre del 1471, quando lo zio Sisto IV l'aveva fatto cardinale.

Benigno predica nel 1501 su invito di Alessandro VI, nella cappella Sistina e quando a novembre 1503 viene

<sup>55</sup> PASTOR 1924, vol. 3, p. 786; FRAGNITO 1978.

<sup>56</sup> VASOLI 1974, pp. 17-127; ERNST/ZAMBELLI 1992.



eletto Giulio II che si riteneva il riformatore e salvatore della Chiesa, il furbo opportunista deve avergli suggerito di essere il «*mirabilis novus pastor*».

Non per caso Giulio lo favorisce in ogni modo. Nel 1506 lo fa professore di teologia e filosofia presso l'università La Sapienza di Roma, nel 1507 vescovo di Cagliari e nello stesso anno lo invia con Carvajal presso l'imperatore Massimiliano. Nel 1511 Benigno difende Francesco Maria della Rovere, nipote di Giulio II, che aveva assassinato il cardinale Alidosi, e resta anche durante lo scisma fedele al pontefice. Nella primavera del 1512, quando si sta ancora svolgendo il *conciliabulum* di Pisa, Giulio II rende partecipe Benigno al Concilio Lateranense e nell'autunno lo nomina arcivescovo di Nazareth. Dopo il 1510, Benigno prende le distanze da Carvajal e dal 1513 risulta in buoni rapporti con Leone X, a cui deve aver parlato delle profezie di Amadeo, collegandole alla sua elezione, e a cui consegna una copia dell'*Apocalypsis nova*. Il più antico dei tanti manoscritti noti del testo rinascimentale, conservato insieme alle lettere di Benigno, dev'essere stato suo – e non di Carvajal – e non a caso reca la data 1512, ovvero l'anno in cui il concilio scismatico fallisce e la morte di Giulio II è imminente<sup>57</sup>. Le aggiunte che si riferiscono ai tempi dopo la morte del Beato, e non solo quelle, possono risalire allo stesso Benigno e sembra che altri esemplari noti siano copie del suo.

Benigno, piuttosto che Carvajal, potrebbe aver ordinato la pala d'altare di Palazzo Barberini attribuita allo spagnolo Pedro Fernandez da Murcia (fig. 15)<sup>58</sup>. L'opera proviene dalla cappella di Sant'Angelo nell'eremo di Montorio in Sabina, in cui Amadeo era solito ritirarsi per meditare e che è situato nelle vicinanze di Scandriglia, uno dei conventi fondati dal Beato. Il dipinto mostra Amadeo che, dopo essere salito oltre le nuvole attraverso una stretta scala lignea, si inginocchia a mani giunte davanti all'arcangelo Gabriele. Sopra di lui è visibile una grande «rota» poligonale articolata da un ordine dorico con fregio a triglifi, una balaustrata e un secondo piano cilindrico più stretto, evidentemente ispirati dal Tempietto. Sulla piattaforma inferiore della «rota» sono riunite figure del Vecchio Testamento e santi. Al centro, e in posizione più elevata, troviamo Giovanni Battista e forse san Girolamo che custodiscono l'accesso al livello intermedio, dove gli altri sei arcangeli adorano Gesù e Maria. Questi sono assisi sul livello cilindrico più alto della «rota», decorato da lastre di marmo policromo. L'unica figura che osserva la coppia e col braccio sinistro compie un gesto di *benvenuto* ad Amadeo, è Pietro, il primo santo seduto a sinistra, riconoscibile dal tradizionale attributo



16 Anonimo tardocinquecentesco, Copia del ritratto di Fra Amadeo de Silva da un affresco perduto, già nella sacrestia di San Pietro in Montorio. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5407, fol. 80 (da CANTATORE 2007, p. 30, fig. 6)

delle chiavi, ma vestito di rosso come il custode della scala. Gabriele indica con la mano sinistra Gesù e Maria, al cospetto dei quali condurrà il Beato.

Sia la composizione, sia le figure sono direttamente ispirate alla *Disputa del Sacramento* affrescata da Raffaello nella Stanza della Segnatura nel 1509-1510. Anch'essa è probabilmente influenzata da Benigno, una delle massime autorità teologiche nella cerchia di Giulio II e capace di conciliare la fede francescana con il pensiero neoplatonico e umanistico del papa e dei suoi consiglieri.

In uno dei primi disegni per la *Disputa*, un angelo, probabilmente Gabriele, è sceso sopra una nuvola fino al portale del palazzo, alla cui colonna un angioletto fissa lo stemma del nuovo papa – forse per indicare che questa è la sede del

<sup>57</sup> DIAS 2014, p. 10.

<sup>58</sup> CANTATORE 2007, p. 104s., nota 4; CANTATORE 2010, p. 462, nota 19 con bibliografia.

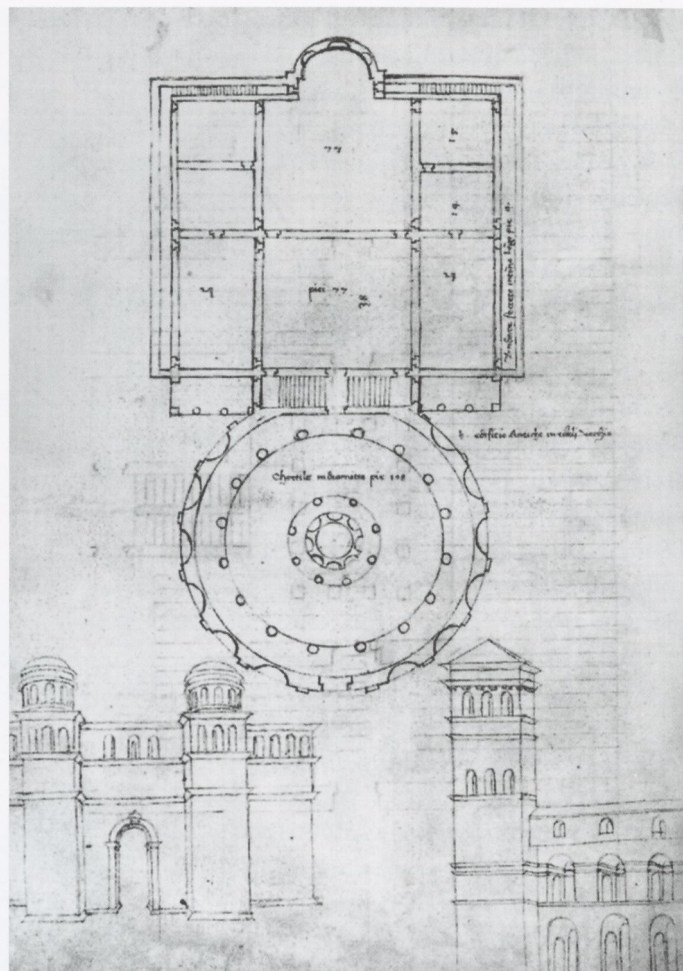
pastore angelico. Come nella tavola di Palazzo Barberini, nell'affresco solo sei arcangeli adorano Cristo e Maria mentre sotto di loro compaiono gli Apostoli, i santi e i protagonisti del Vecchio Testamento. Raffaello aggiunge la *Trinità*, i vangeli e l'altare con il Sacramento, elementi anch'essi essenziali delle visioni di Amadeo<sup>59</sup>. Sotto rappresenta i grandi teologi che avevano scritto i libri della biblioteca privata del papa ma che non vedono oltre le nuvole<sup>60</sup>. Il giovane francescano accanto a san Girolamo assomiglia al ritratto di Amadeo (fig. 16)<sup>61</sup> e il modesto francescano a destra dell'altare a Giulio II<sup>62</sup>.

## II. Il Tempietto e i due chiostri

### La progettazione e la fondazione del Tempietto

Carvajal che è in stretto contatto con Lodovico il Moro, potrebbe aver fatto la conoscenza di Bramante già nel 1496-1497, quando è legato in Lombardia e visita anche Vigevano e Pavia. In quel momento Bramante è impegnato nella costruzione della canonica di Sant'Ambrogio e progetterà poco dopo i due chiostri adiacenti<sup>63</sup>. Dopo la caduta degli Sforza e alla vigilia dell'Anno Santo egli si trasferisce a Roma e comincia a studiare a fondo i monumenti antichi. Guglielmo della Porta scrive nel 1560 circa a Bartolomeo Ammannati: «Bramante Architetto [...] datosi a disegnare una gran parte de gl'edifitij antichi di Roma, di Tivoli, di Preneste et d'altri assai luoghi studiando, notando et imparando qualche cosa di nuovo ogni giorno, aperse la strada à l'antica buona et regolata architettura»<sup>64</sup>. Vasari nella sua edizione delle *Vite* del 1568 si esprime in modo simile sugli esordi romani di Bramante: «[...] fra non molto spazio di tempo misurò quanti edifizii erano in quella città e fuori per la campagna, e parimente fece fino a Napoli, e dovunque e' sapeva che fossero cose antiche. Misurò ciò che era a Tiboli et alla Villa Adriana»<sup>65</sup>.

Già nei suoi primi due anni romani Bramante rivoluziona l'architettura della città con il chiostro di Santa Maria della Pace (fig. 34) e con il Palazzo Caprini<sup>66</sup>. Nel progetto per il Tempietto e il primo chiostro Bramante si ispira poi direttamente ai monumenti antichi e in particolare a Villa Adriana. Di quest'ultima si era già interessato uno dei suoi presunti



17 Francesco di Giorgio, Pianta schematica del Teatro Marittimo di Villa Adriana a Tivoli, dettaglio. Torino, Biblioteca Reale, Codice Salluziano 148 (da MACDONALD/PINTO 1997, p. 240)

maestri, Francesco di Giorgio, che tra il 1476 e il 1482 fu architetto del duca di Urbino, città natale di Bramante<sup>67</sup>. Nel Codice Salluziano Francesco misura e ricostruisce schematicamente il Teatro Marittimo che chiama «hedifitio anticho in Tiboli vecchio» (fig. 17)<sup>68</sup>.

Carvajal deve aver discusso con Bramante ogni dettaglio del progetto, ma potrebbe aver cercato anche il consiglio di altri eruditi, come il dotto Francesco Giorgi, francescano di San Francesco della Vigna a Venezia, con cui è in contatto nel

<sup>59</sup> VASOLI 1974, pp. 86-109.

<sup>60</sup> Vedi Christoph Luitpold Frommel, *Raffaello nelle Stanze e nella Sala di Costantinno*, Milano 2017, in corso di pubblicazione.

<sup>61</sup> CANTATORE 2007, p. 29.

<sup>62</sup> FROMMEL 2012, pp. 24-29 con bibliografia.

<sup>63</sup> CANTATORE 2007, p. 45.

<sup>64</sup> PEDRETTI 1995, p. 116.

<sup>65</sup> VASARI (1550-1568) 1966-1987, vol. 6, p. 76.

<sup>66</sup> BRUSCHI 2002, pp. 55-67; FROMMEL 2002, pp. 78-82.

<sup>67</sup> BRUSCHI 1969, p. 487s., fig. 315.

<sup>68</sup> FRANCESCO DI GIORGIO 1967, pp. 286-288.

<sup>69</sup> VASOLI 1974, p. 161.



18 Filippino Lippi, Fregio della parete destra della Cappella Carafa. Roma, Santa Maria sopra Minerva (da Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, 2 voll., Monaco di Baviera 1996/1997, vol. 2, tav. 112)

novembre del 1502<sup>69</sup>. Con Bramante deve aver discusso anche il programma iconografico dei rilievi dell'altare e delle metope. Calici, patere, ampolle, candelabri, libri, croci e fiacole di queste componenti architettoniche appaiono, benché in sequenza diversa, già su un disegno forse copiato addirittura da Bramante (fig. 57)<sup>70</sup>. Essi non alludono né al martirio di Pietro né alla visione del beato Amadeo e neanche ai reali di Spagna ma alla messa e all'arredo liturgico, come nel fregio dipinto da Filippino Lippi nella cappella del cardinale Oliviero Carafa a Santa Maria sopra Minerva (fig. 18). Non a caso la mitra e il bastone vescovili di Filippino sono sostituiti dalla tiara e dalle chiavi incrociate del papa e, infatti, il papato rappresenta l'evidente meta di Carvajal.

Albertini, Palladio e quasi tutte le altre fonti cinquecentesche descrivono il Tempietto come una cappella<sup>71</sup> e, in quanto tale, doveva essere piuttosto alta e ben illuminata. Come cappella commemorativa del martirio del principe degli Apostoli, poteva servire non solo per le grandi festività dedicate a san Pietro, ma anche per le messe quotidiane dei monaci. Benché le sue dimensioni siano inferiori di un terzo a quelle della cappella Chigi di Santa Maria del Popolo, deve aver attratto buona parte dei numerosi pellegrini che si recavano qui dopo aver cercato la grazia e l'indulgenza davanti all'altare della chiesa.

I pagamenti versati dai reali di Spagna tra il febbraio del 1499 e il settembre del 1508 e le rispettive lettere parlano de «l'opera e fabrica del detto monastero», ovvero dell'intera istituzione del convento, ma non delle sue singole fabbri-

che<sup>72</sup>. Infatti, non viene esplicitamente menzionato il Tempietto, che probabilmente fin dal 1502 è parte integrante dei progetti e al quale potrebbero essere stati destinati anche i 500 ducati pagati nell'ottobre del 1503 «ad opus di la fabrica di la eclesia di Sancto Pietro in Muntorio»<sup>73</sup>. Il 29 novembre 1504 muore Isabella, protettrice di Carvajal, e la figlia, e nuova regina Giovanna (1479-1555), sembra aver potuto disporre delle risorse della Castiglia soltanto fino alla morte del marito Filippo il Bello d'Asburgo, avvenuta nel settembre del 1506. L'unico pagamento di questo periodo risale al primo ottobre 1505<sup>74</sup>. Negli anni successivi le finanze del cantiere vengono gestite da Ferdinando II, il quale, essendo coinvolto in una serie di guerre, soggiorna a Napoli tra novembre 1506 e giugno 1507, dove fa venire Carvajal<sup>75</sup>. Pur rimandando fedele al papa, il sovrano non si reca mai a Roma e non ha quindi occasione di vedere di persona né la chiesa né il Tempietto. Gli ultimi suoi pagamenti per il convento risalgono alle date 11 febbraio 1507, 13 aprile 1507 e 13 settembre 1508. Nell'insieme è probabile che la maggior parte delle somme versate tra il 1500 e il 1508, per un totale di più di 3000 ducati, sia stata destinata al Tempietto e non sembra un caso che proprio tra il 17 gennaio 1502 e la data di morte di Isabella i pagamenti risultino particolarmente frequenti.

Nessuna fonte parla però della consacrazione del Tempietto e il progetto per il primo chiostro non verrà più realizzato. Nella sua guida del 1510 Francesco Albertini, cappellano del cardinal Santoro e conoscitore delle committenze

<sup>70</sup> GÜNTHER 2010, pp. 81-84.

<sup>71</sup> Così lo chiama PALLADIO 1554, fol. CIV.

<sup>72</sup> D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, nota 5; CANTATORE 2010, pp. 467-472.

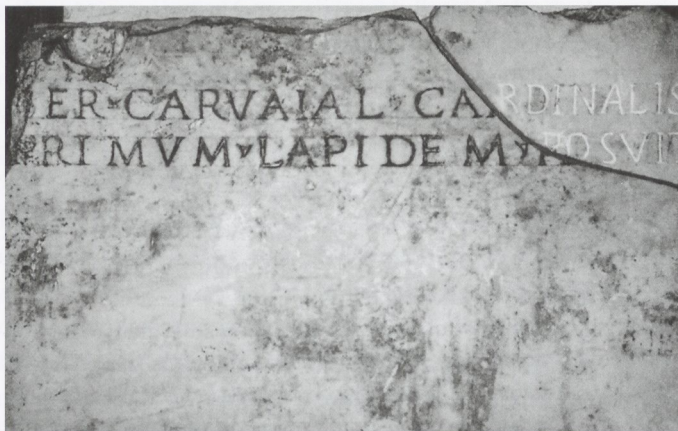
<sup>73</sup> CANTATORE 2010, p. 472, doc. 8.

<sup>74</sup> Lo stemma di Giovanna in una delle nicchie del tamburo potrebbe risalire anche agli anni successivi; SCHULLER 2013/2014 (2017), p. 178.

<sup>75</sup> CANTATORE 2007, p. 45, nota 57.



19 Roma, San Pietro in Montorio, cripta del Tempietto, attuale lato anteriore della presumibile lapide di fondazione (foto Bibliotheca Hertziana)



20 Roma, San Pietro in Montorio, cripta del Tempietto, originario lato anteriore della lapide di fondazione (da FREIBERG 2005, p. 161, fig. 6)

architettoniche di Giulio II, dice che la chiesa di San Pietro in Montorio è stata costruita dalla regina Isabella, ma menziona il Tempietto solo brevemente tra le «multe cappellae ornatissimae ut est ...] s. Petri in monte aureo»<sup>76</sup>.

Sulle complesse vicende della fondazione del Tempietto informa invece Annibale Angelini, chiamato Fra Pietro di Madre di Dio, nella *Vita di Fra Domenico Caramuel* di cui era stato segretario<sup>77</sup>. Egli racconta che la lapide di fondazione, murata con mattoni nella parete esterna della cripta, sarebbe venuta alla luce nel 1627 quando, su iniziativa di Fra Caramuel e con l'approvazione di Urbano VIII, la cripta

viene trasformata in una *confessio*. È allora che viene inserita la porta e collocata la lapide nella pavimentazione davanti all'altare. In tempi successivi la lapide è stata spostata nell'antependio dell'altare e l'angolo in alto a sinistra, già mancante, è stato reintegrato con lettere leggermente diverse dalle seguenti, tramandate da Fra Pietro: «Lapidem Apostolor(um) Principis martirio sacrum Ferdinandus Hispaniar(um) Rex et Helisabeth regina Catholici post erecta(m) ad eis aedem posuerunt anno salutis Christian(a) e 1502» (fig. 19). Le parole «lapidem [...] martirio sacrum» – lapide santa al martirio – alludono forse alla credenza, testimoniata da Fra Pietro, che essa provenisse dal luogo del martirio e che una traccia del sangue dell'Apostolo fosse ancora visibile. Egli racconta inoltre che nei quattro fori sui due lati furono ritrovate esclusivamente medaglie di re Ferdinando, morto nel 1516. Mancavano invece quelle della regina, morta nel 1504, e di Giovanna, che succedette alla sovrana fino al 1506. L'ortografia e le lettere frettolosamente incise dell'iscrizione non sono, del resto, degne di Bramante e Carvajal.

Lo sono le maiuscole classicheggianti dell'epigrafe, molto più breve incisa sull'altro lato della lapide in cui Carvajal si presenta come unico fondatore del Tempietto: «Bernard(in) us Carvajal Card(inalis) S(anctae) R(omanae) E(cclesiae) primu(m) lapidem, i(n)ecit». Stranamente manca la data, caratteristica di ogni lapide di fondazione (fig. 20)<sup>78</sup>.

Carvajal potrebbe aver fatto inserire la lapide nel tufo nudo del suolo della cripta, che in origine non era provvista di una scala, e quando il livello della cripta fu abbassato per aumentare l'altezza dell'ambiente e per trasformarlo in cappella del beato Amadeo, la lapide potrebbe essere stata rimossa. Ferdinando era probabilmente a conoscenza dell'iscrizione di Carvajal e se ne indignava. Verso il 1508 il suo rapporto con Carvajal comincia, infatti, a deteriorarsi. Le tracce ancora visibili sotto l'iscrizione di Carvajal potrebbero risalire a parole successive, allora cancellate. Negli anni 1508-1510, dopo la morte della regina e il breve governo della figlia, ma prima della realizzazione dell'anello di gradini che circonda lo stilobate, la nuova iscrizione potrebbe essere stata frettolosamente incisa sul lato posteriore della lapide, murata nella parete esterna della cripta. La rimozione della lapide di Carvajal potrebbe aver avuto simili motivi come la mancanza di ogni altra epigrafe o stemma in ricordo di Carvajal a San Pietro in Montorio, che invece nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme risultano così frequenti. Benché i preparativi per la costruzione del Tempietto possano aver avuto inizio già precedentemente, la

<sup>76</sup> ALBERTINI 1510, fol. 82v, 83r.

