

CHRISTOPH L. FROMMEL

## LOMBARDIA

### INTRODUZIONE

L'architettura del Quattrocento in Lombardia si presenta, come attesta anche il presente volume, meno coerente che a Firenze, Venezia e perfino a Roma o Ferrara<sup>1</sup>. Questo è in buona parte dovuto al conflitto di correnti contrastanti, come la tradizione locale, il gotico internazionale del Duomo di Milano e il primo Rinascimento importato con sempre nuove iniziative dall'Italia centrale. Una panoramica introduttiva quindi non può che concentrarsi sulle linee e i fatti principali.

Quando nel 1386 venne progettato il Duomo di Milano, ci si orientò sullo stile strutturale e filigranato delle contemporanee cattedrali nordeuropee e tanto il gotico del duomo quanto quello meno decorativo del Trecento lombardo mantennero in questa città, durante tutto il Quattrocento, un ruolo più dominante che nelle altre città italiane<sup>2</sup>. Come già prima nel Duomo di Firenze e successivamente in tante chiese lombarde, ma diversamente dalle cattedrali nordeuropee, in questo duomo l'esterno raggiunse un'importanza maggiore rispetto all'interno.

Tuttavia già negli anni trenta del Quattrocento anche in Lombardia c'erano singoli artisti che seguivano il primo Rinascimento fiorentino. Così il cardinale Branda Castiglioni aveva chiamato maestri toscani nella sua cittadina natia piuttosto fuori mano. Nella chiesa di Villa egli si era addirittura allaccia-

<sup>1</sup> Ringrazio Elisabetta Pastore per la traduzione, Luisa Giordano per avermi protetto da diversi errori e Hermann Schlimme per le ricostruzioni. Per una panoramica dell'architettura del Quattrocento in Lombardia cfr. L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987, pp. 9-28; L. Giordano, *Milano e l'Italia nord-occidentale*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, pp. 166-175, con bibliografia.

<sup>2</sup> A.M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, 1, Milano 1964, pp. 351-526.



to direttamente alla Sacrestia Vecchia di Brunelleschi, da lui conosciuta durante i suoi soggiorni fiorentini e assurta ai suoi occhi a uno dei primi tentativi di far rivivere l'architettura antica e cioè quella veramente italiana<sup>3</sup>.

All'inizio degli anni cinquanta poi, e cioè ancora molto prima di Ludovico Gonzaga e di Sigismondo Malatesta, Francesco Sforza (1450-1466), chiamando Filarete e Benedetto Ferrini, aveva fatto venire a Milano addirittura due rappresentanti del Rinascimento fiorentino. Verso il 1456 egli commissionò a Filarete l'Ospedale Maggiore, rivelandosi allo stesso tempo benefattore e rinnovatore della sua città<sup>4</sup>. Per suo figlio, Galeazzo Maria (1466-1476), i monumenti presumibilmente antichi della Toscana erano così degni di imitazione da fargli dare disposizioni testamentarie nel 1470, affinché venisse sepolto in una «chiesa di marmo in modo del baptistero de sancto Iohanne de Fiorenza o di Pisa»<sup>5</sup>. Galeazzo Maria era stato ospite dei Medici a Firenze e anche Francesco, stretto amico di Cosimo de' Medici, si era identificato con un'architettura classicheggiante, come mostra già la medaglia di Sperandio<sup>6</sup>.

Il monumentale Ospedale Maggiore rivela, non solo con la sua disposizione strettamente simmetrica, ma anche nelle sue arcate su colonne o in dettagli classicheggianti come gli archivolti e la trabeazione tripartita, la sua discendenza dallo Spedale degli Innocenti di Brunelleschi<sup>7</sup> (fig. 1). Se Filarete strutturò le colonne più tozze e senza entasi e se sulle colonne d'angolo, invece dell'ordine fiancheggiante di paraste giganti, fece salire pilastri frammentati e mischiò il vocabolario del primo Rinascimento con quello dell'odiato «stile tedesco», lo fece evidentemente perché non riusciva a tener testa all'influenza della fabbrica del duomo e agli onnipotenti Solari e poté affidare solo alla carta la sua concezione di una residenza ideale del duca, così come illustrata con Sforzinda. Nell'ampliamento del castello anche Ferrini

<sup>3</sup> L. Giordano, *Milano...*, cit., pp. 173 ss.