<sup>77</sup> FREIBERG 2005, pp. 156-171, 191s.

<sup>78</sup> FROMMEL 2015, p. 65.

<sup>79</sup> *La Villa Farnesina* 2003, vol. I, p. 23; FROMMEL 2015, p. 65.



21 Roma, San Pietro in Montorio, Tempietto, pavimento (foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)

lapide non può essere stata posta prima della visita alla piccola grotta a metà ottobre del 1502 e per la posa della prima pietra è stata probabilmente scelta una data simbolica, forse raccomandata dagli astrologi, come nel caso di San Pietro e della Farnesina<sup>79</sup>. L'anno 1502, leggibile nell'iscrizione dei reali di Spagna, è forse tratto dalla parte cancellata dell'epigrafe di Carvajal e rappresenta finora l'unico documento sull'inizio della costruzione che difficilmente può essere ritenuto arbitrario.

#### La costruzione

La costruzione sembra essersi sviluppata in tre fasi principali: la prima riguarda la cripta, in origine a un livello meno basso

e quindi nell'insieme meno alta<sup>80</sup>. La sua volta, nascosta dallo stilobate, si estende fin sotto il livello della cella e quindi 1,12 m oltre quello del primo chiostro. Durante la prima fase potrebbero essere stati messi in opera anche il pavimentato in stile cosmatesco e quello di travertino della peristasi.

La seconda fase costruttiva inizia con la parte inferiore del cilindro della cella che, andando a coprire il margine bianco del cerchio esterno della pavimentazione, dev'essere posteriore a questo (fig. 21)<sup>81</sup>. Allora si pensava ancora a un solo ingresso: la cornice inferiore dell'esterno e dell'interno della cella era interrotta solo dalla porta principale e, poiché il pavimento marmoreo si estendeva anche nell'edera occidentale, Bramante deve aver pensato a un altare centrale<sup>82</sup>. Le paraste dell'ordine interno sostengono gli architravi delle

<sup>80</sup> Vedi SCHULLER 2013/2014 (2017), pp. 178-180.

<sup>81</sup> Per l'analisi della muratura e dei conci vedi SCHULLER 2013/2014

(2017), pp. 181-186, tavv. 11-13.

<sup>82</sup> Vedi SCHULLER 2013/2014 (2017), p. 179.

porte laterali e sono quindi posteriori all'apertura delle porte stesse.

Inizialmente la trasformazione della cripta in cappella non era prevista da Bramante. Dopo l'elezione dei due papi nella seconda metà del 1503 Carvajal aveva poca ragione di ricordare Amadeo. Furono piuttosto Giulio II, Benigno e gli amadeiti a promuovere la trasformazione della cripta in cappella. Questa era destinata solo ai frati che officiavano le messe per l'anima di Amadeo, non ai pellegrini: i gradini della scaletta erano stretti e ripidi e non protetti da un parapetto.

L'anonimo disegna non solo la scala, l'altare, la volta e la porta con sopra la piccola finestra, ma anche i lati esterni della cripta e addirittura il terreno roccioso di tufo attorno (fig. 22). Verso nord questo risulta alto circa 1 m e verso sud circa 0,75 m. Originariamente il livello della cripta doveva essere situato più in alto e il suo interno più basso, e solo in un secondo momento Bramante scava la sua parte inferiore dalla roccia.

La lapide di fondazione di Carvajal fu tolta dal suolo della cripta e rovesciata e su di essa si incise la nuova iscrizione con i nomi dei reali. Probabilmente solo verso 1506-1508, quando Ferdinando era l'unico responsabile della costruzione, fu murata nella parete esterna della cripta con le sue medaglie. Sia i rilievi dell'anonimo sia la nuova iscrizione della lapide risalgono quindi al momento in cui il primo chiostro non era ancora completamente livellato e l'anello dei tre gradini che circonda lo stilobate non ancora messo in opera.

Sin dall'inizio della costruzione, Bramante deve aver preparato i fusti delle colonne di granito e i conci di marmo e travertino del colonnato, ma solo dopo la trasformazione della cripta in cappella e dopo aver costruito la peristasi ed eretto il colonnato, e quindi non prima del 1506, egli può aver ancorato la sua cornice di travertino al muro, poco sopra le esedre della cella. A questa terza fase costruttiva sono forse riconducibili anche la balaustrata e la muratura del tamburo e della cupola.

Le metope esterne non sono tutte in asse e non raggiungono la qualità artigianale delle basi, dei capitelli e delle metope dei cortili di Palazzo Farnese e Palazzo Baldassini. Dall'autunno del 1503, quando Bramante diventa architetto papale ottenendo numerose commissioni di grande portata, il tempo a sua disposizione per gli altri cantieri si riduce sempre di più e non è chiaro in che misura Carvajal possa ancora gestire quello del Tempietto. La modesta qualità

materiale e decorativa, non solo della cripta ma anche dell'alzato della cella, contrasta con lo splendore della sua pavimentazione e del colonnato esterno. Questa povertà e il declino della qualità artigianale delle metope all'esterno si spiegano probabilmente con i crescenti problemi finanziari di quest'ultima fase, che finisce nel 1508, quando il re non finanzia più i lavori. Sembra comunque che il progetto risalga al 1502 e che i lavori si siano protratti fino al 1508 e oltre. Forse ai tempi di Bramante il Tempietto non fu neanche interamente compiuto, e nel sottosuolo del primo chiostro non è stata rinvenuta alcuna traccia iniziale delle fondamenta del chiostro tondo.

### Il Tempietto e la *tholos* antica

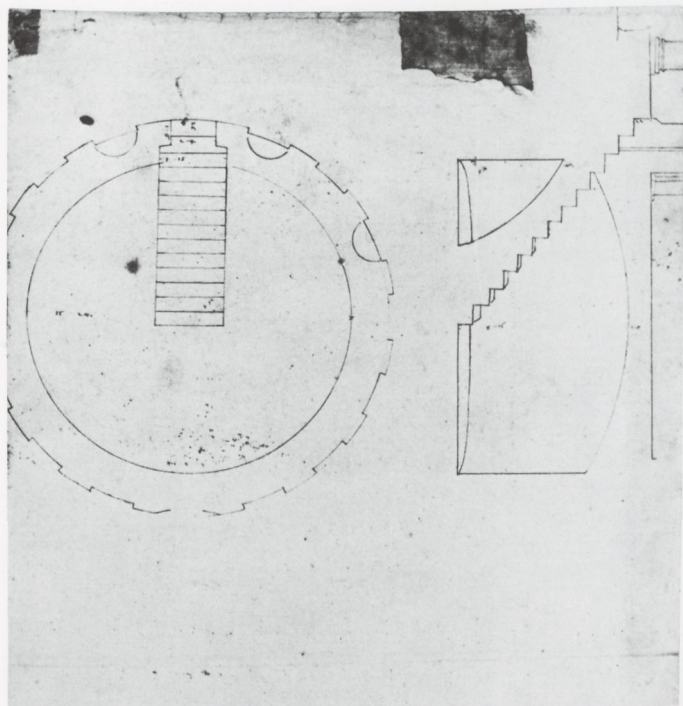
La nostra conoscenza dello stato originario del Tempietto si basa in primo luogo su una serie di rilievi risalenti a un eccellente disegnatore di formazione bramantesca, databili a prima del 1520 e poi copiati da altri autori (figg. 22-28)<sup>83</sup>. Questi disegni sembrano eseguiti *in situ* e sono ancora più completi, più dettagliati e più precisi dei numerosi altri rilievi del primo Cinquecento<sup>84</sup>. Essi rappresentano non solo il piano principale, ma anche la cripta e la porta. Le piante sono doppie e sembra che quella acquarellata sia precedente e meno precisa, come anche la sezione anch'essa acquarellata. Mancano ancora gli scalini delle entrate laterali e le misure della cupola che l'anonimo evidentemente non ha potuto raggiungere e che viene disegnata solo nella sezione prospettica, che risulta troppo snella. Il fatto che l'autore anonimo del disegno utilizzi il piede antico (suddiviso in 32 minuti) indicando valori spesso frazionati, fa supporre che non si sia basato su disegni di Bramante, il quale invece per il Tempietto adoperava il palmo romano come unità di misura.<sup>85</sup>

Vitruvio, nella sua breve descrizione del periptero tondo (IV, 8), raccomanda che il diametro interno della cella sia uguale all'altezza di una delle colonne e che il peribolo sia largo un quinto del diametro esterno della cella (Appendice 1). Se Vitruvio raccomanda per le colonne del periptero un rapporto pari a 1:10 sta pensando probabilmente a ordini allora comuni come lo ionico o il corinzio. Il diametro interno della cella del Tempietto è invece pari all'altezza di tutto il colonnato e il diametro del colonnato è pari all'altezza fin sotto la cupola. Benché la larghezza non corrisponda a un sesto del diametro della peristasi, come stabilisce Vitruvio, quest'ultima e la cella risultano

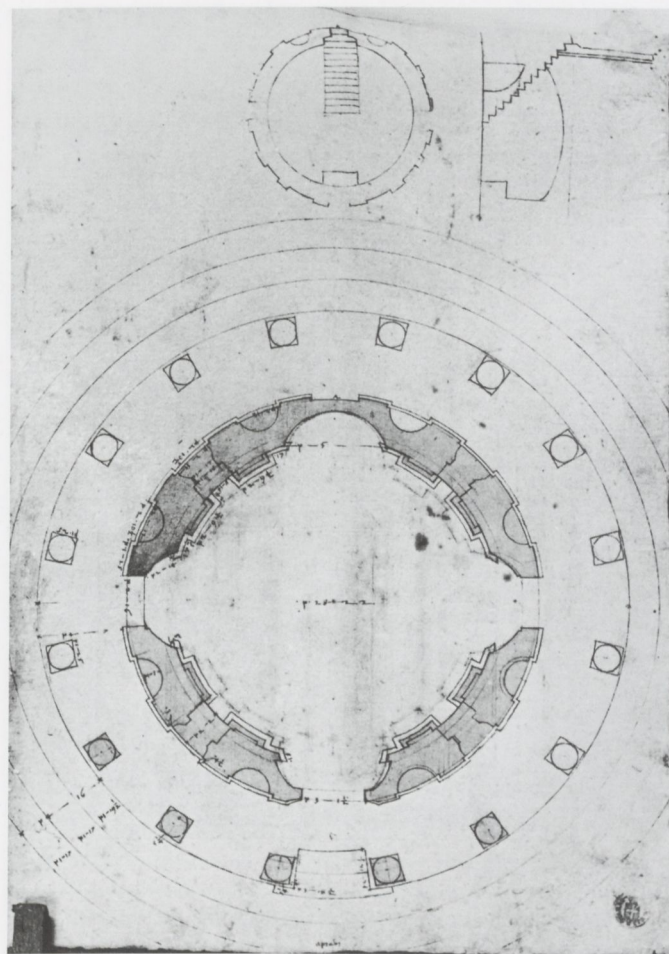
<sup>83</sup> GÜNTHER 1988, pp. 231s., 349-353 tavv. 67-81; GÜNTHER 2001.

<sup>84</sup> WERDEHAUSEN 1994, pp. 510-514.

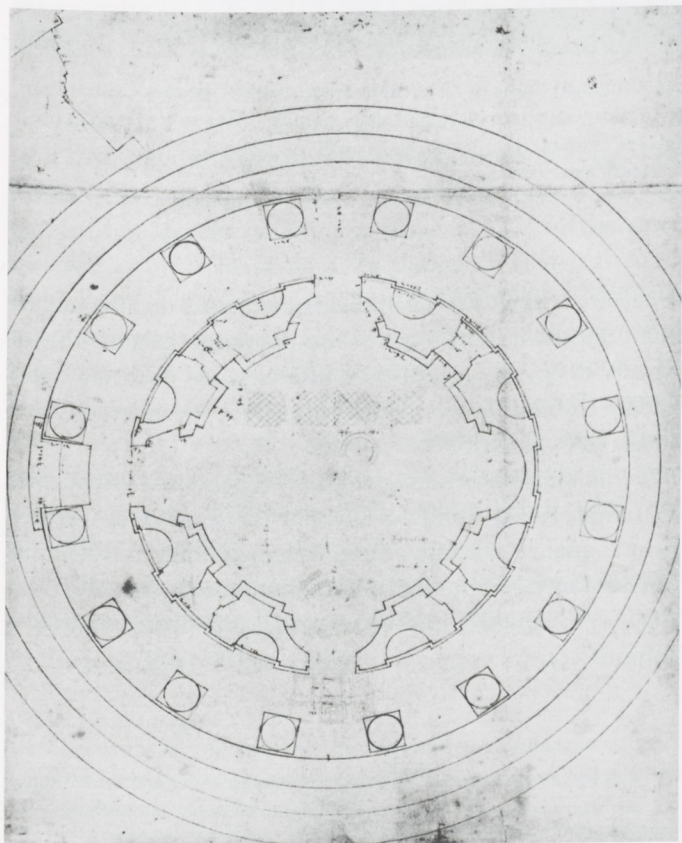
<sup>85</sup> Sul GDSU 4Av (fig. 63) l'intercolunnio è largo «4 p» che sono però piedi antichi.



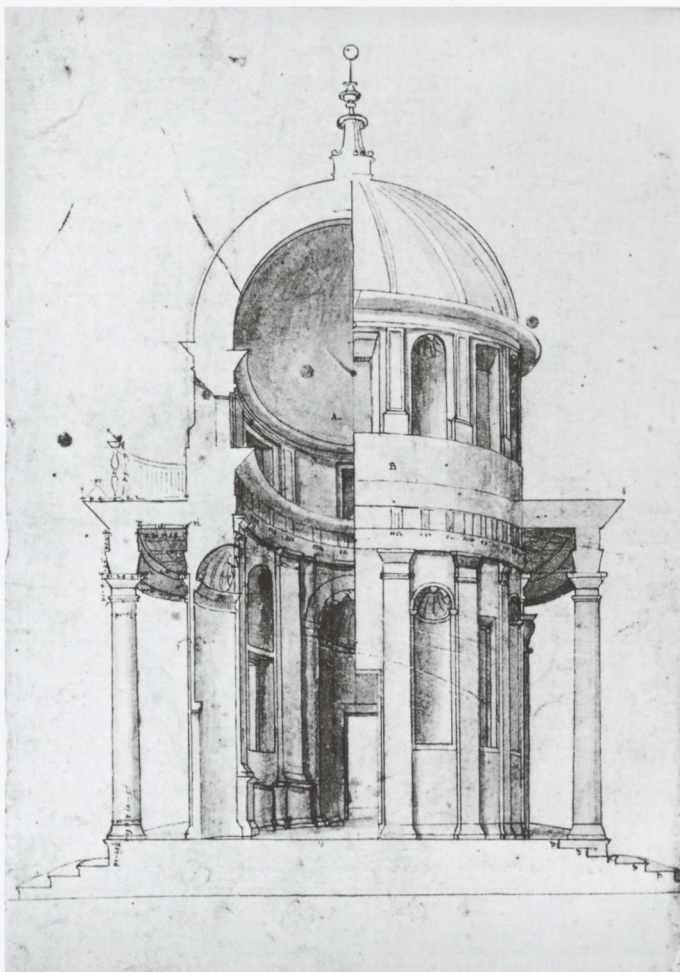
22 Anonimo («Italiano X»), Pianta della cripta con indicazione del terreno roccioso e sezione della cripta e dell'altare superiore. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. 7670-7755, vol. 2510, fol. 33v (foto per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo)



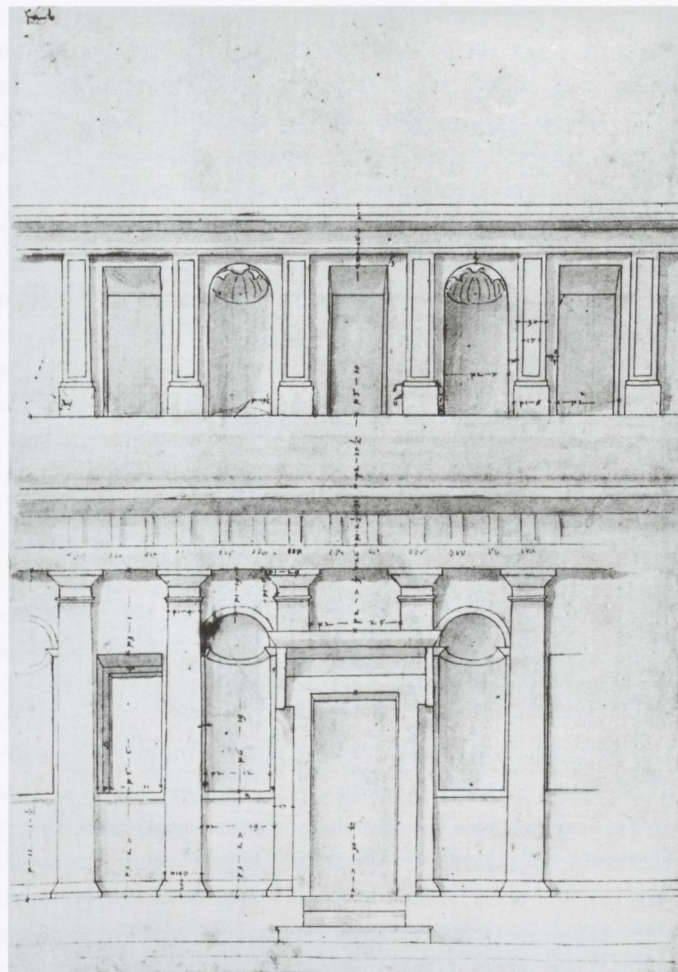
23 Anonimo («Italiano X»), Pianta del Tempietto e pianta e sezione della cripta e del muro della cella. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. 7670-7755, vol. 2510, fol. 42r (foto per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo)



24 Anonimo («Italiano X»), Pianta del Tempietto con pavimento. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. 7670-7755, vol. 2510, fol. 33r (foto per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo)



25 Anonimo («Italiano X»), Alzato e sezione prospettici del Tempietto. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. 7670-7755, vol. 2510, fol. 42v (foto per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo)



26 Anonimo («Italiano X»), Alzato esterno. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. 7670-7755, vol. 2510, fol. 41v (foto per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo)

notevolmente più larghe del canone vitruviano e del Tempio della Sibilla di Tivoli, all'epoca ritenuto Tempio di Vesta. Lo stilobate del Tempietto, forse perché nasconde la volta della cripta, risulta più alto di quello vitruviano e quasi uguale a quello del tempio di Tivoli. La parte bassa è circondata da tre larghi scalini e nella parte alta sono ricavati i tre gradini superiori della scaletta d'entrata. Il rapporto di 1 : 8,56 delle colonne del Tempietto corrisponde a quello di 1 : 8,5 del diastilo vitruviano, un rapporto che evidentemente riteneva più importante di quello dorico vitruviano di 1 : 7.

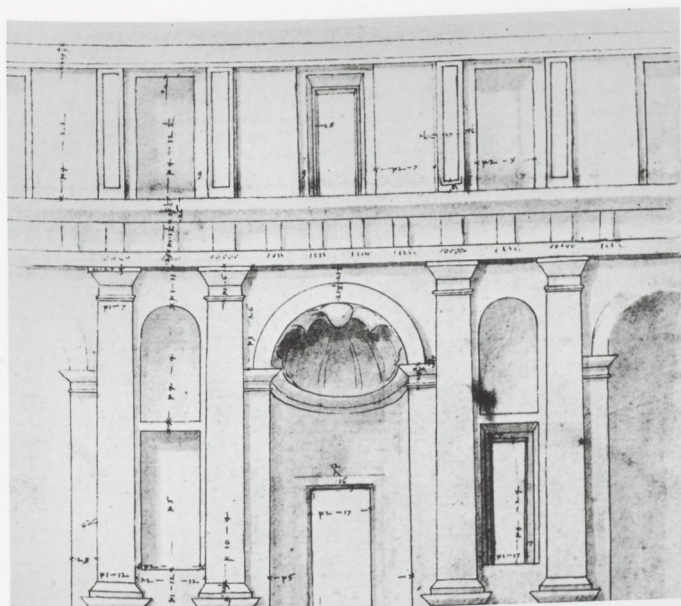
Diversamente dal secondo chiostro, ma analogamente alla Cancelleria, tutti i fusti sono di granito grigio con sfumature di colore leggermente differenti, ma di forma quasi uguale e quindi lavorati e difficilmente provenienti da uno stesso edificio antico<sup>86</sup>.