<sup>4</sup> A.M. Romanini, *Averlino (Averulino) Ntonio, detto Filarete*, in *Dizionario biografico degli italiani*, IV, Roma 1962, pp. 662-667; M. Verga Bandirali, *Ferrini (Ferino, de Ferinis), Benedetto (Benedictus da Florentia)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVII, Roma 1997, pp. 185-187; L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento...*, cit., pp. 233-243; L. Giordano, *Milano...*, cit., pp. 175-180.

<sup>5</sup> L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento...*, cit., p. 20.

<sup>6</sup> C. Pedretti, *The Sforza Sepulchre*, in «*Gazette des Beaux-Arts*», 89, 1977, p. 122, riprende l'ipotesi seducente che si tratti del progetto per il mausoleo di Francesco Sforza.

<sup>7</sup> P. Pecchiai, *L'opera del Filarete nell'Ospedale Maggiore di Milano*, in Id., *L'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano 1927, pp. 491-500; L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento...*, cit., pp. 275-291, con bibliografia.



fu costretto ad assimilarsi allo stile locale<sup>8</sup>.

A modelli fiorentini come il palazzo di Parte Guelfa di Brunelleschi o il palazzo Medici di Michelozzo, risale anche il progetto per il Banco Mediceo<sup>9</sup>. L'«opus isodomum», le finestre ad arcata e la trabeazione abbreviata anticipavano addirittura elementi essenziali del pianterreno della Cancelleria a Roma. I fregi sono ornati con festoni antichi, come già usati da Rossellino nella Misericordia di Arezzo. E come nei palazzi Medici e Rucellai, le bifore poggiano tettonicamente sulla trabeazione abbreviata e il cornicione su mensole antiche. Le finestre ad arco acuto e la ricca decorazione rendono però di nuovo omaggio al *genius loci*.

Il portale realizzato tra il 1455 e il 1463 è la più antica scultura architettonica pervenutaci del Rinascimento in Lombardia e presenta un ordine corinzio di paraste. Ma il dettaglio decorativo della trabeazione, dell'archivolto o delle sue mensole si pone molto più lontano dal vocabolario antico rispetto ad esempi toscani, come il paragonabile portale della sacrestia di Santa Croce a Firenze<sup>10</sup>. E lombardi appaiono soprattutto le figure sui lati e i sovrastanti festoni a campana.

Quando Pigello Portinari, un altro banchiere fiorentino, si fece costruire verso il 1462 la sua cappella sepolcrale, si ispirò di nuovo alla Sacrestia Vecchia di Brunelleschi, ora però non solo nel tipo, ma anche nell'articolazione dell'interno<sup>11</sup>. Mentre i Medici tuttavia si erano ancora accontentati di seppellire il loro avo sotto il tavolo della sacrestia, la cappella Portinari fungeva da coro dei monaci e luogo di conservazione delle reliquie più preziose.

Sebbene concepito nella tecnica lombarda a mattoni, l'esterno della cappella Portinari, già nel suo dettaglio, si spingeva oltre l'Ospedale Maggiore e, con i suoi due blocchi racchiusi tra pilastri d'angolo e il suo tiburio aperto in fine-

<sup>8</sup> L. Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza*, Milano 1894, pp. 215-456, 603-725; L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento...*, cit., pp. 230-235.

<sup>9</sup> L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento...*, cit., pp. 266-274; L. Giordano, *Milano...*, cit., p. 179.

<sup>10</sup> J. Gitlin Bernstein, *The Portal of the Medici Bank*, in S. Bule, A.Ph. Darr, F. Gioffredi, *Verrocchio and Late Quattrocento Architecture*, Firenze 1992, pp. 346-349.