Il Tempietto non somiglia tanto al periptero vitruviano, al Tempio della Sibilla a Tivoli o al Tempio di Vesta a Roma, quanto a Tempio della Venere Cnidia: unica *tholos* dorica con fregio a triglifi conosciuto in ambito romano (fig. 29)<sup>87</sup>. Questo era ugualmente composto da sedici colonne con tre coppie di triglifi e metope per campata e i

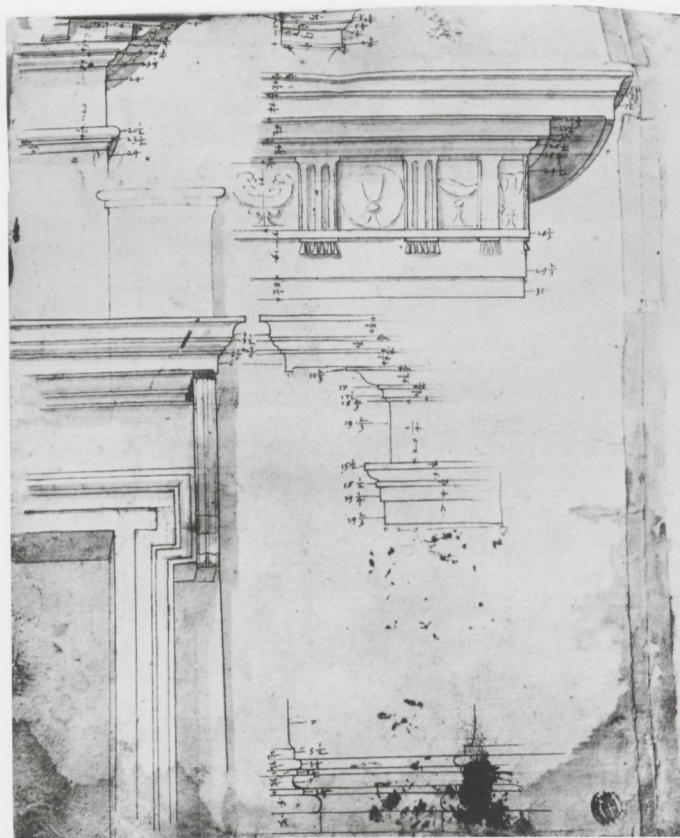
<sup>86</sup> BRUSCHI 1969, p. 510; MOORE 1996, p. 198.; DENKER NESSELRATH 1990, p. 19; Frommel in *San Lorenzo in Damaso* 2009, p. 422; SCHULLER 2013/2014 (2017), pp. 182.

<sup>87</sup> Il periptero della Venere Erycina, scoperta solo alla metà del Cinquecento, era corinzia. Gli intercolunni delle sue sedici colonne erano larghi solo 5 moduli circa, vedi VACCA (1594) 1820, nota 49.





27 Anonimo («Italiano X»), Alzato della cella. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. 7670-7755, vol. 2510, fol. 41r (foto per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo)



28 Anonimo («Italiano X»), Dettagli dell'esterno e della porta. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. 7670-7755, vol. 2510, fol. 80Av (foto per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo)

suoi intercolunni corrispondevano ugualmente ai circa sei moduli del tempio diastilo, i più larghi proposti per una trabeazione lapidea da Vitruvio (III, c. 2). Con un diametro di circa 15 m, la peristasi della *tholos* di Villa Adriana è larga quasi il doppio di quella del Tempietto e, con una proporzione di circa 1 : 7, le sue colonne risultano molto più tozze. La dedica della *tholos* di Villa Adriana alla Venere di Cnido è stata scoperta solo in tempi recenti. Pirro Ligorio ne aveva studiato unicamente le sostruzioni e Piranesi aveva identificato i resti del tempio con una *tholos* dorica<sup>88</sup>. All'epoca di Bramante l'entità dei resti potrebbe, però, essere stata ancora maggiore.

Nel pianta del Tempietto pubblicata da Serlio le quattro finestre sono schematiche e le quattro esedre, più piccole di

quelle realizzate, si aprono in strette porte sugli assi del chiostro (fig. 30). Forse si tratta di un progetto precedente di Bramante che Serlio avrebbe completato in maniera poco convincente nella pianta più grande, mentre offre una sezione più corretta sulla pagina seguente del *Terzo Libro*<sup>89</sup>. Quattro esedre con porte ritornano nelle piante del Codice Coner e in altri rilievi del primo Cinquecento e implicano la collocazione dell'altare al centro della cella, come cinquant'anni prima a Santo Stefano Rotondo<sup>90</sup>. Sembra che Bramante abbia previsto ancora quattro esedre con porte quando fa realizzare, alla fine della prima fase costruttiva, la pavimentazione marmorea della cella<sup>91</sup>.

Seguono poi, a breve distanza, ancora due cambi di progetto: il basamento della cella viene iniziato con una

<sup>88</sup> ORTOLANI 1998.

<sup>89</sup> La pianta isolata del Tempietto che Serlio riproduce sul foglio seguente, si distingue da quella precedente solo nell'unica porta, mentre l'alzato e la sezione corrispondono all'edificio realizzato.

<sup>90</sup> Nella pianta alternativa del Codice Barberiniano il cui esterno è ugual-

mente poligonale e forse attribuibile a Francesco da Sangallo, figlio di Giuliano, le esedre sono ulteriormente ingrandite e spostate, come nei prototipi antichi, negli angoli diagonali (BORSI 1985, p. 201). Non vi sono finestre ma solo quattro porticine larghe circa 0,450 m.

<sup>91</sup> Vedi sotto p. 149 s.



29 Villa Adriana, Tempio di Venere, dettaglio (da *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute*, a cura di Christina Strunck, Petersberg 2007, p. 50)

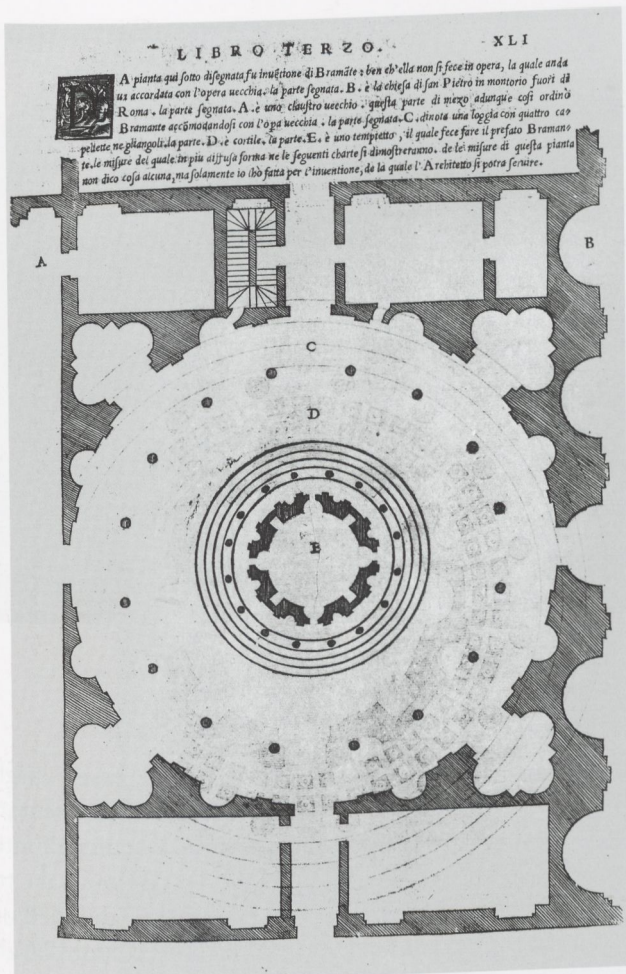
sola porta e con l'altare previsto per l'esedra posteriore. Poco dopo si decide di aprire anche le due porte laterali, forse per regolare il flusso dei pellegrini e per permettere ai fedeli di seguire la funzione anche da tre lati dell'esterno. Probabilmente, sempre prima del 1505-1506 ma dopo la realizzazione dei due passaggi laterali, viene aperta la porta, progettata insieme all'altare, che dà accesso alla scaletta della cripta. Questi cambi di progetto, almeno tre, nel giro di pochissimo tempo, danno un'idea delle discussioni, forse non sempre armoniose: Carvajal potrebbe aver accettato il progetto perfettamente simmetrico ed equilibrato di Bramante, ma poi i frati, e forse anche altre autorità francescane e curiali, devono aver insistito

sull'asse longitudinale, su una migliore comunicazione con i fedeli e sulla trasformazione della cripta in cappella del beato Amadeo.

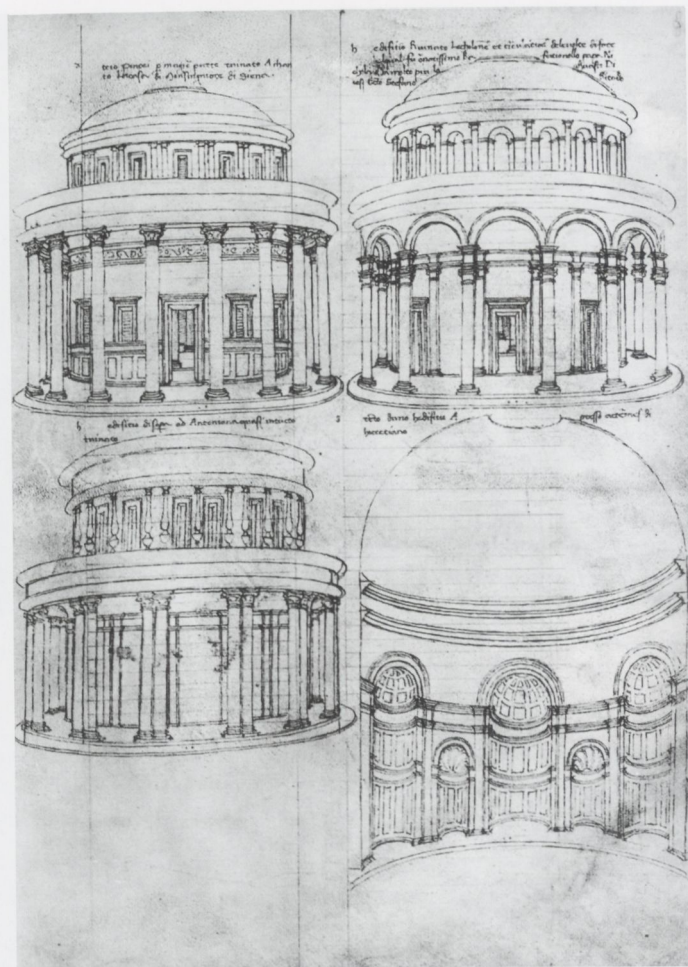
Bramante non è il primo a combinare la *tholos* antica con un interno molto più alto e illuminato da un vero tamburo. Probabilmente conosce le ricostruzioni di Francesco di Giorgio, come quella dell'«Atrio Pompei per maggior parte ruinato Achanto la casa di Monsignore di Siena» (fig. 31)<sup>92</sup>. Il suo interno, in cui è visibile un colonnato, è anch'esso più esteso, più alto e meglio illuminato delle tholoi di Roma e Tivoli. Le sedici colonne della peristasi, con intercolunni di sei moduli, permettono l'introduzione di campate larghe e di due assi principali che nel Tempietto erano imposti dalla

<sup>92</sup> FRANCESCO DI GIORGIO 1967, p.283, fol.84r. Il palazzo romano dell'arcivescovo di Siena, Francesco Todeschini Piccolomini (1439-1503), era situato nelle vicinanze di Sant'Andrea della Valle e del Teatro di Pompeo, ma in questi siti non sono stati ritrovati finora resti

di un tale edificio. Il disegno è forse solo una ricostruzione fantasiosa di fondamenta circolari allora ivi visibili. Egli descrive la rotonda come «atrio», ma la pone accanto alla sua ricostruzione di Santo Stefano Rotondo e a un altro tempio a pianta circolare.



30 Sebastiano Serlio, Progetto di Bramante per il primo chiostro (da SERLIO 1540, tav. 41)



31 Francesco di Giorgio, Ricostruzione dell'Atrio di Pompeio. Torino, Codice Salluziano 148, fol. 84r (da Francesco di Giorgio architetto, a cura di Francesco Paolo Fiore e Manfredi Tafuri, Milano 1994, p. 44)

collocazione delle porte e dal rapporto assiale con il colonnato del chiostro<sup>93</sup>.

La cupola non imita quella del Pantheon, ma è emisferica anche all'esterno come quella originaria del Tempietto e sembra anch'essa incoronata dal *flos* della *tholos* antica. Bramante adatta questa tipologia al sito più stretto e alle proporzioni più snelle della memoria precedente e si ispira a Francesco di Giorgio per trasformare la cella in una cappella con un rapporto di circa 1 : 2,1 e con le due file di finestre, così da renderla molto più illuminata della maggior parte delle cappelle precedenti.

<sup>93</sup> Vedi sotto p. 143 s.

<sup>94</sup> Vedi SCHULLER 2013/2014 (2017), pp. 182-184, figg. 9-10.

<sup>95</sup> VITRUVIO, I, c. 2; GÜNTHER 2001.

### L'ordine dorico

Il Tempietto di Bramante è il primo tempio dorico post-antico con un fregio a triglifi (figg. 32-34)<sup>94</sup>. Questa scelta si spiega non solo con la predilezione di Bramante per il dorico a triglifi nella sua produzione romana, ma anche con il carattere «maschile» del dorico. Vitruvio (I, c. 5) racconta che i templi dorici erano anticamente dedicati a Giove, Marte o Ercole<sup>95</sup>, e senz'altro Pietro era uno dei discepoli più virili di Cristo. Bramante che aveva già impiegato il dorico a triglifi a Palazzo Caprini, vi ritornerà anche all'esterno della basilica di San Pietro e nel *figurio* sopra la tomba dell'Apostolo.

Vitruvio (IV, c. 3) spiega nel suo trattato le caratteristiche del dorico, la sua discendenza dal tempio ligneo e il suo sistema modulare. Secondo l'architetto romano, le colonne devono avere un rapporto di 1 : 7 ma, indipendentemente



32 Roma, San Pietro in Montorio, Tempietto, colonnato, dettaglio (foto Bibliotheca Hertziana)



33 Roma, San Pietro in Montorio, Tempietto, esterno cella (foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)

dall'ordine, gli intercolunni del diastilo devono essere larghi 6 moduli. Sembra che per Vitruvio non abbia rappresentato un problema la lieve differenza tra gli otto moduli dell'interasse del diastilo e i soli 7,5 moduli che risultano da tre coppie di triglifi di 1 modulo e metope di 1,5 moduli dell'ordine dorico. Egli comunque annota che intercolunni larghi richiederebbero colonne più tozze, poiché le colonne inserite in ampi spazi vuoti sembrano tagliate dall'aria e quindi più sottili: «quod eae ab aere circumciduntur et graciliores videntur esse aspicientibus». Leon Battista Alberti (VII, cc. 7-9, 118v-124v) interpretava così bene Vitruvio che sarebbe stato in grado di realizzare un'*aedes dorica* con fregio a triglifi. Forse perché preferisce un rapporto più snello, nel suo calcolo modulare egli parte dal torace e dalla vita del corpo umano per arrivare al rapporto di 1 : 8 del dorico<sup>96</sup>.

Nelle due trabeazioni a triglifi introdotte nei suoi ordini, Francesco di Giorgio segue il linguaggio e la terminologia di Vitruvio in modo molto meno preciso di Alberti<sup>97</sup>, e Giuliano da Sangallo ancora verso l'anno 1500 adorna l'architrave, e non il fregio, con i triglifi<sup>98</sup>. Solo sotto Giulio II e in stretta collaborazione con Bramante si scoprono i segreti della trabeazione dorica. Verso il 1505-1506, come in nessun'altra opera, Bramante esemplifica nella chiocciola del Belvedere la sua conoscenza dei rapporti degli ordini vitruviani e fa diminuire gradualmente il diametro delle colonne: dalla prima colonna tuscanica con il rapporto di 1 : 5 fino all'ultima colonna corinzia col rapporto di 1 : 9,4, ma la trabeazione continua non permetteva il fregio a triglifi<sup>99</sup>.

<sup>96</sup> FROMMEL 2007, pp. 709-711.

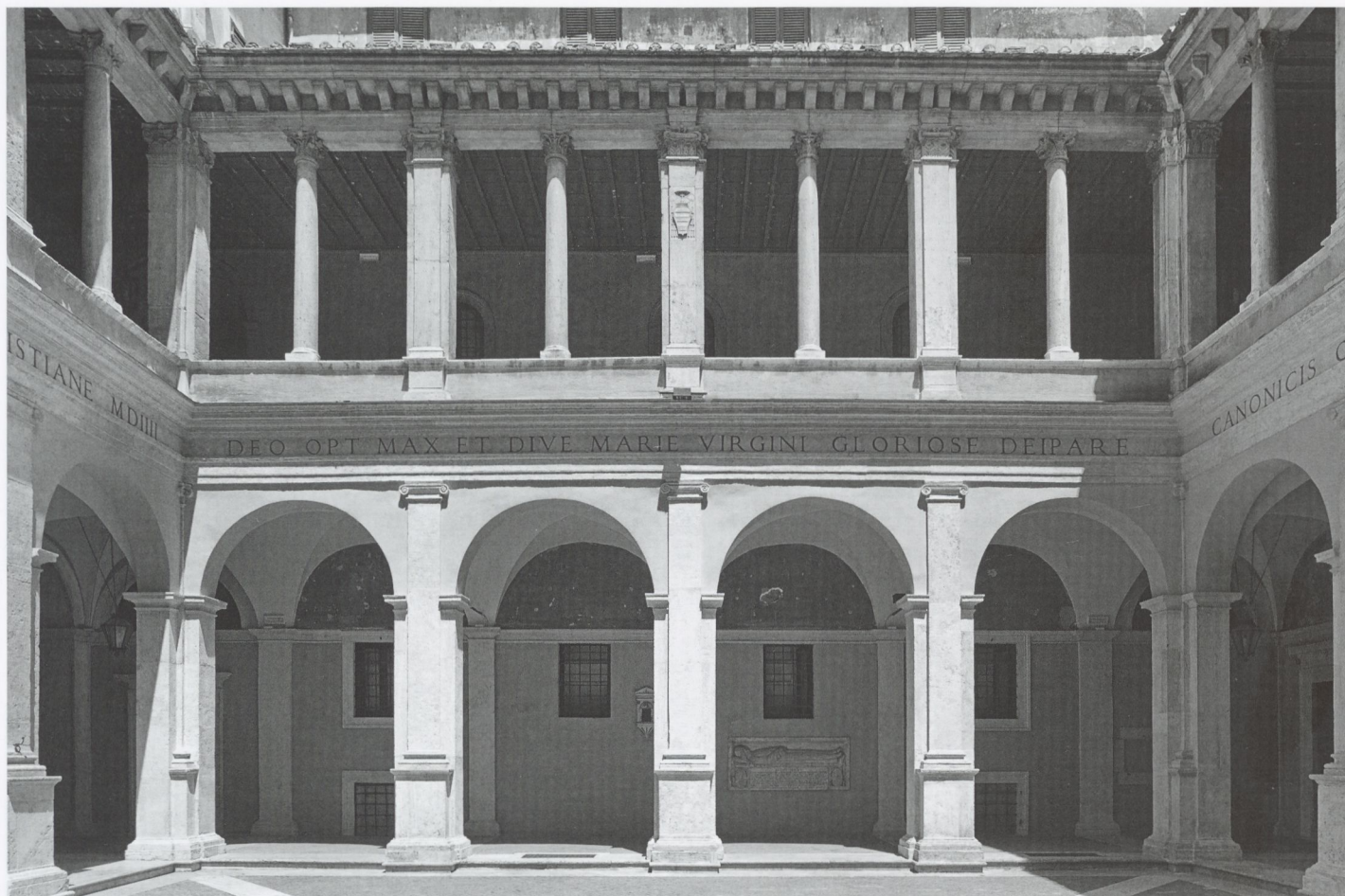
<sup>97</sup> FRANCESCO DI GIORGIO 1967, pp. 387-389, tav. 226.