<sup>11</sup> L. Giordano, *La Cappella Portinari*, in *La Basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano 1984, pp. 71-91; J. Gitlin Bernstein, *A Florentine Patron in Milan: Pigello and the Portinari Chapel*, in *Florence and Milan: Comparisons and Relations*, atti del convegno (Firenze, Villa I Tatti, 1982-1984), a cura di S. Bertelli, N. Rubinstein e C.H. Smyth, Firenze 1989, pp. 171-200; L. Giordano, *Prima degli affreschi: la struttura architettonica*, in *Vincenzo Foppa: la Cappella Portinari*, a cura di L. Mattioli Rossi, Milano 1999, pp. 17-33.



stre tonde, dovette influenzare tutto il successivo sviluppo. L'ordine corinzieggiante delle paraste e la corona di pinnacoli, il cui motivo ad arco inquadrato dall'ordine si ripete nella lanterna di marmo, sono attribuibili a Filarete (Patetta) piuttosto che a uno dei maestri milanesi, non ancora capaci di servirsi degli ordini antichi con la stessa maestria. Non solo la cappella Colleoni di Amadeo a Bergamo, la cupola di Santa Maria presso San Satiro, la cappella Brivio presso Sant'Eustorgio o la chiesa di Santa Maria di Loreto a Perti nacquero nella scia della cappella Portinari, ma anche l'interno di Santa Maria di Bressanoro a Castelleone, dove la ripetizione della cappella d'altare su tutti i lati originò quella centralizzazione tanto apprezzata dal Rinascimento italiano<sup>12</sup>.

Filarete sarebbe stato capace anche della discordanza tra le paraste d'angolo ridotte e i larghi archivolti dell'interno. Nel traforo delle finestre ad arco acuto, Portinari si professò ovviamente a favore del gotico filigranato del duomo, mentre i busti nelle nicchie semitonde a conchiglia dei pennacchi delle finestre fanno di nuovo pensare all'Ospedale Maggiore e al portale del Banco Mediceo. I candelabri a scaglie, sui quali poggiano le colonnine delle bifore, sembrano variare quelli della Tomba Marsuppini di Desiderio da Settignano<sup>13</sup> – altro argomento a favore dell'attribuzione a un architetto scultore fiorentino come Filarete.

La cappella Colleoni invece può essere vista come il primo edificio di un Rinascimento autonomo lombardo (Schofield)<sup>14</sup>. Amadeo dovette aver conosciuto Filarete, quando lavorava nella fabbrica del Duomo di Milano nella primavera del 1465<sup>15</sup>, e all'epoca o successivamente anche Benedetto Ferrini. Nel 1470 Colleoni affidò al ventitreenne artista la tomba della figlia Medea e forse lo stesso Amadeo, poco dopo, convinse il ricchissimo condottiero a farsi erigere una sontuosa cappella sepolcrale presso Santa Maria Maggiore a Bergamo. In concorrenza con i grandiosi progetti dell'invidiato Galeazzo Maria Sforza, discendente di condottieri, Colleoni si decise per una costruzione centralizzata secondo un modello toscano, ma con cupole e con un fasto di stampo veneziano, come si addiceva al monumento di un generale veneziano in territorio

<sup>12</sup> L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento...*, cit., pp. 117 ss.; L. Giordano, *Milano...*, cit., pp. 180 ss., 196.

<sup>13</sup> I. Cardellini, *Desiderio da Settignano*, Milano 1962, pp. 158-175.

<sup>14</sup> Nell'ottobre 2000, J. Kohl ha presentato alla Bibliotheca Hertziana gli esiti della sua tesi di laurea discussa all'Università di Treviri e dedicata al programma iconografico della cappella.

<sup>15</sup> *Giovanni Antonio Amadeo. I documenti*, a cura di R.V. Schofield, J. Shell e G. Sironi, Como 1989, pp. 9-18, 92.



veneziano. Egli aveva potuto ammirare rivestimenti marmorei anche nelle facciate di Alberti per Sigismondo Malatesta e per Giovanni Rucellai. E seguendo l'esempio dei della Scala, dei Visconti, di John Hawkwood, di Niccolò da Tolentino o del Gattamelata, anch'egli volle essere celebrato con un monumento equestre.

Colleoni insistette per avere il sito privilegiato sulla piazza del duomo, già occupato dalla vecchia sacrestia di Santa Maria Maggiore, promettendo di sostituire questa sacrestia con un'altra ancora più bella sempre sullo stesso luogo, «non saria onesto privarli de sto logo»<sup>16</sup> (fig. 2). Non a caso quindi anch'egli seguì la tipologia della Sacrestia Vecchia di Brunelleschi, trasformandola però in una chiesetta autonoma, collegata a Santa Maria Maggiore solo in un secondo momento e non più giustificabile con una funzione di servizio per la chiesa. La sua facciata, insolitamente sontuosa per una cappella, domina la piazza, tanto più che il progetto di Filarete per la facciata del duomo non venne mai realizzato. Con quanta esclusività Amadeo si fosse concentrato sulla facciata, lo sottolinea il nudo fianco destro della cappella.

Avendo collaborato alla decorazione scultorea del Duomo di Milano e della Certosa di Pavia, Amadeo conosceva a fondo la tradizione dell'architettura milanese. Già verso il 1467, nel portale del chiostro piccolo della Certosa di Pavia, egli si era servito esclusivamente di un vocabolario rinascimentale, sebbene in un contesto più estroso e meno tettonico dei toscani. Successivamente dovette studiare non solo le opere padovane di Donatello, ma anche edifici, sculture e monete dell'antichità e del primo Rinascimento situati in luoghi meno vicini. Altrimenti non si spiegherebbe la vicinanza delle finestre della cappella Colleoni al portale di San Domenico a Urbino<sup>17</sup>. In breve, egli fu il primo lombardo a rompere radicalmente con il vocabolario gotico – anche se poi riprese a usarlo di nuovo nel Duomo di Milano – e a cercare di appropriarsi del linguaggio del primo Rinascimento allo stesso modo di altri maestri italiani durante quegli anni. Per tradurre questo vocabolario nel proprio linguaggio talvolta complesso e realizzato in modo eccellente, egli dovette istruire i suoi scalpellini con una cura ancora maggiore di quanto lo avessero richiesto gli edifici di Filarete e di Ferrini.

A ogni modo fuse le forme rinascimentali con la tradizione milanese in modo originale e caratteristico per il suo futuro sviluppo. Seguì così nella

<sup>16</sup> S. Angelini, *Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1968, p. 139.

<sup>17</sup> E.P. Fiore, *Siena e Urbino*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, cit., pp. 291, 294.



combinazione del portale con un oculo centrale e due finestre ad arcata sui lati, un modello milanese ripreso anche dai Solari<sup>18</sup>. Nel tamburo ottagonale e nel suo zoccolo aperto in nicchie si rifece al progetto di Filarete per il Duomo di Bergamo, sostituendo all'ordine di paraste della cappella Portinari, colonnine su piedistalli alternate a balaustri monumentali<sup>19</sup>.

Nella facciata gli imperatori e l'Ercole alludono solo indirettamente al Colleoni. Il portale però non conduce il visitatore, come in altre chiese o cappelle, assialmente verso l'altare, ma verso la tomba trionfale di Colleoni con la statua equestre, un allestimento che mise in ombra tutte le altre cappelle sepolcrali costruite fino ad allora e diede precedenza alla fama terrena del condottiero piuttosto che alla salvezza della sua anima, non diversamente da una buona parte del programma della facciata.

Amadeo dotò l'ordine molto allungato delle paraste solo di basi e capitelli rudimentali e di un architrave estremamente basso. Stimolato forse dal fregio dell'Ospedale Maggiore e da quello dipinto nella cappella Portinari, ma contro ogni logica tettonica, aprì il fregio rialzato in una galleria. Le gallerie erano tipiche degli edifici sacri lombardi del Medioevo, ed egli potrebbe addirittura aver ritenuto antiche quelle della chiesa di San Lorenzo Maggiore.

Nelle arcate su colonne della sua galleria Amadeo inserì una balaustrata di piccole colonnine e su queste dei balaustri, le cui piccole arcate suddividono quelle grandi in bifore. Che egli interpretasse gli antichi ordini di colonne tutto sommato in modo non solo più decorativo e meno tettonico – ad esempio – di Filarete, ma anche più inventivo, lo dimostra l'aggetto del fregio, dove egli fiancheggiò le piccole arcate con due ordini piccoli, o l'esterno della cappella dell'altare, i cui pilastri d'angolo a due piani interferiscono con un ordine di paraste. Nelle due finestre è inserita una cornice architravata e piegata che ricorda quella del portale della Certosa. La sua parte superiore è sostenuta da colonnine scanalate, attorcigliate, a forma di balaustri e di materiali e colori diversi. Sopra la cornice queste colonnine continuano in piccoli pilastri che, assieme alle paraste grandi sui lati, si ripartiscono il peso di un'unica trabeazione. Questa invenzione in fondo parte da un sistema tettonico e ha poco a che fare con il decorativismo del tardo gotico. Ma la sua bizzarria, talvolta addirittura umoristica e particolarmente godibile all'occhio postmoderno, è paragonabile solo a quella – fondamentalmente diversa – di Giulio Romano.