<sup>98</sup> BORSI 1985, pp. 267-270, 286-289, 294-297; cfr. anche il contributo di Christoph Luitpold Frommel, «La calligrafia di Giuliano Sangallo», in corso di pubblicazione negli *Atti delle giornate di studi Giuliano da Sangallo*, Firenze, novembre 2016.

<sup>99</sup> DENKER NESSELRATH 1990, pp. 27-34.



34 Roma, San Pietro in Montorio, Tempietto, interno con l'altare (foto Bibliotheca Hertziana/Marcello Leotta)



35 Roma, Santa Maria della Pace, chiostro (foto Bibliotheca Hertziana/Marcello Leotta)

Anche negli anni successivi egli resta però fedele ai rapporti dei suoi esordi lombardi, che sono più esili rispetto a quelli di Vitruvio e di Alberti. Ancora dopo il 1505, le colonne tuscaniche del Ninfeo di Genazzano e le paraste doriche del coro di San Pietro presentano proporzioni pari a quasi 1 : 11 o addirittura a 1 : 12 e quindi ancora leggermente più snelle di quelle corinzie del piano superiore del chiostro di Santa Maria della Pace (fig. 35)<sup>100</sup>.

Nel rapporto di 1 : 8,56 delle colonne, Bramante combina le proporzioni vitruviane del diastilo e del periptero. Tra gli intercolunni di circa sei moduli, le snelle colonne appaiono comunque molto «magre» e subordinate all'organismo tettonico. Nonostante la loro lieve entasi doppia, risultano meno corpose, meno autonome e con un carattere meno «antropomorfo» rispetto alle colonne dei capolavori

antichi e perfino di quelle magistrali di Francesco di Giorgio nel cortile del Palazzo Ducale di Urbino. I prototipi dorici della Roma antica legittimarono però le colonne snelle e non scannellate, le basi attiche, gli architravi a due fasce e la cornice poco aggettante e senza mutuli del dorico del Tempio<sup>101</sup>.

Nei capitelli e nelle basi, alti entrambi 1,2 moduli, nella trabeazione alta 0,84 m o 4,02 moduli di colonna e composta da un architrave alto 1,2 moduli, da un fregio alto 1,6 moduli e da una cornice alta 1,5 moduli, Bramante resta abbastanza fedele al canone vitruviano. Dal diametro esterno del colonnato di 8,10 m o 40,5 moduli (misurato all'altezza del fregio) deriva una circonferenza di 25,43 m, composta da 120 unità di 0,212 m (0,95 palmi romani, in seguito p.r.), che risultano leggermente più larghe dei moduli

<sup>100</sup> DENKER NESSELRATH 1990, pp. 45-48.

<sup>101</sup> GÜNTHER 1988, p. 179s., parte V, fig. 15.

delle colonne e delle paraste, pari a 0,20 m<sup>102</sup>. Probabilmente Bramante rende i moduli delle colonne più piccoli di quelli della trabeazione per conferire agli intercolunni esattamente i sei moduli del diastilo vitruviano. Il triglifo è quindi largo 1,1 moduli di colonna e la metopa 1,6 moduli di colonna.

Attraverso calcoli sofisticati, Bramante ripete la trabeazione dorica tre volte in circonferenze concentriche, quindi sempre più piccole. Il diametro interno del colonnato è ridotto a circa 7,42 m (33 p.r.) o 37 moduli e la circonferenza a circa 23,30 m (104,3 p.r.). Lasciando la larghezza dei triglifi quasi invariata e riducendo la larghezza delle metope, egli segue la teoria vitruviana della discendenza del dorico dal tempio ligneo: i triglifi rappresentano la sezione delle travi, il cui spessore non può essere ridotto più di tanto, mentre può essere variata la distanza tra di loro. La diminuzione ancora più drastica del diametro esterno della cella a 5,80 m (26 p.r.) e della sua circonferenza a 18,21 m (81,5 p.r.) ha imposto, però, non solo metope più strette, ma anche una leggera riduzione dei triglifi e alle paraste rastremate larghe 2 moduli manca la doppia entasi delle colonne.

Ponendo il soffitto del Tempietto all'altezza della cornice della trabeazione, Bramante imita la maggior parte dei soffitti antichi. I cassettoni nascono dall'incrocio dei travicelli che, sebbene siano sostenuti dai triglifi, risultano solo incisi nel soffitto per via dell'altezza molto scarsa della cornice esterna. I sei piccoli cassettoni trapezoidali di ogni campata si riuniscono sopra la porta principale in un unico grande cassettone.

Al diametro interno della cella, pari a 20,4 p.r. (4,56 m) o 22 moduli, corrisponde una circonferenza di 63,2 p.r. (14,32 m) composta da 28 coppie di triglifi e metope o 70 moduli di 0,92 p.r. (0,205 m). Il modulo della trabeazione è ora uguale a quello delle colonne e da questo Bramante sembra essere partito per calcolare le dimensioni della cella. Egli doveva adattare le metope al suo complesso ritmo trionfale: le metope non sono decorate ma, nelle campate brevi, sono più larghe di quelle nelle campate lunghe, così da permettere l'introduzione di nicchie e finestre non troppo strette. Anche le dimensioni delle paraste, qui non rastremate, dei capitelli, delle basi, dell'architrave e del fregio sono quasi identiche a quelle degli elementi all'esterno. Solo la cornice è più bassa e profilata in maniera meno energica. Gli archivolti delle esedre sono larghi solo metà dei

pilastrini, forse perché Bramante li interpreta in senso albertiano come architravi curvi e i loro pilastrini come colonne quadrangolari.

#### Tamburo e cupola

La trabeazione del colonnato prosegue nella balaustrata, che arriva al filo superiore dell'ordine interno della cella, facendo sì che le finestre esterne del tamburo non spariscano completamente dietro i balaustri (figg. 36-37). Ogni primo balaustro delle campate è collocato sopra una colonna e ogni terzo sopra una metopa centrale. Tali balaustri sono simili a quelli del contemporaneo Palazzo Caprini e non sono ancora asimmetrici come quelli della Prima Loggia del Cortile di San Damaso, risalenti al 1508-1509<sup>103</sup>. Come il pianterreno di quest'ultimo, anche la parete cilindrica sopra la balaustrata del Tempietto è articolata da un ordine drasticamente semplificato: tozze lesene cassettonate sostengono una trabeazione con architrave ridotto a un listello<sup>104</sup>. La densa sequenza di mensole, anch'esse tozze, con una cornice poco aggettante, sembra ispirata all'esterno del Pantheon. Nelle sedici campate si alternano otto nicchie a conchiglia con quattro finestre aperte e quattro cieche sulle quali si proiettano illusionisticamente delle zone d'ombra.

Nei disegni cinquecenteschi del Tempietto manca ancora l'attico sopra la cornice e, grazie alla calotta meno spessa, la cupola risulta più bassa ed emisferica anche all'esterno. Già il suo originario rivestimento di piombo era articolato da sedici costole radiali, anch'esse dello stesso materiale, che coprivano le giunture delle vele. Come il periptero vitruviano (IV, c. 8), anche la cupola culminava in un *flos*, secondo Philandrier il primo del periodo post-antico (figg. 24, 38)<sup>105</sup>. Questo era molto più alto del capitello delle colonne, come voleva Vitruvio, e si ergeva sopra un tozzo zoccolo con circa otto fori, che dovevano produrre sonorità particolari quando il vento vi soffiava attraverso. La struttura era coronata da un cilindro rastremato e circondato da quattro volute a forma di «S» sormontate da un'asta, presumibilmente metallica e dorata, decorata da sfere, dischi e cornici rastremate che culminava in una sfera con una croce. Il peso notevole di questa bizzarra composizione deve aver contribuito ai danni subiti dalla cupola, che nel Seicento il *flos* fu rifatto con dimensioni ridotte.

Diversamente dall'esterno, il tamburo internamente è alto solo quanto le finestre ed è articolato da otto lesene

<sup>102</sup> DI TEODORO 2005 ha mostrato che già Alberti e Piero della Francesca conoscevano il fattore pi (3,14) per calcolare la circonferenza di un cerchio.

<sup>103</sup> DENKER NESSELRATH 1990, fig. 87.

<sup>104</sup> FROMMEL 1984, pp. 363-368; DENKER NESSELRATH 1990, fig. 77.

<sup>105</sup> VITRUVIO/PHILANDRIER 1552, p. 143s.



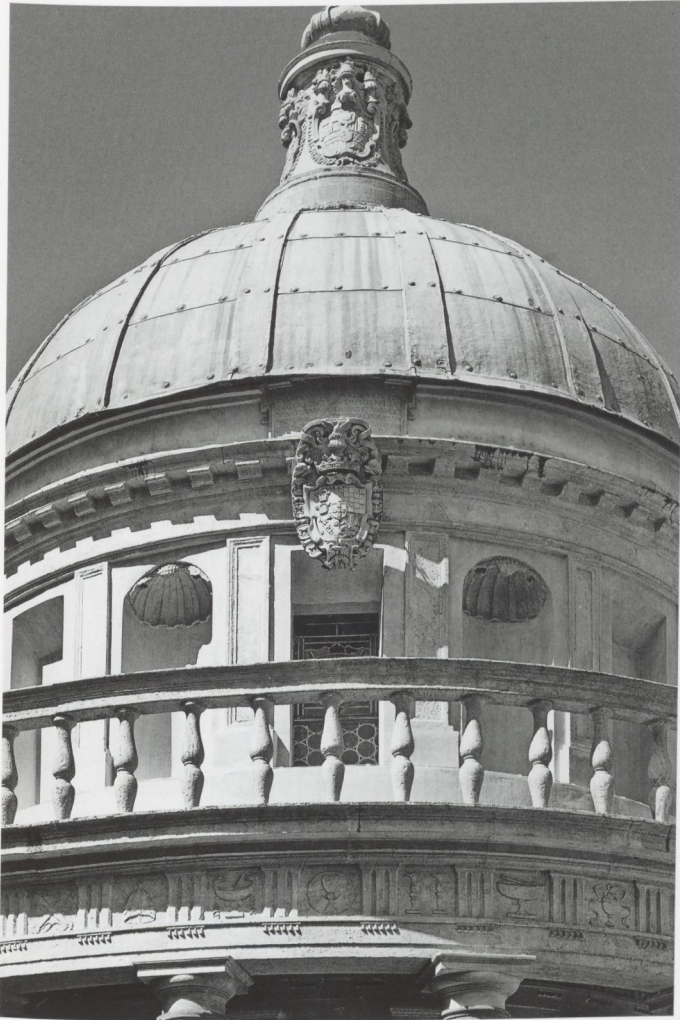
36 Roma, San Pietro in Montorio, Tempietto, porta (foto Bibliotheca Hertziana/Marcello Leotta)

cassettonate con trabeazione abbreviata, simili a quelle esterne. Le finestre sono grandi quanto quelle del piano inferiore, ma internamente più basse, così da poter incanalare come imbuto, e in maniera ancora più esplicita di quella delle finestre inferiori, la luce diretta al centro della pavimentazione. Esse sono aperte solo nei quattro assi principali e già

sui primi disegni si alternano a finestre cieche con pareti dello spessore di neppure 0,10 m che Bramante deve aver chiuso solo in un secondo momento (figg. 24, 38)<sup>106</sup> – intervento che si deve non a ragioni statiche, ma alla volontà di stabilire un rapporto sincopico tra le finestre aperte e quelle chiuse.

<sup>106</sup> SCHULLER 2013/2014 (2017), p. 179 s.





37 Roma, San Pietro in Montorio, Tempietto, tamburo e cupola (foto Bibliotheca Hertziana/Marcello Leotta)



38 Anonimo del primo Cinquecento, Copia da Bramante (?) del prospetto del Tempietto. Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. GDSU 4Av (foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

### La porta

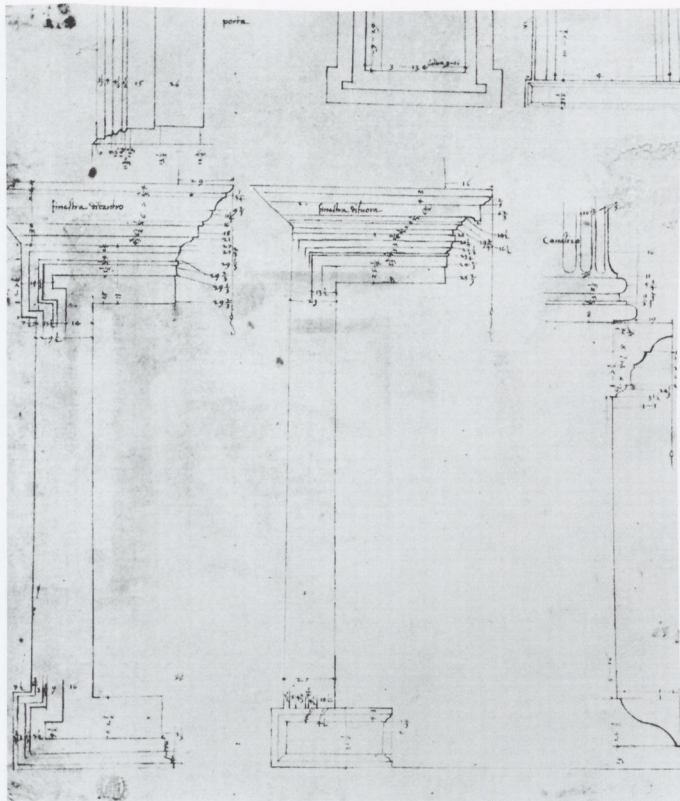
La larghezza del vano della porta di 4 p.r. (0.89 m) era approssimativamente fissata dai raggi tangenziali tra i colonnati della campata d'entrata del chiostro e del Tempietto. Nel GDSU 4Av la porta non è ancora incorniciata, mentre il rilievo successivo corrisponde esattamente a quello di Letarouilly (figg. 24, 38)<sup>107</sup> il quale sbaglia solo nel sostituire con palmette classicheggianti le più sottili ghirlande di loto ai lati delle mensole. In entrambi i rilievi gli stipiti di marmo massiccio sono profondi 0,18 m. Essi tagliavano le paraste alle quali erano allineati e da queste sporgevano solo in misura

minima, aggettavano però all'interno dalla parete dell'esedra. Soltanto dopo Letarouilly gli stipiti furono spostati verso l'esterno, così da poter dare una migliore sistemazione interna. Ora anche la parte non lavorata delle due mensole e la cornice della porta sporgono troppo. I due profili inferiori della cornice sono distaccati dal gocciolatoio, il fregio è più basso del precedente e il rapporto tra la trabeazione e le mensole risulta confuso.

La porta del Tempietto è ionica, una forma utilizzata in vari templi dorici, ma consigliata da Vitruvio anche per il pianterreno dorico delle case private; infatti lo stesso Alberti la realizza nel piano dorico di Palazzo Rucellai<sup>108</sup>. Il rap-

<sup>107</sup> LETAROUILLY 1840-1857, vol. 4, tavv. 103-105.

<sup>108</sup> FROMMEL 2003 b, pp. 34-87, fig. II.21; FROMMEL 2009, p. 67s.



39 Anonimo («Italiano X»), Finestra del Tempio della Sibilla di Tivoli. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. 7670-7755, vol. 2510, fol. 36v (foto per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo)

porto di  $3 \times 5$  del vano della porta del Tempietto corrisponde alla sezione aurea e il dettaglio segue sia il canone vitruviano, sia la finestra interna del Tempio della Sibilla di Tivoli (fig. 39)<sup>109</sup>. Come in questa, la fascia interna degli stipiti è più larga della seconda fascia e gli orecchi risultano quindi più grandi e visivamente più efficaci<sup>110</sup>. Le impeccabili spirali delle due mensole sono costituite da quarti di cerchio, non da semicerchi, come nel caso di tante mensole precedenti.

La straordinaria eleganza della porta appare subito evidente, se confrontata con le goffe finestre ioniche dell'appartamento di Giulio II in Vaticano, che da essa sembrano influenzate<sup>111</sup>. È rappresentata sui disegni dell'anonimo e del Codice Coner e quindi databile a prima del 1515, quando non vi era un altro artista a cui poterla attribuire. La porta segue la norma di Vitruvio ancor più direttamente di quella

del cortile di Palazzo Doria Pamphilj<sup>112</sup> e potrebbe risalire agli anni 1506-1508, poco prima dell'interruzione dei lavori. Ancora Vignola si ispirerà al suo rapporto snello e ai suoi larghi orecchi quando realizzerà la porta del salone di Palazzo Farnese<sup>113</sup>.

### La cella

Diversamente dai protipi antichi e rinascimentali Bramante articola la cella con il complesso sistema trionfale della basilica di Sant'Andrea a Mantova di Alberti, di cui si servirà poco dopo anche nel cortile della Pigna in Vaticano e nella basilica di San Pietro. Sviluppando ogni seconda nicchia in un'edra, egli riconduce la cella alla tipologia delle sale a quattro nicchie diagonali dell'architettura imperiale. Suddivide l'anello murario in quattro sezioni, a loro volta suddivise in otto pilastri portanti, i quali sono scavati sia dalle finestre e dalle nicchie interne, sia dalle nicchie esterne (fig. 22). Bramante potenzia così i vantaggi statici del gotico, che aveva studiato a Milano, conciliandoli però con quelli dell'architettura imperiale; ma attraverso le esedre, le nicchie e le finestre, egli riduce il muro in maniera ancora più razionale ed esteticamente più perfetta rispetto ai suoi modelli e più perfetta anche della maniera di Brunelleschi nell'oratorio di Santa Maria degli Angeli. Nella parete prevalgono gli elementi portanti, non corrispondenti agli ordini, e che all'interno dell'edificio sono articolati in modo diverso rispetto all'esterno (fig. 34). In questa pianta ritmata egli anticipa il linguaggio che caratterizzerà tutta la sua produzione successiva come dimostrano sia il progetto per San Pietro, proposto nella pianta di pergamena, sia la crociera bramantesca realizzata.

Le esedre con le porte e l'altare delle campate larghe si alternano alle campate corte delle finestre e delle nicchie, tant'è che non era possibile seguire la logica tettonica che avrebbe richiesto di proseguire in senso radiale le travi della peristasi – come nel tempio ionico del Foro Olitorio – fino all'interno della cella<sup>114</sup>. Ne risultano 28 coppie di triglifi e metope o 70 moduli quasi uguali a quelli del fregio esterno della peristasi. Bramante calcola quindi il diametro e le 28 coppie di triglifi e metope per rendere il fregio della cella ancora più simile a quello della peristasi, piuttosto che ai due fregi del peribolo. Sembra che egli sia partito, in origine, da un diametro della cella di 20 p.r. e quindi di 20 moduli esatti.

Grazie ai piedistalli, l'ordine della cella è più alto del colonnato esterno e lo snello rapporto delle esedre (circa

<sup>109</sup> GÜNTHER 1988, pp. 349-353.

<sup>110</sup> FROMMEL 2003b, p. 50, ill. II, 24 e per le mensole attribuibili a Bramante p. 49, ill. 2, 21; FROMMEL 2010, p. 42, fig. 49.

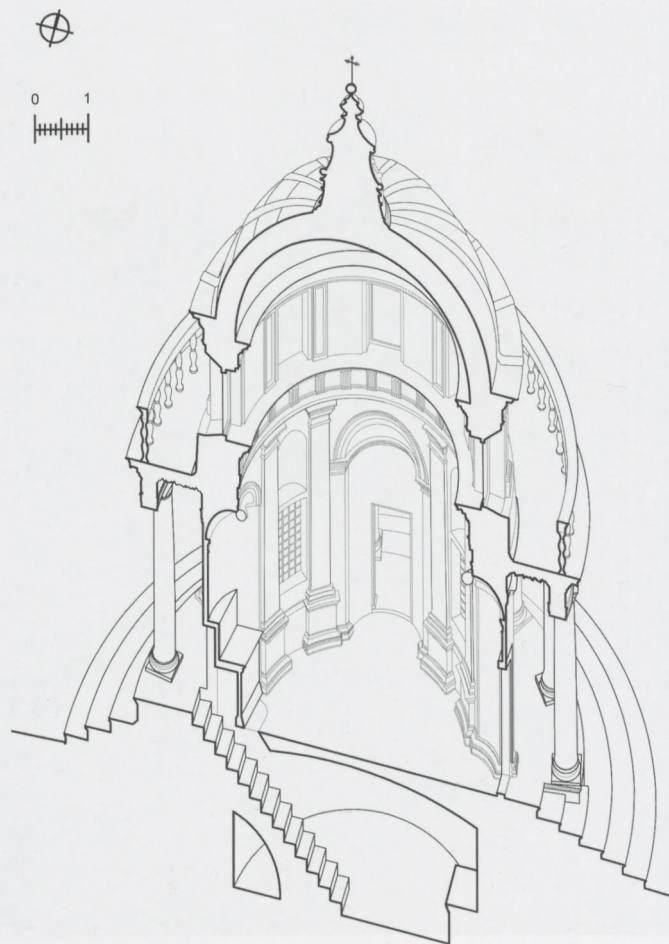
<sup>111</sup> FROMMEL 2003b, pp. 47s.

<sup>112</sup> FROMMEL 1973, vol. 2, p. 100, tav. 35 d.

<sup>113</sup> FROMMEL 2003b, p. 68.



40 Roma, San Pietro in Montorio, Tempietto, altare  
(foto Bibliotheca Hertziana/Marcello Leotta)



41 Sezione prospettica con ricostruzione dell'altare originario  
(disegno basato su SCHULLER 2017, tav. 12)

1 : 2,7), delle porte e delle finestre inferiori contribuisce allo slancio verticale della cella. Poiché gli assi principali sono riservati alle porte e all'altare, le quattro finestre inferiori si trovano sugli assi diagonali e anche la loro posizione bassa ricorda il Tempio della Sibilla. La loro sezione inconsueta si spiega con la differenza tra l'esterno e l'interno della cella. Le due fasce della loro cornice esterna, che corrispondono ai profili di un architrave, e incidono a forma d'imbuto lo spessore del muro, ispireranno ancora le finestre del tamburo michelangiolesco di San Pietro<sup>115</sup>.

### L'altare

Si sono conservati l'antependio e la predella dell'altare originario con i quattro stemmi dei reali di Spagna, che risalgono forse ancora al periodo anteriore alla morte di Isabella, e la cui cornice architettonica è degna di Bramante (fig. 40)<sup>116</sup>. La larghezza dell'altare e della predella di 1,10 m è inferiore a quella dell'edera di circa 1,50 m, oltre la quale l'altare sporge di circa 0,20 m nella sezione dell'anonimo (fig. 24). Né l'altare né la sua presumibile pedana erano

<sup>114</sup> DENKER NESSELRATH 1990, fig. 126.

<sup>115</sup> Cfr. il contributo di Christoph Luitpold Frommel, «Sangallo and Antiquity», in *The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his*

*Circle*, a cura di Christoph Luitpold Frommel e Georg Schelbert, vol. 3, New York/Cambridge (Mass.), in corso di pubblicazione.

<sup>116</sup> BRUSCHI 1969, p. 1011s.



42 Roma, San Pietro in Montorio, Tempietto, antependio dell'altare (foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)

quindi integrati organicamente nel sistema della pavimentazione. Dopo la costruzione dell'edera posteriore chiusa e prima della trasformazione della cripta in cappella, Bramante potrebbe aver proposto di introdurre una mensa semicircolare, larga e profonda quanto l'edera.

Sia la profondità della mensa di circa 0,50 m e la sua altezza di 1,12 m sia la profondità della predella di circa 0,15 m e la sua altezza di 0,67 m si spiegano grazie all'accesso alla scaletta della cripta (figg. 22-23). Da un'apertura ricavata nel muro della cella si accedeva alla scala larga circa un metro i cui gradini alti e profondi circa 0,22 m scendevano poi sotto la predella e l'altare, ed era forse illuminata da una grata inserita nel pavimento davanti all'altare. Sotto la mensa la scala era quindi alta circa 1,54 m, poco meno dell'altezza media dell'uomo rinascimentale (fig. 41). La mensa dell'altare copriva il pavimento dell'edera posteriore ma non il rettangolo davanti ad essa, e la predella non era sufficientemente profonda per porvi sopra la statua di san Pietro. Con notevole virtuosismo, Bramante era riuscito a rendere accessibile la

nuova cappella sotterranea tuttavia compromettendo l'originale equilibrio del suo progetto. Non a caso l'altare è assente in tutti gli svariati rilievi rinascimentali, e non c'è dubbio che originariamente egli non aveva ancora previsto né la trasformazione della cripta in cappella né un tale altare.

La parte centrale dell'antependio mostra l'arca di Noè che naviga in alto mare popolato da delfini (fig. 42), un antico simbolo della Chiesa che rappresenta la salvezza del popolo eletto e potrebbe alludere anche al *pastor angelicus* – non tanto però a Carvajal quanto al neoletto Giulio II. Nella *Crocifissione di Pietro* rappresentata sulla predella, Nerone è assiso e circondato da soldati, trombettieri e cavalieri mentre impartisce ai due boia l'ordine di eseguire la tortura – come nel rilievo di Filarete – mentre sulla destra sono visibili tre cristiani dall'espressione cupa (fig. 43). Non ci sono però né croce né scale, ma due putti apteri che sorreggono l'Apostolo con la testa all'ingiù, sopra una piccola struttura composta da almeno sei blocchi. Questa somiglia al coro con abside, transetto e tetto a spioventi della chiesa di San Pietro



43 Roma, San Pietro in Montorio, Tempietto, altare (foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)

in Montorio – come se l'artista volesse ricordare che non era il Tempietto il vero luogo del martirio dell'Apostolo, ma l'altare maggiore della chiesa. La composizione e le sue figure classicheggianti vanno ben oltre Filarete.

L'ingrandimento della scala della cripta nel 1628 e il miglioramento della sua illuminazione richiedevano che l'altare fosse distaccato di circa 1 m dall'edera. Le lastre laterali dell'altare furono sostituite da quelle attuali, che sul lato verso la cella presentano croci e sul lato verso la finestra della grotta mostrano figure di cherubini in stile secentesco. La pedana fu spostata, così da coprire parte della pavimentazione<sup>117</sup>. Risalgono probabilmente a questa ristrutturazione anche la nicchia marmorea della statua sopra l'altare superiore e le due paraste che tamponano infelicemente l'apertura della porticina precedente, ambedue in stile pseudorinascimentale e già rappresentate nel rilievo di Letarouilly<sup>118</sup>.

#### La cripta

La cripta costruita *ex novo* non ha materialmente niente in comune con la piccola grotta precedente (figg. 22, 23, 44)<sup>119</sup>. Il suo muro spesso 2 m circa prosegue nello stilobate e il suo diametro interno supera quello della cella di circa 0,14 m. La spalla della volta sostiene quindi solo la parte esterna del

muro e, poiché questa è scavata da nicchie, non causa problemi statici. Non sembra comunque che la differenza dei diametri risalga a un cambio di progetto (figg. 22-23).

Nel 1628 il preposto generale dei carmelitani, Domenico Caramuel (che morirà nel 1630), fa trasformare la cappella disadorna in una *confessio* simile a quelle installate allora a Santa Cecilia, a San Pietro e in tante altre chiese (fig. 29)<sup>120</sup>. L'architetto e le maestranze sono le stesse alle quali Caramuel aveva affidato poco tempo prima la cappella Merenda a Santa Maria della Vittoria, chiesa carmelitana presso la quale risiedeva. Durante questi lavori vengono costruite le comode rampe e sul lato inferiore della mensa viene inserita la copia dell'iscrizione risalente all'indulgenza del 1536, che fa riferimento a entrambi gli altari originari del Tempietto e che è ancora visibile dalla cripta, la sua porta aperta al livello inferiore è fiancheggiata dalle due colonne che, secondo la tradizione cinquecentesca, erano in origine posizionate sopra la piattaforma del presunto luogo del martirio. Nella primavera del 1629 sono terminati gli stucchi della volta e da quel momento in poi la classicheggiante cella superiore cede la funzione di principale memoria dell'Apostolo alla mistica cappella inferiore.

Nonostante Alfarano e Panvinio credano che Pietro non sia stato crocifisso sul Gianicolo, Fra Pietro spiega che la profonda apertura al centro della cripta fu creata «accioché

<sup>117</sup> Cfr. GÜNTHER 1973; GÜNTHER 2001, p. 81, ill. 95. SCHULLER 2013/2014 (2017), p. 170s.

<sup>118</sup> L'ornamento non è compatibile con lo stile decorativo degli anni quaranta di Giovan Francesco de' Rossi, al quale vengono attribuiti; cfr.

MONTIJANO 1998, p. 97. La nicchia e le paraste sono già rappresentati sull'alzato di LETAROUILLY 1840-1857, vol. 4, tav. 105.

<sup>119</sup> SCHULLER 2013/2014 (2017), in questo volume p. 170s.

<sup>120</sup> CARLONI 1996, pp. 335, 348, nota 43; FREIBERG 2005, p. 174.



44 Roma, San Pietro in Montorio, Tempietto, cripta (foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)

i devoti possano vedere, et anco toccare con le corone il luogo, e la terra, che è tutta di rena soda e gialla simile all'oro dove si tiene che fusse alzato in croce il glorioso S. Pietro, e che versasse del suo sagrato sangue»<sup>121</sup>. Le parole dell'iscrizione – QUI È STATO CROCIFISSO S. PIETRO APOSTOLO – suggeriscono, infatti, che nel foro fosse stata piantata la croce di Pietro<sup>122</sup>. L'apertura è ancora assente

nei disegni dell'anonimo e per renderla visibile anche dalla cella viene addirittura aperto il centro della sua volta. Nella cripta non compaiono iscrizioni o decorazioni dedicate al beato Amadeo, alla cui memoria la cripta era dedicata, e Urbano VIII approva questa modifica della tradizione senza ulteriori ricerche<sup>123</sup>.

<sup>121</sup> FREIBERG 2005, p. 192s.

<sup>122</sup> FREIBERG 2005, pp. 168-170.

<sup>123</sup> FREIBERG 2005, pp. 171-183.

<sup>124</sup> ALBERTI (1450) 1966, vol. 7, cap. 10, 125.

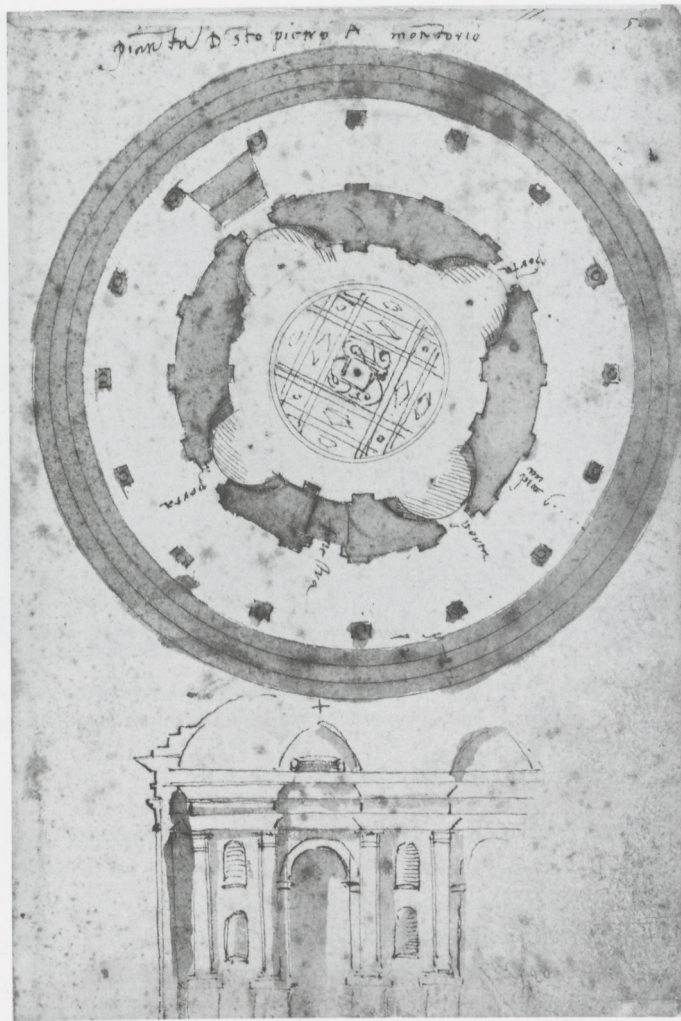
Il pavimento e la quadratura

Nel breve passo del *De re aedificatoria* dedicato alla pavimentazione, Alberti raccomanda: «Maximeque pavimentum refertum velim esse lineis et figuris, quae ad res musicas et geometricas pertineant, ut ex omni parte ad animi cultum excitemur»<sup>124</sup>. Per il pavimento del Tempietto, finora poco studiato, Bramante segue il consiglio di Alberti e collega lo schema decorativo cosmatesco con la quadratura, che è il sistema metrico dell'intero progetto (figg. 21, 45).

Bramante conosce la distinzione stabilita da Vitruvio (VII, c. 1, 163-164) tra *opus sectile* e *pavimentum tessaris structum*, che era più versatile dell'*opus sectile* e più facilmente adattabile ad ambienti a pianta circolare, ma conosce anche la tradizione antica e medievale del pavimento a mosaico, che prosegue nel pavimento di Niccolò V nella Stanza della Segnatura, nella cappella Sistina e nel cubicolo del palazzo di Giuliano della Rovere, futuro Giulio II, presso i Santi Apostoli<sup>125</sup> (fig. 46). Il modello più diretto per Bramante sembra essere stato quello della Stanza della Segnatura possibilmente disegnato dallo stesso Leon Battista Alberti: il quadrato centrale con le chiavi incrociate è inscritto in un cerchio e sia i cerchi successivi e più grandi, sia il quadrato esterno in cui questi sono inscritti sembrano già seguire il sistema della quadratura.

Questa era già nota nell'antichità, come a Suasa di Ancona, e nel Medioevo<sup>126</sup>, e anche Francesco di Giorgio la conosce e ne raccomanda l'utilizzo nel suo *Quarto Trattato*, dedicato ai templi come sistema di misura proprio per questi edifici a pianta circolare<sup>127</sup>: «Perché alcune volte pare molto difficile e tedioso fare alcuno circolare partimento, e massime nelle costituzioni de' sacri templi per li molti intervalli di colonne, cappelle, stipiti o porti, e però essendo questo attissimo modo di partire, brevemente con manifesta figura dimostrerò». Le analogie della parte centrale della pianta di Francesco con quella del Tempietto sono evidenti. Egli non spiega il carattere puramente geometrico della quadratura e la presenta come semplice strumento di progettazione, senza alcun significato cosmico (fig. 47).

La quadratura si trova anche nelle ricostruzioni delle proporzioni dell'uomo descritte da Vitruvio nell'introduzione del suo *Terzo Libro* e ritenute esemplari per il tempio che Cesare Cesariano, allievo di Bramante, pubblica nel suo Vitruvio del 1521<sup>128</sup>. Diversamente da Leonardo, amico di Bramante, che aveva iscritto l'uomo vitruviano in un quadrato e in un cerchio di grandezze leggermente diverse, Cesariano propone due alternative. Nella prima l'uomo



45 Raffaello da Montelupo (?), Pianta del Tempietto. Lille, Musée des Beaux-Arts (foto RMN-Grand Palais/Stéphane Maréchal)

con le braccia aperte in senso orizzontale è inscritto in un quadrato dove vi è anche un quadrato. Nella seconda illustrazione il diametro del cerchio e i lati del quadrato presentano la stessa lunghezza, ma nel cerchio è inscritto un quadrato parallelo più piccolo, i cui angoli corrispondono alle punte dei piedi e delle mani dell'uomo (fig. 48). Il quadrato grande della seconda alternativa di Cesariano è suddiviso in una rete di 40 x 40 unità e il rapporto tra i suoi lati e quelli del quadrato piccolo è di 1 : 2. Se si sostituisce il cerchio con un quadrato intermedio, come quello della prima alternativa di Cesariano, il rapporto dei lati dei tre quadrati sarebbe pari a 1 : radice 2 (1,414) : 2 – sistema ripetibile all'infinito.

<sup>125</sup> BRUSCHI 1969, pp. 473s., 484s.; SCHELBERT 2007, p. 209, fig. 90.

<sup>126</sup> BRUSCHI 1969, p. 489.

<sup>127</sup> FRANCESCO DI GIORGIO 1967, p. 401s., tav. 235.

<sup>128</sup> VITRUVIO/CESARIANO 1521, foll. III-LII; BRUSCHI 1969, p. 489.



46 Roma, Palazzo Santi Apostoli, pavimento della stanza di Giuliano della Rovere (foto ICCD N67178, su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - MiBACT)

L'uomo vitruviano con le braccia aperte, così come rappresentato da Leonardo e Cesariano, poteva essere facilmente interpretato come un martire crocefisso, e i centri dei quattro cerchi del quadrato interno potevano essere intesi come i quattro chiodi del martirio, mentre il disco centrale poteva rappresentare il punto sul quale si innalzava la croce. Grazie a questi significati simbolici, che senza ulteriori fonti restano ipotetici, le linee e le figure geometriche del pavimento devono aver esortato l'animo dei fedeli alla meditazione e al culto, come voluto da Alberti.

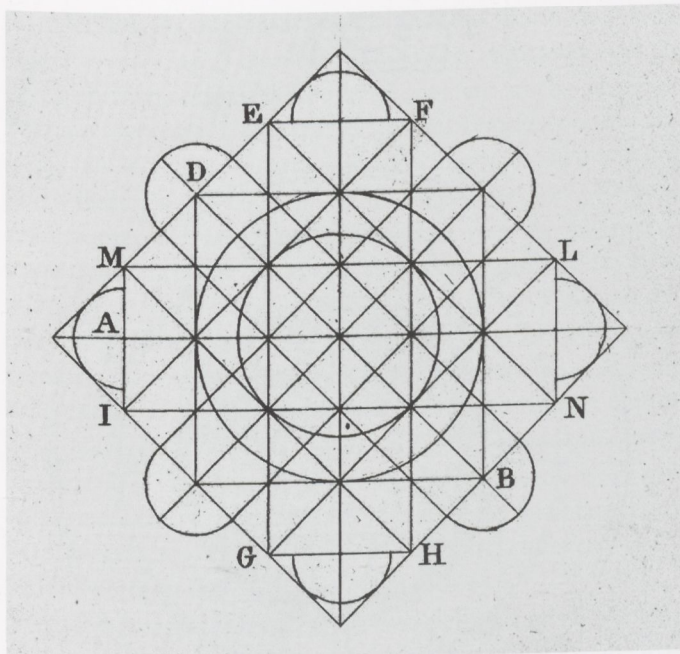
Originariamente nel pavimento del Tempietto il grande quadrato centrale si congiungeva con i cerchi delle quattro esedre aperte in una simbolica croce greca che torna nel quadrato interno del pavimento. La quadratura comincia oggi con il quadrato largo 0,49 m, ma in origine aveva inizio con un disco largo quanto una colonna in cui era iscritto un cerchio di 0,35 m circa (figg. 24, 49)<sup>129</sup>. I bordi bianchi suddividono il grande quadrato in uno più piccolo al centro, affiancato da quattro piccoli quadrati angolari e da quattro larghi rettangoli che li collegano. Tutti questi campi sono composti da file di piccoli quadrati larghi circa 0,10 m o 0,5 p.r., mentre quadratini di marmo colorato si alternano a quadratini, a piccoli quadrati o ad altri ornamenti geome-

trici. Tasselli ancora più piccoli riempiono gli spazi triangolari tra il grande cerchio, i rettangoli e i cerchi che sono attaccati ai rettangoli, di uguale larghezza e si estendono nelle esedre. Nel quadrato centrale ne è iscritto uno diagonale i cui bordi si sovrappongono, come se di materia tessile, e si estendono tra gli angoli, anch'essi in cerchi concentrici. Partendo dal disco centrale la quadratura del pavimento si sviluppa nelle seguenti misure: 1 (0,35 m) × radice 2 (0,495 m) × radice 2 (0,70 m) × radice 2 (0,99 m) × radice 2 (1,40 m) × radice 2 (1,98 m) × radice 2 (2,80 m) × radice 2 (3,95 m). Benché solo due cerchi e tre quadrati concentrici della quadratura siano visibili, il pavimento nasconde la loro sequenza continua con il rapporto di 1 : 2 : 4 : 8 : 16 : 32 : 64, che secondo Vitruvio e Alberti corrisponde a sei ottave: la più perfetta armonia musicale. La quadratura continua poi, più o meno esattamente, nei diametri dell'esterno della cella, della peristasi e dell'esterno dei tre gradini che circondano lo stilobate e anche nelle altezze del colonnato e dell'esterno originario fin sotto il *flos*, da che ne deriva la sequenza: 3,95 m × radice 2 (5,59 m) × radice 2 (7,90 m) × radice 2 (11,18 m) (fig. 58)<sup>130</sup>. Altre misure, invece, trovano spiegazione nell'uso di palmi tondi o in valutazioni di carattere estetico e funzionale.