<sup>18</sup> L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento...*, cit., pp. 54-172.

<sup>19</sup> G. Colmuto Zanella, *Il duomo filaretiano: un progetto e la sua fortuna*, in B. Cassinelli, L. Pagnoni, G. Colmuto Zanella, *Il Duomo di Bergamo*, Bergamo 1991, pp. 137-142.



Certamente Amadeo dovette al suo stretto legame con i Solari e al successo della cappella Colleoni, se nel settembre del 1473 venne affidato proprio a lui – nel frattempo ventiseienne – e ai fratelli Mantegazza l'incarico ancora più prestigioso di rivestire di marmo la facciata principale della Certosa della sua natia Pavia<sup>20</sup>. I lavori progredirono lentamente e sembra che Amadeo e Dolcebuono verso il 1492-1494 avessero cambiato il progetto impressionati dalle ultime opere di Bramante<sup>21</sup>. Si avverte a ogni modo come Amadeo si sviluppasse gradualmente in un vero architetto, ma continuasse anche ad attenersi, meno degli architetti dell'Italia centrale, alle norme degli ordini vitruviani e all'equilibrio tra forze portanti e forze scaricanti. Non solo la sua furbizia, ma anche la sua abilità in campo sociale e la sua identità culturale lombarda, potrebbero averlo aiutato ad accaparrarsi gradualmente le cariche e le committenze più importanti.

Bramante era nato qualche anno prima, ma era decisamente meno affarista. Egli cominciò la sua carriera molto più tardi ed essa ebbe anche un andamento meno continuo (Bruschi). Molti elementi rendono credibile una sua formazione nelle botteghe di fra' Carnevale, Piero della Francesca e Mantegna, e non si sa ancora che cosa lo avesse attirato in Lombardia<sup>22</sup>. A Milano prese contatti con Foppa e, se fosse possibile documentarlo in questa città già prima del 1470, si sarebbe addirittura tentati di attribuirgli i due tondi della cappella Portinari raffiguranti *Sant'Ambrogio* e *Sant'Agostino*, le cui prospettive hanno un effetto molto più suggestivo delle altre architetture dipinte del Foppa<sup>23</sup>.

A ogni modo Bramante, ancora verso il 1477, quando decorò la facciata del palazzo del Podestà a Bergamo, era attivo soprattutto come pittore e non di primo ordine<sup>24</sup>. I pochi resti evidenziano che egli oppose al decorativismo bizzarro e bidimensionale dell'adiacente cappella di Amadeo una struttura tettonica, spaziosa e dal ritmo energico, ma non ancora veramente vitruviana. I pilastri del piano nobile non hanno basi, terminano – come in Francesco di Giorgio – con capitelli a forma di imposta e sostengono una trabeazione poco normativa, ma corrispondente tettonicamente al soffitto. I suoi cassettoni e i profili dei capitelli, che continuano attorno alle nicchie e in una delle campate

<sup>20</sup> *Giovanni Antonio Amadeo...*, cit., pp. 99-102; sul progetto di Amadeo per la facciata vedi A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, fig. 15.

<sup>21</sup> Vedi sotto.

<sup>22</sup> R.V. Schofield, *Bramante e un Rinascimento locale all'antica*, in *Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 47-81.

<sup>23</sup> E. Gabrielli, *La fortuna storico-moderna degli affreschi*, in *Vincenzo Foppa...*, cit., pp. 61-80.

<sup>24</sup> F. Borsi, *Bramante*, Milano 1989, pp. 152 ss.



fungono addirittura da trabeazione di un piccolo ordine di colonne, rendono la profondità delle nicchie più commensurabile. Questo rapporto spaziale tra le nicchie e i filosofi ricorda i quadri dello Studiolo di Urbino.

Ancora circa quattro anni più tardi, nell'autunno del 1481, Bramante utilizzò pilastri simili nell'*Incisione Prevedari*, la sua prima opera firmata e divulgata<sup>25</sup>. Questi poggiano – alla maniera medievale – sugli stessi piedistalli e basi attiche delle paraste. Benché l'ordine segua con la sua trabeazione tripartita la logica tettonica, si avverte l'influenza di Filarete, Mantegna e perfino di Amadeo nel decorativismo degli oculi, dentro ai quali è inserita la ruota. Tanto le proporzioni quanto il dettaglio delle paraste sono decisamente ancora più lontani dagli antichi rispetto ad Alberti e a Santa Maria presso San Satiro, il suo primo edificio conservatosi.