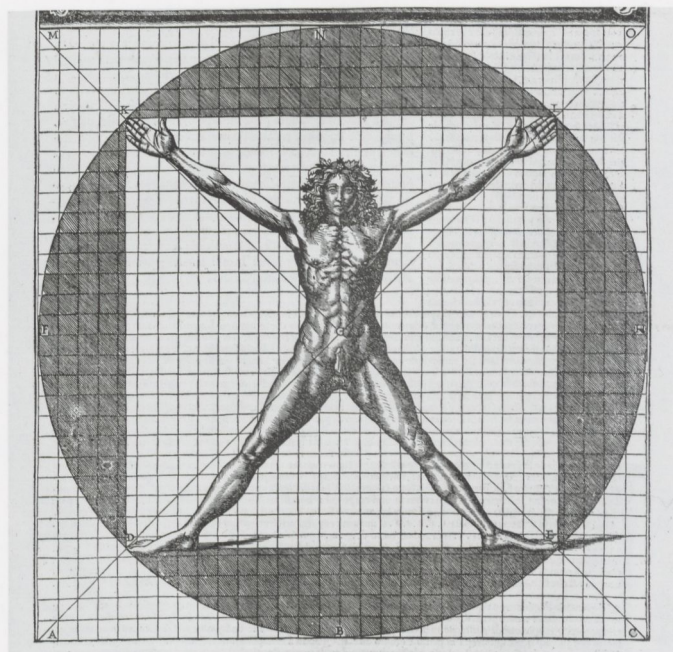
<sup>129</sup> Il pavimento rappresentato sul disegno di Lille è molto meno preciso, WERDEHAUSEN 1994, p. 511.

<sup>130</sup> Vedi sotto p. 153.

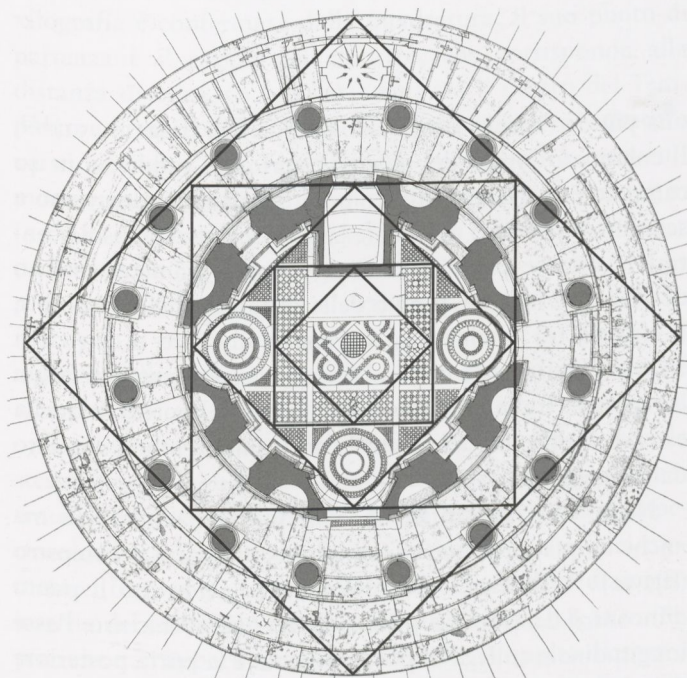




47 Francesco di Giorgio, Progetto per chiesa a pianta centrale basato sulla quadratura. Firenze, Biblioteca Nazionale, Codice Magliabecchiano II.I.141, fol. 41 (da Francesco di Giorgio, *Atlante. Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini ...*, a cura di Cesare Saluzzo, Torino 1841, p. 17)



48 Cesare Cesariano, *L'uomo vitruviano* (da VITRUVIO/CESARIANO 1521, fol. 51r)



49 Pavimento con quadratura (disegno basato su SCHULLER 2017, tav. 2)

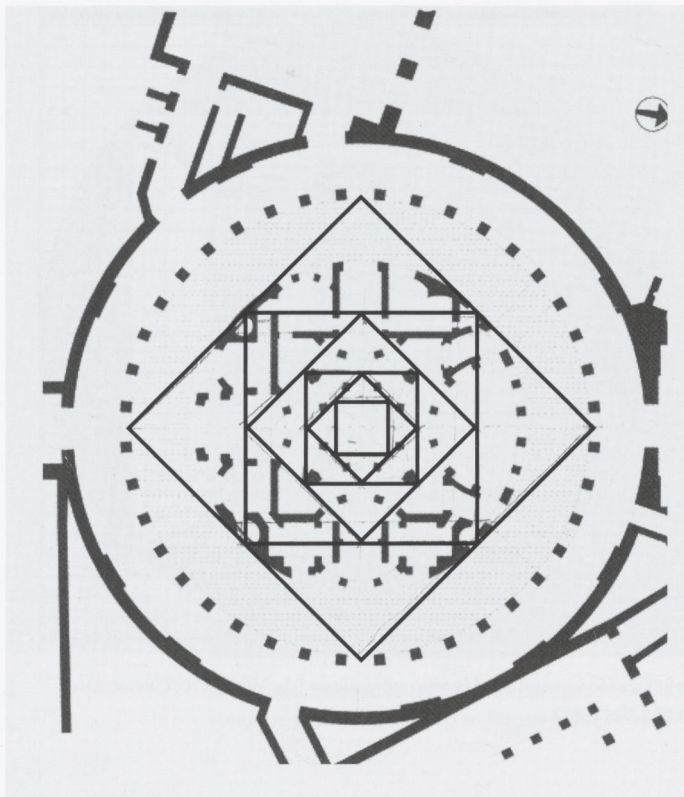
#### La xilografia di Serlio, la quadratura e la ricostruzione del secondo chiostro

Già nella prima edizione del 1550, Vasari descrive il progetto di Bramante con queste parole: «Fece ancora a San Pietro in Montorio di trevertino, nel primo chiostro, un tempio tondo, del quale non può di proporzione, ordine e varietà immaginarsi e di grazia il più garbato né meglio inteso; e molto più bello sarebbe se fusse tutta la fabbrica del chiostro, che non è finita, condotta come si vede in un suo disegno»<sup>131</sup>. Vasari, che poco dopo lavorerà nella cappella del Monte di San Pietro in Montorio, conosce bene il convento. Nell'edizione del 1568 non cambia il passo riguardante il Tempietto e potrebbe aver visto il «disegno» di Bramante. Egli sa che si tratta del primo chiostro i cui due piani dovevano non solo circondare la memoria del martirio, ma anche collegare le celle dei frati laici e dei novizi oltre a regolare il flusso dei fedeli.

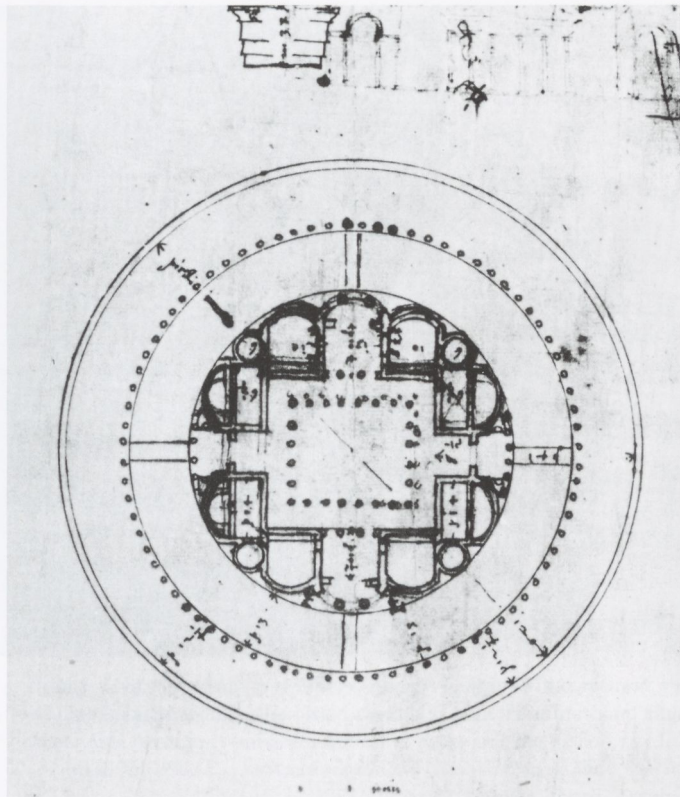
Il «disegno» si è conservato solo nella riproduzione del *Terzo Libro* che Sebastiano Serlio pubblica nel 1540 (fig. 30)<sup>132</sup>. Questi lo descrive come «invenzione di Bramante, bench'ella non si fece in opera, la quale andava accordata con l'opera vecchia [...] così ordinò Bramante, accomodandosi con l'opera vecchia [...]». Gli stretti contatti con archi-

<sup>131</sup> VASARI (1550/1568) 1966-1987, vol. 6, p. 81.

<sup>132</sup> SERLIO 1540, p. 41.



50 Tivoli, Villa Adriana, Teatro Marittimo, pianta (da Heinz Kähler, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, Berlino 1950, tav. 6)



51 Andrea Palladio, Pianta del Teatro Marittimo di Villa Adriana a Tivoli. Londra, Royal Institute of British Architects (da Giangiorgio Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1959, fig. 246)

tetti romani e veneziani avevano permesso a Serlio di raccogliere per la sua pubblicazione prezioso materiale su prototipi esemplari, in gran parte antichi; ma tra essi compaiono anche altri progetti di Bramante, Raffaello e Peruzzi, e non sussistono ragioni per dubitare delle testimonianze sue e di Vasari.

Più di una pianta rettangolare quella circolare era compatibile con il sito irregolare del primo chiostro e con l'esedra settentrionale della chiesa, e a queste colonne erano più adatte delle arcate su pilastri, come nel precedente chiostro di Santa Maria della Pace, che corrispondevano meglio agli ideali di un'architettura classicheggiante di Bramante (fig. 35). Nel colonnato circolare del primo chiostro mostrato nella xilografia di Serlio, egli s'ispira al Teatro Marittimo di Villa Adriana, ovvero alla parte più intima e regolare della residenza dell'imperatore Adriano (fig. 50). L'appartamento a pianta circolare è circondato da un portico concentrico con volta a botte, di cui una parte si è conservata fino ad oggi. Si tratta probabilmente dell'unico monumento antico con portici concentrici allora noto. Francesco di Giorgio lo rappresenta in forma schematica e Palladio a sua volta in

una più dettagliata ricostruzione ipotetica (figg. 17, 51)<sup>133</sup>. Il colonnato ionico del portico esterno è suddiviso in 40 campate con i larghi intercolunni del diastilo vitruviano e separato attraverso un canale largo circa 5 m dall'isola centrale. Con 150 piedi antichi (44,70 m), il diametro esterno del Teatro è largo il doppio della distanza di circa 100 p.r. (22,34 m) tra la chiesa e il secondo chiostro e con circa 23,90 m, il diametro dell'isola risulta leggermente più largo. Il rapporto tra la circonferenza interna del portico e quella esterna dell'isola del Teatro Marittimo sembra regolato dalla quadratura.

Nella xilografia di Serlio, non solo gli assi radiali ma anche la quadratura del Tempietto continuano nel chiostro (fig. 52)<sup>134</sup>. Il centro del Tempietto coincide con il punto d'incontro dei due assi principali del primo chiostro: l'asse longitudinale collega la porta bugnata e la porta posteriore del chiostro (fig. 5). Solo Bramante sembra aver spostato leggermente verso nord l'entrata dell'androne nell'ala occi-

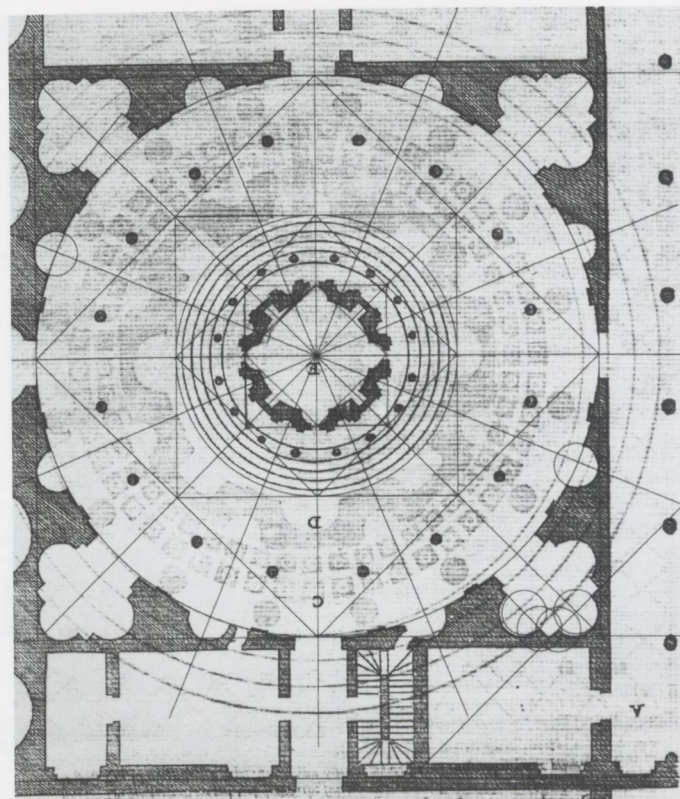
<sup>133</sup> MACDONALD/PINTO 1997 p. 240.

dentale, così da aumentare la distanza del Tempietto dalla chiesa e con essa il diametro del futuro chiostro e, per lo stesso motivo, egli potrebbe aver spostato anche la porta bugnata d'entrata. L'asse trasversale del Tempietto non continua nel secondo chiostro, ma si sviluppa a partire dalla porta della quarta cappella della chiesa che non compare sulla pianta dell'anonimo (fig. 12). Lo stemma sull'architrave della porta che fu aperta probabilmente solo da Bramante, è quello dei reali di Spagna. Il punto d'incontro dei due assi difficilmente corrisponde quindi al centro di una memoria o grotta precedente. Gli assi principali e diagonali del Tempietto continuano nelle campate larghe del colonnato della xilografia che si alternano con campate più strette di circa una colonna. Solo grazie alle campate larghe chi entrava nel chiostro dall'esterno, dalla chiesa o dal convento avrebbe goduto – attraverso il colonnato del chiostro – della visione perfetta delle colonne del Tempietto.

Anche l'ala anteriore con l'andito della xilografia di Serlio, profonda circa 25 p.r., potrebbe corrispondere al progetto di Bramante e lo scalone e gli ambienti potrebbero essere stati destinati all'appartamento del priore. La chiesa e il secondo chiostro risultano invece rovesciati, mancano l'edera e il campanile della chiesa e non sono corrette neppure le sue cappelle, l'ala occidentale del primo chiostro e le arcate del secondo chiostro

L'autenticità e la precisione della parte centrale della xilografia è confermata dalla quadratura. Il suo punto di partenza è il raggio del chiostro, che corrisponde alla distanza di circa 50 p.r. (11,17 m) tra il centro del Tempietto e il muro della chiesa. Se si prosegue la quadratura verso il centro del Tempietto, si ottengono le seguenti misure: 22,34 m (100 p.r.) – 15,80 m (70,2 p.r.) – 11,17 m (50 p.r.) – 7,90 m (35 p.r.) – 5,59 m (25 p.r.) – 3,95 m (17,5 p.r.) – 2,80 m (12,5 p.r.) – 1,98 m (8,86 p.r.) – 1,40 m (6,25 p.r.) – 0,99 m (4,43 p.r.) – 0,70 m (3,125 p.r.) – 0,495 m (2,215 p.r.) – 0,35 m (1,56 p.r.) (Appendice 2). Perfino il numero delle sedici colonne ( $2 \times 2 \times 2 \times 2$ ) o il rapporto di 1 : 2 dell'interno della cella appartengono a questo sistema.

Il colonnato del secondo chiostro doveva raggiungere la stessa altezza di quello del Tempietto e arrivare approssimativamente fino al filo superiore del parapetto del piano superiore dell'ala occidentale, l'unica esistente fino a quel momento (figg. 53-54). Dalla xilografia risulta un diametro interno del colonnato del chiostro pari a circa 18,32 m (82 p.r.) che non appartiene alla quadratura. A questo diametro corrisponderebbe una circonferenza di 258 p.r. divisa in

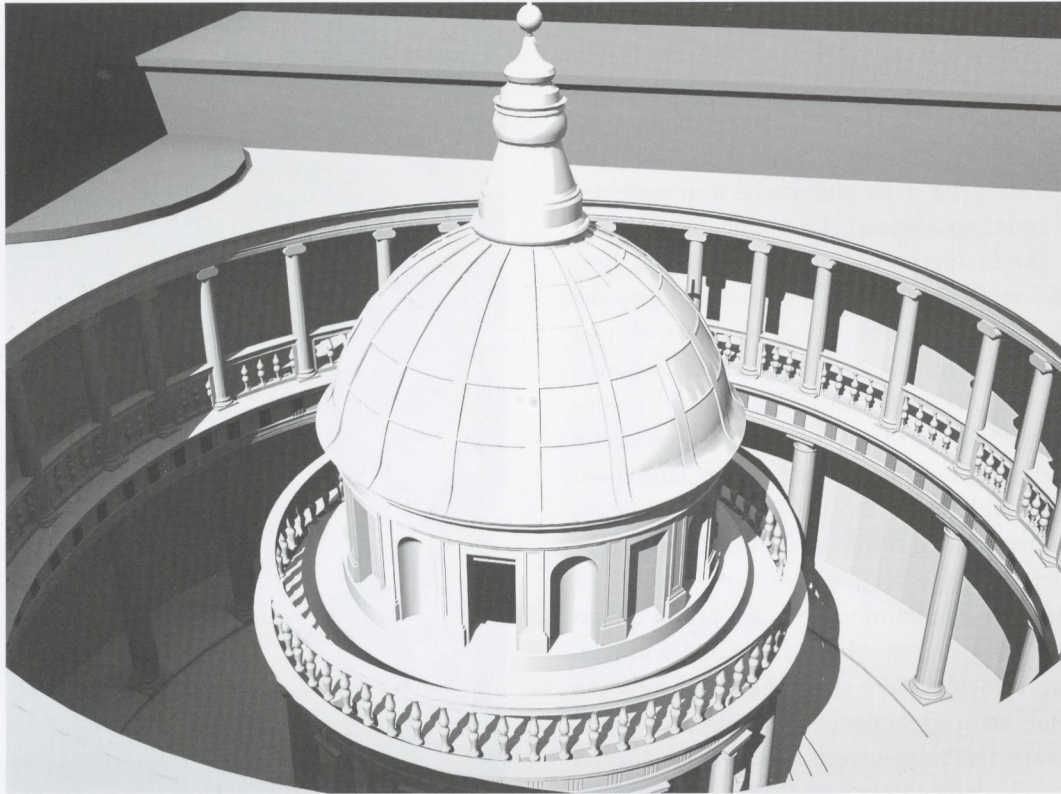


52 Ricostruzione della pianta del primo chiostro con quadratura (disegno Carlo Benveduti)

otto campate alternate. Le otto grandi campate dovevano essere larghe 15 moduli e composte da sei coppie di triglifi di 1 modulo e metope di 1,5 moduli, mentre le otto campate minori dovevano essere larghe 12,5 moduli e composte da cinque coppie di triglifi e metope della stessa larghezza, per un totale di 220 moduli. Un modulo del chiostro sarebbe pari a 1,17 p.r. (0,26 m) e lo spessore delle colonne sarebbe pari a 2 moduli o 2,34 p.r. (0,52 m). Il colonnato del pianterreno si sarebbe innalzato, come nel chiostro di Santa Maria della Pace, su un unico gradino alto circa 0,75 p.r. (0,17 m). La sua trabeazione potrebbe aver avuto un'altezza di 4,2 moduli, quanto quella del Tempietto, o 4,7 p.r. (1,05 m) e il colonnato sarebbe quindi stato alto circa 25 p.r. Il rapporto delle colonne, alte circa 20,3 p.r. (4,53 m), sarebbe stato di circa 1 : 8,7 e quindi quasi uguale a quello delle colonne del Tempietto. Come le più tozze colonne del pianterreno del cortile di Palazzo Doria Pamphilj, opera rea-

<sup>134</sup> Serlio sbaglia però, se nel testo dice che le misure sono piedi antichi, e indica un diametro del Tempietto pari a 25,29 piedi (7,54 m) e uno

spessore delle sue colonne pari a 1 piede (0,298 m), misure molto inferiori a quelle realizzate.



53 Ricostruzione dell'alzato del primo chiostro con quadratura (disegno Carlo Benveduti)



54 Ricostruzione dell'alzato del primo chiostro con quadratura (disegno Carlo Benveduti)

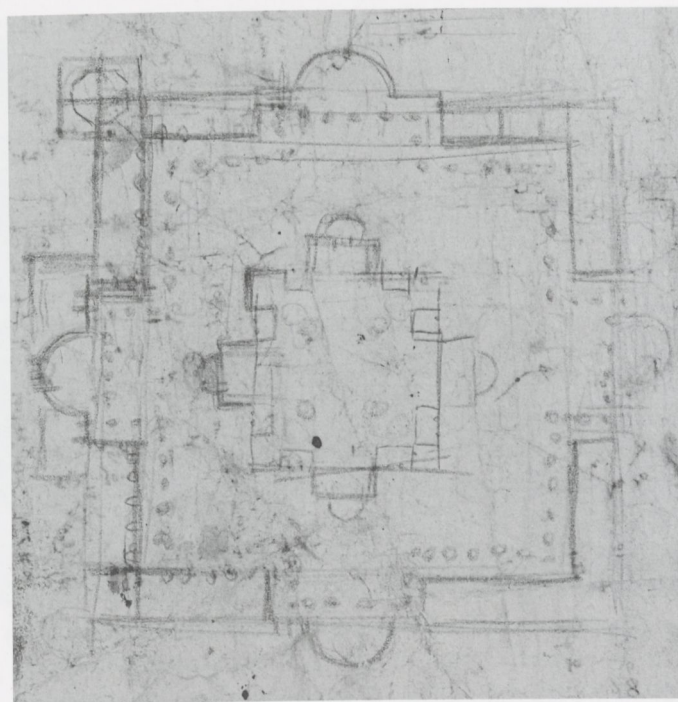
lizzata poco dopo, probabilmente da Bramante, le colonne del chiostro dovevano forse avere fusti monolitici di travertino o granito. Da questi calcoli risulta poi che gli intercolunni degli assi principali dovevano essere larghi circa 3,40 m, gli intercolunni piccoli circa 2,74 m). Il peribolo del chiostro doveva essere largo circa 1,92 m e tra i colonnati del chiostro e del Tempietto doveva esserci una distanza di circa 5,45 m.

Il piano superiore del chiostro avrebbe probabilmente avuto un'altezza di circa 3 m, come quello del Tempietto, e sarebbe stato coperto da un tetto a travi lignee. Il suo ipotetico colonnato, altrettanto semplice e probabilmente suddiviso da colonne intermedie (come quello del chiostro di Santa Maria della Pace), sarebbe stato collegato da un'analogia balaustrata.

Seguendo le esigenze strutturali e funzionali, Bramante avrebbe naturalmente potuto ancora modificare queste misure ideali, come nel Tempietto. La quadratura, però, gli permette di collocare il progetto in un contesto cosmico che parte dalla crocifissione di Pietro e si espande nello spazio divino descritto nel *Timeo* di Platone. Egli si servirà ancora, in futuro, della quadratura, come nello schizzo per una chiesetta a *quincunx*, circondata dal colonnato di un cortile quadrato, con un rapporto analogo tra corpo e spazio (fig. 55)<sup>135</sup> e potrebbe aver adottato la quadratura anche nella pianta di pergamena per San Pietro. Sembra che il suo progetto per il secondo chiostro di San Pietro in Montorio fosse noto anche ai reali di Spagna e agli architetti del palazzo di Carlo V a Granada, il cui cortile a pianta circolare è ugualmente inscritto in un quadrato e accompagnato da un colonnato, tutti e tre in un rapporto fondato sulla quadratura<sup>136</sup>.

#### Bramante e il secondo chiostro

Carvajal sembra aver incaricato Bramante anche della ristrutturazione del secondo chiostro che prima deve essere stato simile a quello del vicino convento dei romiti di Sant'Onofrio. Gli architetti precedenti avevano probabilmente previsto due chiostri con cinque arcate larghe e sette arcate più strette e quindi archi esattamente semicircolari solo nelle logge laterali. Materiali, colori e dimensioni dei fusti delle arcate attuali sono diversi e almeno una parte potrebbe provenire dal chiostro e dalla chiesa precedente



55 Bramante, Schizzo per una chiesa in un cortile (del palazzo dei Tribunali?), dettaglio. Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. GDSU 104v (foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

(fig. 56). I fusti, diversamente da quanto è avvenuto in tanti chiostri quattrocenteschi, non sono stati reimpiegati nello stato originale, ma lavorati e poi magistralmente connessi con i capitelli e le basi in modo che le colonne risultino della stessa altezza. Queste ultime misurano solamente 2,68 m circa (12 p.r.), ma hanno uno spessore di circa 0,38-0,41 m, come quelle del Tempietto. Il livello del chiostro sale verso sud in modo irregolare di almeno 0,30-0,40 m, e pochi anni dopo, Bramante costruirà in leggera salita anche i piani superiori delle loggie orientali del Cortile del Belvedere<sup>137</sup>. Per superare questo dislivello le colonne sono state installate nella loggia orientale su quattro gradini alti all'incirca come un plinto, mentre in quella occidentale solo su tre.

I capitelli e le basi sono simili a quelli dell'ordine tuscanico della chiocciola del Belvedere (figg. 57-58)<sup>138</sup>, e all'ordine tuscanico corrisponde anche il rapporto delle colonne

attualmente in corso di pubblicazione.

<sup>137</sup> FROMMEL 2003c, p. 97.

<sup>138</sup> FROMMEL 2003c, pp. 113-119, 154; DENKER NESSELRATH 1990, pp. 27-34.

<sup>135</sup> FROMMEL 1988. Benché di dimensioni molto minori, lo schizzo per la chiesetta a *quincunx* ricorda la pianta di pergamena per San Pietro.

<sup>136</sup> Cfr. il contributo di Christoph Luitpold Frommel, «Pedro Machuca e il palazzo di Carlo V a Granada», in *La pianta circolare* (atti del convegno Granada 2014), a cura di Sabine Frommel e Pedro Antonio Galera,



56 Roma, San Pietro in Montorio, Secondo chiostro da ovest (foto autore)



58 Palazzi Vaticani, Chiocciola del Cortile del Belvedere, capitello tuscanico (foto autore)



57 Roma, San Pietro in Montorio, Loggia meridionale del secondo chiostro, dettaglio (foto autore)

pari a circa  $1 : 6,5 - 1 : 7$ . Le mensole rispecchiano i capitelli e alcune sporgono dalla parete, come fossero destinate a continuare in paraste. Le arcate ribassate del piano superiore e la cornice liscia tra i due piani devono invece risalire alla fase successiva al 1523, quando il secondo chiostro fu completato grazie ai finanziamenti di Carlo V<sup>139</sup>, e anche l'ala tra i due chiostri fu eretta solo dopo che Bramante abbandonò il progetto.

### Conclusione

Fedele ai sovrani di Spagna, Carvajal è, tra la morte di Amadeo de Silva e l'inizio del pontificato di Giulio II, il vero promotore della progettazione e della costruzione della chiesa di San Pietro in Montorio, dei chiostri e della nuova memoria dell'Apostolo. Quando la chiesa di San Pietro in Montorio è consacrata e i sovrani inviano le somme necessarie a completare i chiostri, egli propone il progetto di Bramante per il primo di essi e per la memoria dell'Apostolo ispirato direttamente a Villa Adriana e non esita a spostare il luogo del martirio dalla chiesa al Tempietto. Bramante riesce a conciliare la tradizione cristiana con quella antica, mentre Carvajal crede al potere mistico dei luoghi sacri e delle reliquie e sfrutta allo stesso tempo ogni opportunità e ogni mezzo utile per salire al soglio pontificio.

<sup>139</sup> CANTATORE 2007, p. 105, nota 8.

Chi non conosce la progettazione di San Pietro in Montorio, non si aspetta di trovare, dietro il disadorno muro del convento, uno dei prodigi dell'architettura post-antica e non può neppure immaginare il chiostro circolare che avrebbe dovuto circondarlo. Il Tempietto è già visibile attraverso la porta bugnata, ma le colonne della campata d'entrata del chiostro avrebbero indirizzato lo sguardo ancor più verso gli scalini d'accesso e l'elegante porta ionica e, attraverso questa, al presunto luogo del martirio e all'altare. Dalla campata d'entrata, le forze verticali attirano lo sguardo fino ai triglifi e ai balaustri. Il dinamismo verticale, solo leggermente attenuato dalla cornice poco aggettante dell'ordine dorico, prosegue nel tamburo e nelle costole della cupola di piombo e in origine culminava nell'alto e bizzarro fiore con croce dorata, visibile già dalla città<sup>140</sup>. Sia l'enfasi degli assi, sia questa tendenza verso l'alto, verso la croce sulla sommità, verso il cielo e verso Dio, distinguono fundamentalmente il Tempietto non solo dai più compatti e immanenti peripteri antichi, ma anche dalle tozze ricostruzioni di Francesco di Giorgio.

Ancor più intenso del dinamismo longitudinale e verticale è però quello circolare, che ascende dai tre gradini dello stilobate e s'intensifica nella corona delle sedici colonne. Queste ultime si rispecchiano nelle paraste sulla parete della cella, dove si alternano in un ritmo ancora più veloce con le porte, le finestre e le nicchie e rendono percettibile la profondità del peribolo e del suo muro. Il movimento circolare accelera ulteriormente nei triglifi della trabeazione e nella densa sequenza degli snelli balaustri e non risulta frenata dai pilastri intermedi della balaustrata traforata. Sopra quest'ultima, il corpo esterno si riduce nel cilindro stretto e basso del tamburo, dove il ritmo espresso nelle tozze lesene, nelle nicchie, nelle finestre aperte e chiuse e nelle numerose mensole diventa ancor più rapido. Tutto culminava nella cupola emisferica e nella cuspidata metallica, sempre meno corporea.

Una veduta, forse copiata da Bramante e attribubile a una mano della sua cerchia più stretta, enfatizza meglio di ogni altro disegnatore questo dinamismo circolare (fig. 57). Con proporzioni poco corrette, come in altri disegni di Bramante, è simulato il prospetto visto dall'entrata, con la balaustrata e il tamburo parzialmente tagliati. Mancano ancora gli scalini dell'entrata e la porta ionica. Le metope sono già simili, ma il fregio a triglifi continua in una fascia bianca e in una cornice con mutuli e il *flos* è senz'altro troppo alto.

Il visitatore, dopo essere salito attraverso l'alta scala esterna, sarebbe giunto così nel portico tondo del chiostro,

provvisto di un colonnato alto circa 5,60 m e di un soffitto cassettonato, e subito sarebbe stato coinvolto nel suo movimento. In questo dinamismo di due corpi circolari, Bramante potrebbe essersi ispirato anche a Copernico che, durante le sue lezioni tenute a Roma nel 1500, deve aver parlato del movimento dei pianeti attorno alla luce divina del sole. Analogamente, Bramante potrebbe aver interpretato la memoria del martirio del vicario di Cristo come centro di un sistema coerente a carattere cosmico, paragonabile alla pianta di pergamena di Bramante per San Pietro, nel quale la cupola centrale si erge su quattro cupole satelliti più piccole e sulle quattro semi-cupole dei bracci della croce.

A determinare questo gioco di forze orizzontali e verticali, di analogie e contrasti, contribuiscono anche i materiali. Al travertino dei tre gradini inferiori risponde quello della trabeazione tripartita e della balaustrata, quasi della stessa altezza. Dall'omogeneo travertino della cella si distaccano i più preziosi fusti di diverse sorti di granito grigio e da questi ultimi i capitelli e le basi di marmo bianco. Il vero travertino della cella continua in quello finto del più modesto piano superiore che contrasta con il piombo della cupola emisferica e con il marmo e il ferro dorato della cuspidata.

Come nelle sue opere precedenti e successive, anche qui Bramante si dimostra virtuoso nella regia della luce<sup>141</sup>. Il pianterreno sarebbe stato in ombra a causa della scarsa distanza tra i due colonnati, pari a poco più di cinque metri. Nel piano superiore la distanza si sarebbe estesa fino a più di sette metri e lo spazio intorno ai lati della cupola fino a più di 11 m: il Tempietto si sarebbe innalzato gradualmente dalle ombre degli intercolumni, delle nicchie e delle finestre verso la luce divina.

Già questa immagine dell'esterno avrebbe dovuto esortare l'animo del fedele e prepararlo all'interno, circolare come l'esterno, ma ancor più stretto e snello. Il veloce ritmo parattico cede a una teoria di archi trionfali, le cui quattro esedre evocano la croce e distinguono l'altare e le tre porte aperte, mentre le campate snelle attirano l'occhio verso l'alto. Egli doveva essere colpito dallo splendore del marmo multicolore del pavimento e dedicarsi alla meditazione sul martirio che si credeva avvenuta come sopra il disco centrale. Solo l'uomo erudito poteva farsi un'idea e comprendere il significato simbolico dei cerchi e dei quadrati del pavimento multicolore, oltre al suo riferimento all'uomo vitruviano e all'Apóstolo crocifisso e alla quadratura. Questa doveva estendersi fino al primo chiostro e da lì fino al cosmo illimitato rispecchiando in senso platonico la pretesa di Roma e dei suoi luoghi sacri come centro dell'universo terrestre. Muovendosi

<sup>140</sup> DENKER NESSELRATH 1990 pp. 20-22; GÜNTHER 2010, p. 84, ill. 99.

<sup>141</sup> FROMMEL 2015.

verso l'altare, illuminato da sedici finestre su due livelli, il fedele poteva osservare da vicino i rilievi della Crocifissione sulla predella e dell'arca di Noè sull'antependio e doveva rendersi conto che già il rapporto originario dell'altare con la pavimentazione e con l'edera non era affatto organico.

Gli eruditi contemporanei elogiano il Tempietto come simbolo dell'antica Roma rinata, ma sanno anche che essa merita di essere definita con Vasari «anticamente moderna e modernamente antica», poiché combina il «buon modo antico» con la «vaga e bella maniera moderna». Proprio la mancanza di questo concetto nel modello di Sangallo viene criticato da Michelangelo<sup>142</sup>. Nella riscoperta del linguaggio antico e delle sue proporzioni derivate dal corpo umano, Bramante va ancora ben oltre Brunelleschi e Alberti e, allo stesso tempo, trova una nuova sintesi tra questo insegnamento e le sue esperienze del medioevo milanese – sintesi che si rispecchia nei suoi contesti più sistematici, nelle sue strutture più trasparenti e razionali, nei suoi rapporti più snelli e nei suoi interni più illuminati. La sua ricerca della trascendenza verso il metafisico rappresenta la differenza fondamentale tra il Tempietto e l'immanente corporeità degli antichi peripteri e spiega il fascino particolare della sua opera.

Per i romani, che vivevano tra antiche rovine e basiliche di tradizione paleocristiana, il colonnato del Tempietto era un ritorno alla gloria della loro città, simile al ritorno al latino aulico promosso dagli umanisti. Molti dei pellegrini d'oltralpe, meno eruditi, devono invece essere rimasti stupiti, se non addirittura scandalizzati, dallo splendore pagano con cui papi e cardinali contrassegnavano i luoghi più santi della città. Mancavano iscrizioni che li aiutassero a comprendere il significato della nuova memoria, e fino al 1518 non era stampata neppure una guida che li informasse sul presunto luogo del martirio di Pietro e della meditazione del beato Amadeo. Solo la Controriforma si interessa di nuovo al culto dei martiri, ma priva la cella del suo significato originario e cancella il ricordo del beato Amadeo trasformando la cripta in confessione e trasferendo il luogo della croce in un foro del pavimento, visibile anche dal piano superiore. Oggi anche questo culto è abbandonato e il convento è diventato un'appendice dell'Accademia di Spagna. Nonostante il Tempietto non abbia mai raggiunto lo splendore previsto da Bramante e dai suoi committenti, esso resta comunque una delle opere meglio conservate dell'architetto e una delle icone più ammirate, commentate e riprodotte di tutta la storia dell'architettura.

<sup>142</sup> VASARI (1550/1568) 1966-1987, vol. 6, p. 77.