Per suggerire spazio, Bramante si servì della struttura diramata e gerarchica della quincunx bizantina, che cresce dalle cellule angolari attraverso i bracci della croce fino alla cupola poligonale e si rispecchia nel crescendo delle arcate, dalle nicchie d'angolo fino alla stessa crociera. Ogni cellula spaziale è incastonata tra quattro arcate e proprio la ripetizione di strutture simili in scale diverse contribuisce all'eminente spazialità. Come nelle cattedrali gotiche, a ogni arco corrisponde un membro del pilastro che fa aggetto nella trabeazione<sup>26</sup>. Sembra quindi come se egli avesse cercato di accattivarsi il favore di potenziali committenti non tanto attraverso un vitruvianesimo rigoroso, quanto piuttosto attraverso una struttura classicheggiante, e allo stesso tempo affine alla tradizione milanese, e l'evocazione di un vasto spazio inondato di luce.

Anche negli affreschi detti «di casa Panigarola», Bramante non mirò tanto alle norme vitruviane, quanto piuttosto al gioco alterno tra corpo e parasta vitruvianamente antropomorfica da una parte e corpo e spazio dall'altra<sup>27</sup>. Le dodici nicchie finte della stanza cubica sono collegate da un ordine che, nei

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 155-162; C. Strinati, *Bernardo Prevedari. Interno di un Tempio*, in *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 502 ss., con bibliografia; R.V. Schofield, *Bramante...*, cit., pp. 5 ss.

<sup>26</sup> C.L. Frommel, *Bramante: struttura aggetto e tradizione medievale*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, atti del convegno del Centro di Storia dell'Architettura (Roma, 1996), a cura di G. Simoncini, Roma 1997, pp. 49-62; L. Giordano, «Vedendosi aver speso i giorni bene»: l'esperienza di Bramante pittore, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 316 ss.

<sup>27</sup> F. Borsi, *Bramante*, cit., pp. 163-166; L. Patetta, *Donato Bramante. Uomo d'Arme*, in *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo...*, cit., p. 502.



suoi rapporti tozzi e nei suoi capitelli bipartiti, ricorda direttamente l'*Incisione Prevedari*. Quest'ordine cresce da una base attica continua e sorregge solo un architrave abbreviato, che funge contemporaneamente da cornice dell'imposta.

Fino a oggi non sappiamo come Bramante fosse diventato architetto e grazie a quali circostanze avesse avuto l'incarico di Santa Maria presso San Satiro<sup>28</sup>. Sembra che il rinnovamento del tiburio e dei bracci della croce della piccola chiesa carolingia di San Satiro avesse avuto inizio già nel 1458, cioè ancora prima dell'inizio della cappella Portinari (Schofield). La trabeazione del tiburio, con la sua cornice ibrida, è infatti difficilmente compatibile con il maestro della chiesa adiacente ed è piuttosto attribuibile a un architetto che conosceva il linguaggio di Filarete, ma non aveva ancora molta dimestichezza con i rapporti degli ordini.

Verso il 1478 la confraternita fece cominciare poi, nella zona dell'odierno transetto, una piccola chiesa per l'immagine miracolosa della Madonna<sup>29</sup>. Sembra che questa chiesetta fosse collegata a San Satiro come la cappella Portinari a Sant'Eustorgio e che avesse avuto una sola navata, cappelle semicircolari e una cupola centrale come il filaretiano Duomo di Bergamo<sup>30</sup> (fig. 3). Il suo esterno era articolato da due ordini piccoli, in parte conservati, che avvalorano l'attribuzione a Bramante.

Qualche anno dopo questi dovette aver presentato un progetto per l'ampliamento della chiesa verso via Torino, dove si servì di una serie di elementi non ancora presenti nell'*Incisione Prevedari*, ma che aveva potuto vedere, riuniti in un unico edificio, solo nel Sant'Andrea a Mantova. Si trattava non solo del collegamento tra arcate su pilastri e un ordine di paraste corinziegianti, della cupola a pennacchi senza tamburo o della volta a botte cassettonata senza finestre, ma anche della ricca decorazione in terracotta e soprattutto dell'ordine piccolo dell'imposta. Sembra quindi che Bramante avesse cominciato il progetto di allargamento dopo l'autunno del 1481 e che solo allora avesse studiato con tale meticolosità il Sant'Andrea.