## Appendice I

Misure del tempietto a confronto con alcune *tholoi* antiche

	Tempietto (da SCHULLER 2013/14 [2017]) (misure della quadratura in grassetto)	Tholos e dorico in Vitruvio (III,2 e IV, 8)	Tempio della Venere Cnidia, Tivoli (da ORTOLANI 1998)	Tempio della Sibilla, Tivoli
Modulo peristasi	0,20 m, 0,9 p.r.	1	1	0,40 m
Numero colonne peristasi	16	20 (16?)	16	20
Diametro cripta	4,70 m, 21 p.r., 23,5 mo			
Altezza cripta	3,00 m, 13,4 p.r., 15 mo			
Spessore muro cripta	ca. 2,00 m, 9 p.r., 10 mo			
Diametro esterno cripta e stilobate	8,60 m, 38,5 p.r., 43 mo			
Diametro esterno fregio peristasi	8,10 m, 36,25 p.r., 40, 51 mo	ca. 38 mo	ca. 15 m	7,00 m, 17,5 mo
Circonferenza peristasi (fregio)	25,43 m, 113,8 p.r., 127 mo	200 mo (160 mo?)		
Diametro con gradini	11,12 m, 50 p.r., 55,6 mo			
Originaria altezza esterna sotto il <i>flos</i>	ca. 11,17 m, 50 p.r., 56 mo			14,60 m, 36,5 mo
Altezza ordine dorico con stilobate	5,59 m, 25 p.r., 27,95 mo	ca. 23 mo		9,00 m, 22,5 mo
Altezza colonnato	4,40 m, 19,7 p.r., 22 mo			7,40 m, 9,25 mo
Altezza colonna	3,57 m, 16 p.r., 18 mo	19 mo	18 p.r. (1:9?)	1:9,25
Rapporto colonna	1:8,56	1:9,5	10,5?	1,60 m, 4 mo
Altezza trabeazione peristasi	0,84 m, 3,6 p.r., 4,2 mo	ca. 4 mo		
Altezza stilobate	1,12 m, 5 p.r., 5,6 mo			1,60 m, 4 mo
Altezza base colonnato	0,24 m, 1,07 p.r., 1,2 mo	1 mo		
Altezza capitello colonnato	0,24 m, 1,07 p.r., 1,2 mo	1 mo		
Altezza architrave colonnato	0,24 m, 1,07 p.r., 1,2 mo	1 mo		
Altezza fregio colonnato	0,31 m, 1,4 p.r., 1,6 mo	1,5 mo		
Larghezza triglifo	0,21-0,22 m, 1 p.r., 1,1 mo	1 mo		
Larghezza metopa	0,32-0,33 m, 1,4-1,5 p.r., 1,6-1,65 mo			
Altezza cornice colonnato	0,29 m, 1,3 p.r., 1,5 mo			
Intercolunnio colonnato	1,20 m, 5,4 p.r., 6 mo	4 mo?		1,70 m, 4,25 mo
Larghezza peribolo	0,80 m, 3,4 p.r., 4 mo	6 mo	4 mo	2,20 m, 5,5 mo
Diametro interno colonnato	7,42 m, 33 p.r., 37 mo			
Circonferenza interna colonnato	23,30 m, 104,3 p.r., 116 mo			
Larghezza triglifo interno colonnato	0,20-0,205 m, 0,9 p.r., 1 mo			
Larghezza metopa interno colonnato	0,285-0,30 m, 1,3 p.r., 1,5 mo			

	Tempietto (da SCHULLER 2013/14 [2017]) (misure della quadratura in grassetto)	Tholos e dorico in Vitruvio (III,2 e IV, 8)	Tempio della Venere Cnidia, Tivoli (da ORTOLANI 1998)	Tempio della Sibilla, Tivoli
Diametro esterno cella	5,80 m, 26 p.r., 290 mo	ca. 23 mo		4,50 m, 11,25 mo
Circonferenza esterno cella	18,21 m, 81,5 p.r., 91 mo			
Intercolunnio esterno cella	0,75 m, 3,4 p.r., 3,8 mo			
Larghezza parasta esterna cella	0,20 m, 0,9 p.r., 2 mo			
Larghezza triglifo esterno cella	0,17 m, 0,76 p.r., 0,85 mo			
Larghezza metopa esterna cella	0,21 m, 1 p.r., 1,1 mo			
Spessore muro della cella	0,62 m, 2,8 p.r., 3,1 mo	0,50 (1,25 mo)		
Diametro interno cella	<b>4,56 m, 20,4 p.r., 22,8 mo</b>	19 mo	21mo	3,50 m, 8,75 mo
Circonferenza interna cella	14,32 m, 64,1 p.r., 70 mo			
Altezza interna cella	9,55 m, 42,7 p.r., 48 mo			
Rapporto interno cella	1:2,09	ca. 1:1,6 (Serlio)		
Larghezza parasta interna cella	0,20 m, 0,9 p.r., 2 mo			
Altezza parasta interno cella	3,57 m, 16 p.r., 18 mo			
Altezza piedistalli cella	0,835 m, 3,7 p.r., 4,2 mo			
Altezza tamburo cella	1,90 m, 8,5 p.r., 9,5 mo			
Altezza cella fin sotto la cupola	7,17 m, 32 p.r., 36 mo			
Larghezza triglifo interno cella	0,19 m, 0,85 p.r., 0,95 mo			
Larghezza metopa interno cella sopra finestre	0,29 m, 1,3 p.r., 14,5 mo			
Larghezza metopa interno cella sopra esedre	0,345 m, 1,54 p.r., 1,7 mo			

## Appendice 2

### Misure della quadratura del secondo chiostro e del Tempietto

22,34 m (100 p.r.) – 15,80 m (70,2 p.r.) – 11,17 m (50 p.r.) – 7,90 m (35 p.r.) –  
 5,59 m (25 p.r.) – 3,95 m (17,5 p.r.) – 2,80 m (12,5 p.r.) – 1,98 m (8,86 p.r.) –  
 1,40 m (6,25 p.r.) – 0,99 m (4,43 p.r.) – 0,70 m (3,125 p.r.) – 0,495 m (2,215 p.r.) –  
 0,35 m (1,56 p.r.) – 0,248 m (1,1 p.r.)

### Appendice 3

#### Misure ipotetiche del chiostro tondo

Modulo (moc)	0,287 m, 1,28 p.r.
Diametro esterno	22,34 m, 100 p.r., 78 moc
Circonferenza esterna	76,04 m, 340 p.r., 265 moc
Intercolunnio esterno	3,21 m, 25,7 p.r., 11,3 moc
Peribolo, larghezza	1,92 m, 8,6 p.r., 6,7 moc
Portico, diametro interno	16,30 m, 82 p.r., 57 moc
Portico, circonferenza interna	55,59 m, 250 p.r., 278 moc
Colonnato, altezza	5,59 m, 25 p.r., 19,5 moc
Rapporto colonna	1:7,4
Intercolunnio portico	3,01 m, 13,5 p.r., 10,5 moc
Distanza portico - Tempietto	5,105 m, 22,9 p.r.

#### Abbreviazioni

m      metri  
mo     modulo

moc    modulo di colonna  
p.r.    palmi romani

## Bibliografia

- AGUADO 1876 Francisco Aguado, *Documentos relativos a la fundación de San Pedro in Montorio*, Roma 1876.
- ALBERTI (1450) 1966 Leon Battista Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)* (1450), 10 voll., a cura di Paolo Portoghesi, 2 voll., Milano 1966.
- Alberti teorico delle arti 2007 Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del «De re aedificatoria» (atti del convegno Mantova 2002 e 2003), a cura di Arturo Calzona et al., 2 voll., Firenze 2007.
- ALBERTINI 1510 Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris Urbis Romae*, Roma 1510.
- BORSI 1985 Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985.
- BRUSCHI 1969 Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969.
- BRUSCHI 2002 Arnaldo Bruschi, «L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI (1492-1503) e l'edilizia del primo Cinquecento», in *Il primo Cinquecento* 2002, pp. 34-75.
- Bullarium Franciscanum 1949 *Bullarium Franciscanum*, a cura di José Maria Pou y Marti, n.s. (1471-1484), vol. 3, Quaracchi 1949.
- CANTATORE 1994 (1997) Flavia Cantatore, «La chiesa di San Pietro in Montorio a Roma: ricerche ed ipotesi intorno alla fabbrica tra XV e XVI secolo», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 24 (1994 [1997]), pp. 3-34.
- CANTATORE 2007 Flavia Cantatore, *San Pietro in Montorio. La chiesa dei Re Cattolici a Roma*, Roma 2007.
- CANTATORE 2010 Flavia Cantatore, «A proposito del tempio di San Pietro in Montorio», in *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)*, a cura di Flavia Cantatore, Maria Chiabò e Paola Farenga, Roma 2010, pp. 457-481.
- CARLONI 1996 Livia Carloni, «Le opere di Domenichino in Santa Maria della Vittoria a Roma: la Madonna della Rosa di Guido Nolfi e la cappella di San Francesco di Ippolito Merenda», in *Domenichino, 1581-1641* (catalogo della mostra Roma), a cura di Claudio Strinati et al., Milano 1996, pp. 330-348.
- D'ARPA 2007-2008 Ciro D'Arpa, «Il tempio di San Pietro in Montorio, la Sicilia e l'Istituto giuridico «Regia Monarchia»», *Lexicon*, 5/6 (2007/2008 [2008]), pp. 37-46.
- DBI *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960ss.
- DE BOISLISLE 1884 Arthur de Boislisle, «Communication de M. L'Abbé René, correspondant à Nîmes», *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques section d'histoire et de philologie* (1884), pp. 82-86.
- DELFINI/PETRELLA 1984 Gabriella Delfini e Ruggero Petrella, «San Pietro in Montorio. La chiesa, il convento, il tempio», in *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauri* (catalogo della mostra Roma/Bari), a cura di Ruggero Petrella, Roma 1984, pp. 17-85.
- DENKER NESSELRATH 1990 Christiane Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990.
- DIAS 2014 Domingos Lucas Dias, *Beato Amedeu: nova apocalipse*, Coimbra 2014.
- DI TEODORO 2005 Francesco Paolo Di Teodoro, recensione di «Leon Battista Alberti, L'art d'édifier, a cura di Pierre Caye, Françoise Choay, Paris 2004», *Albertiana*, 8 (2005), pp. 258-266.
- Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes católicos*, a cura di Antonio de la Torre, 6 voll., Barcellona 1951-1966.
- ERNST/ZABELLI 1992 Germana Ernst e Paola Zambelli, «Dragišić, Juraj», in *DBI*, vol. 41, Roma 1992, pp. 644-651.
- FRANCESCO DI GIORGIO 1967 Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di Corrado Maltese e Livia Degrassi Maltese, 2 voll., Milano 1967.
- FRAGNITO 1978 Gigliola Fragnito, «Carvajal, Bernardino de», in *DBI*, vol. 21, Roma 1978, pp. 28-34.
- FREIBERG 2005 Jack Freiberg, «Bramante's Tempio and the Spanish Crown», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 50 (2005), pp. 151-205.
- FREIBERG 2014 Jack Freiberg, *Bramante's Tempio, the Roman Renaissance and the Spanish Crown*, Cambridge 2014.
- FROMMEL 1973 Christoph Luitpold Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübinga 1973 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 21).
- FROMMEL 1984 Christoph Luitpold Frommel, «Lavori architettonici di Raffaello in Vaticano», in *Raffaello architetto* 1984, pp. 357-378.
- FROMMEL 1988 Christoph Luitpold Frommel, «Bramante e il disegno 104 A degli Uffizi», in *Il Disegno di architettura* (atti del convegno Milano 1988), a cura di Paolo Carpeggiani e Luciano Patetta, Milano 1988, pp. 161-168.

- FROMMEL 1998 Christoph Luitpold Frommel, «Roma», in *Il Quattrocento* 1998, pp. 374-433.
- FROMMEL 2000 Christoph Luitpold Frommel, «Giulio II e il coro di Santa Maria del Popolo», *Bollettino d'arte*, 85, 112 (2000), pp. 1-34.
- FROMMEL 2001 Christoph Luitpold Frommel, «La Porta Santa di Alessandro VI e di Clemente VII e un'opera sconosciuta di Baldassarre Peruzzi», in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI* (atti del convegno, Città del Vaticano 1999), a cura di Maria Chiabò e Silvia Maddalo, 3 voll., Roma 2001, vol. 2, pp. 571-592.
- FROMMEL 2002 Christoph Luitpold Frommel, «La città come opera d'arte: Bramante e Raffaello (1500-1520)», in *Il primo Cinquecento* 2002, pp. 76-131.
- FROMMEL 2003a Christoph Luitpold Frommel, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003.
- FROMMEL 2003b Christoph Luitpold Frommel, «La porta ionica nel Rinascimento», in FROMMEL 2003a, pp. 35-87.
- FROMMEL 2003c Christoph Luitpold Frommel, «I tre progetti bramanteschi per il cortile del Belvedere», in FROMMEL 2003a, pp. 89-155.
- FROMMEL 2007 Christoph Luitpold Frommel, «La colonna nella teoria e nelle architetture di Alberti», in *Alberti teorico delle arti* 2007, vol. 2, pp. 695-725.
- FROMMEL 2009 Christoph Luitpold Frommel, «La progettazione di palazzo Rucellai», in *Leon Battista Alberti architetture e committenze*, a cura di Arturo Calzona et al., 2 voll., Firenze 2009, vol. 2, pp. 49-80.
- FROMMEL 2012 Christoph Luitpold Frommel, «Raffaello e Giulio II nella comune ricerca del divino», *Atti e studi*, 1 (2012), pp. 21-48.
- FROMMEL 2015 Christoph Luitpold Frommel, «San Pietro: storia, genesi ricostruzione», in *La Basilica di San Pietro*, a cura di Pasquale Jacobone, Milano 2015, pp. 43-89.
- FRENZ 1986 Thomas Frenz, *Die Kanzlei der Päpste der Hochrenaissance (1471-1527)*, Tübinga 1986.
- FUBINI 1968 Riccardo Fubini, «Biondo Flavio» in *DBI*, vol. 10, Roma 1968, pp. 536-559.
- FULVIO 1513 Andrea Fulvio, *Antiquaria urbis*, Roma 1513.
- GÜNTHER 1973 Hubertus Günther, *Bramantes Tempietto. Die Memorialanlage der Kreuzigung Petri in S. Pietro in Montorio*, tesi di laurea, manoscritto inedito, Università di Monaco di Baviera, 1973.
- GÜNTHER 1974 Hubertus Günther, «Bramantes Hofprojekt um den Tempietto und seine Darstellung in Serlios drittem Buch», in *Studi bramanteschi* (atti del convegno, Milano/Urbino/Roma 1970), a cura di Comitato Nazionale per le Celebrazioni Bramantesche, Roma 1974, pp. 483-501.
- GÜNTHER 1988 Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübinga 1988 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 24).
- GÜNTHER 2001 Hubertus Günther, «La ricezione dell'antico nel Tempietto», in *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*, a cura di Francesco Paolo Di Teodoro e Enzo Benitivoglio, Urbino 2001, pp. 267-302.
- GÜNTHER 2010 Hubertus Günther, «Copie da Bramante fra i disegni degli Uffizi», *Opus Incertum* 3, 5, 2008 (2010), pp. 76-85.
- GÜNTHER 2012 Hubertus Günther, «Der Architekt in der Renaissance», in *Der Architekt - Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes* (catalogo della mostra Monaco di Baviera), a cura di Winfried Nerdinger, 2 voll., Monaco di Baviera et al. 2012, vol. 1, pp. 81-103.
- HUSKINSON 1969 J. M. Huskinson, «The Crucifixion of St. Peter: a Fifteenth Century Topographical Problem», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32 (1969), pp. 135-161.
- Il primo Cinquecento* 2002 Arnaldo Bruschi, Milano 2002 (Storia dell'architettura italiana 3).
- Il Quattrocento* 1998 Francesco Paolo Fiore, Milano 1998 (Storia dell'architettura italiana 2).
- KUHN-FORTE 1997 Brigitte Kuhn-Forte, *Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms. S. Teodoro bis Ss. Vito, Modesto e Crescenzia; die Kirchen von Trastevere*, a cura di Walther Buchowiecki, Vienna 1997 (Handbuch der Kirchen Roms 4).
- La Villa Farnesina* 2003 Christoph Luitpold Frommel, 2 voll., Modena 2003.
- LETAROUILLY 1840-1857 Paul Marie Letarouilly, *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers ...*, 6 voll., Parigi 1840-1857.
- LÜCKE 1975 Hans-Karl Lücke, *Alberti-Index De re aedificatoria*, (Firenze 1485), Monaco di Baviera 1975.
- MACDONALD/PINTO 1997 William Lloyd MacDonald e John Pinto, *Villa Adriana: la costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*, Milano 1997.
- MARIANO DA FIRENZE 1541-1600 Fra Mariano da Firenze, «Vita del Beato Amadeo», in *Vite quarantaquattro di vari Uomini Illustri in Santità* (Roma, Biblioteca Nazionale, cod. 2063, Sess. 412), n. 22, manoscritto inedito, databile 1541-1600.
- MARIANO DA FIRENZE (1517-1518) 1931 Fra Mariano da Firenze, *Itinerarium urbis Romae (1517/1518)*, a cura di Enrico Bulletti, Roma 1931.

- MASSIMIANI 2007 Umberto Massimiani, «Il Santuario di S. Maria delle Grazie in Ponticelli Sabino», *Annali dell'Associazione Nomentana di Storia e Archeologia*, n.s. 8 (2007), pp. 134-137.
- MERLO 2009 Grado Giovanni Merlo, «Menes Sylva, Amadeo de», in *DBI*, vol. 73, Roma 2009, pp. 461-463.
- MONTIJANO 1998 Juan María Montijano García, *La Academia de España en Roma*, Madrid 1998.
- MOORE 1996 Derek Moore, «Notes on the Use of Spolia in Roman Architecture from Bramante to Bernini», in *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, a cura di Cecil L. Striker e James S. Ackerman, Magonza 1996, pp. 119-122.
- MORISI 1970 Anna Morisi, *Apocalypsis nova. Ricerche sull'origine e la formazione dei testi dello pseudo-Amadeo*, Roma 1970.
- MUFFEL 1876 Nikolaus Muffel, *Beschreibung der Stadt Rom*, a cura di Wilhelm Vogt, Tubinga 1876.
- ORTOLANI 1998 Giorgio Ortolani, *Il Padiglione di Afrodite Cnidia a Villa Adriana: progetto e significato*, Roma 1998.
- PALLADIO 1554 Andrea Palladio, *Descrizione delle chiese ...*, Roma 1554.
- PASTI 2012 Stefania Pasti, «Giulio dei Medici e l'Apocalypsis nova»: una fonte per i quadri di Raffaello e Sebastiano del Piombo per la cattedrale di Narbonne», *Bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie*, 30 (2012), pp. 103-152.
- PASTOR 1924 Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, 16 voll., Freiburg im Breisgau u.a. 1886-1933, vol. 3: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innozenz' VIII. bis zum Tod Julius' II., 1484-1513, 5.-7. edizione rivista 1924.
- PEDRETTI 1995 Carlo Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1995.
- PÉRINELLE 1903 G. Périnelle, «Louis XI, bienfaiteur des églises de Rome», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 23 (1903), pp. 131-159.
- POESCHKE 1992 Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, 2 voll., Monaco di Baviera 1990-2002, vol. 2: Michelangelo und seine Zeit, 1992.
- POESCHKE/SYNDIKUS 2008 Joachim Poeschke e Candida Syndikus, *Leon Battista Alberti Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, Münster 2008.
- Raffaello architetto 1984 *Raffaello Architetto* (catalogo della mostra Roma), a cura di Christoph Luitpold Frommel et al., Milano 1984.
- RIEGEL 1997/1998 (2002) Nicole Riegel, «San Pietro in Montorio in Rom. Die Votivkirche der katholischen Könige Isabella und Ferdinand von Spanien», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 32 (1997/1998 [2002]), pp. 273-320.
- SALERNO/VOLPI 2004 Carlo Stefano Salerno e Caterina Volpi, «Il Tempietto di Bramante», in *La Spagna sul Gianicolo*, 3 voll., Roma 2004, vol. 1: San Pietro in Montorio, a cura di Alessandro Zuccari, pp. 57-91.
- San Lorenzo in Damaso* 2009 *L'antica basilica di San Lorenzo in Damaso*, a cura di Christoph Luitpold Frommel e Massimo Pentricchi, 2 voll., Roma 2009, vol. 1: Gli scavi, 2009.
- SCHELBERT 2007 Georg Schelbert, *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhundert in Rom*, Norderstedt 2007.
- SCHULLER 2013/2014 (2017) Manfred Schuller, «Der Tempietto – Ergebnisse der Bauforschung», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 41 (2013/2014 [2017]), pp. 165-207.
- SERLIO 1540 Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro...*, Venezia 1540.
- SEVESI 1911 Paolo Maria Sevesi, *B. Amedeo Menez de Sylva dei Frati Minori, fondatore degli amadeiti. Vita inedita di fra Mariano da Firenze e documenti inediti*, Firenze 1911.
- VACCA (1594) 1820 Flaminio Vacca, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma scritte ... nell'anno 1594*, s.l. 1820.
- VASARI (1550/1568) 1966-1987 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987.
- VASOLI 1974 Cesare Vasoli, *Profezia e ragione. Studi sulla cultura del Cinquecento e del Seicento*, Milano 1974.
- VITRUVIO/CESARIANO 1521 Vitruvio Pollione, *De architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati*, a cura di e tradotto da Cesare Cesariano, Como 1521.
- VITRUVIO/PHILANDRIER 1552 Vitruvio Pollione, *M. Vitruvii Pollionis de architectura libri decem ...*, a cura e con annotazioni di Guillaume Philandrier, Lione 1552.
- WADDING 1731 Luke Wadding, *Annales minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco institutorum ...*, 25 voll., vol. 14, Roma 1731.
- WERDEHAUSEN 1994 Anna Elisabeth Werdehausen, «Il tempietto di Bramante a Roma», in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura* (catalogo della mostra Venezia), a cura di Henry Millon e Vittorio Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 510-514.
- WERDEHAUSEN (1997/1998) 2002 Anna Elisabeth Werdehausen, «Ein Orden baut: Die Klosteranlagen der Lateranskanoniker im 15. und 16. Jahrhundert», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 32 (1997/1998 [2002]), pp. 321-366.