Ma neanche in questo frangente egli si attenne rigorosamente alle norme

<sup>28</sup> A. Bruschi, *Bramante architetto*, cit., pp. xxiii-xlvi; F. Borsi, *Bramante*, cit., pp. 173-177; R.V. Schofield, *Bramante...*, cit., pp. 6-9; R.V. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem of S. Maria presso S. Satiro*, in «Annali di Architettura», 12, 2000, pp. 17-57. R. Schofield mi ha gentilmente concesso di consultare questi due eccellenti lavori prima della loro pubblicazione, e su di essi si basa anche questa mia introduzione.

<sup>29</sup> R.V. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem...*, cit., pp. 22-28.

<sup>30</sup> G. Colmuto Zanella, *Il duomo filaretiano...*, cit., pp. 136-149.



vitruviane, rinunciando alle basi di un ordine corinzieggiante, sebbene il loro rapporto non le avesse escluse. Completò invece l'imposta del Sant'Andrea in una vera trabeazione tripartita con architrave, fregio e cornice. In questo modo sottolineò ancora l'analogia dei due ordini e il loro rapporto gerarchico corrispondente a quello degli spazi. Come nell'*Incisione Prevedari*, questi crescono dalle navatelle alle navate fino alla cupola centrale. Essendo gli archi della cupola, con il loro rapporto di circa 1:1,34, ancora leggermente più bassi che nella cappella Portinari, i bracci della croce risultano molto più tozzi di quelli del Sant'Andrea e più vicini a quelli delle chiese anche tipologicamente paragonabili di San Babila o San Celso, forse interpretate da Bramante come tarde testimonianze dell'antichità – non diversamente da come Brunelleschi aveva interpretato gli edifici del Protorinascimento<sup>31</sup>.

Poiché non si poteva estendere la chiesa verso via del Falcone e non si necessitava né di un coro né di grandi cappelle, Bramante si aiutò inserendo in questa parete solo nicchie a conchiglia, l'unico elemento ispirato direttamente al Santo Spirito di Brunelleschi, e un coro finto, che guida dinamicamente lo sguardo verso l'effigie della Madonna e conferisce all'edificio una spaziosità di gran lunga maggiore di quanto avesse fatto pensare il terreno limitato. Nella strettezza della prospettiva, egli rinunciò agli archi sopra gli aggetti, che avrebbero solo disturbato l'effetto ampio e splendido di questa volta.

Il Sant'Andrea di Alberti sta anche alla base della facciata rivoluzionaria su via del Falcone. L'ordine gigante della sua parte centrale corrisponde allo spazio della cupola ed è penetrato ed elevato gerarchicamente dall'ordine piccolo del transetto. Il sistema dell'esterno corrisponde quindi a quello dell'interno, anzi è ancora molto più strettamente riferito a questo che in Sant'Andrea. Nella facciata del coro la gerarchia degli ordini è legata probabilmente per la prima volta a un ritmo dinamico: sugli angoli del transetto, le paraste binate si aggettano coprendo metà della prima delle quattro paraste successive. L'ultima viene coperta per metà da una delle due paraste giganti che fiancheggiano una facciatella, nella quale culmina tutto il sistema. Anch'essa è rinforzata da paraste binate e provvista di un frontone, e quindi dovrebbe rappresentare il coro finto con il suo tetto. Le sue paraste avanzano di oltre un fusto e si alternano a campi ciechi, che addensano il rilievo e accelerano ancora di più il ritmo.

<sup>31</sup> C.L. Frommel, *Il San Sebastiano e l'idea del tempio in Leon Battista Alberti*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernest Gombrich*, atti del convegno internazionale (Mantova, ottobre 1998), Firenze 2001, pp. 293 ss.



L'involucro cilindrico della chiesetta di San Satiro invece è ritmato dalla variante di un altro motivo albertiano, la travata ritmica. Questo cilindro risponde a quello più grande del tiburio di Santa Maria, come il frontone aperto del transetto ai piccoli frontoni di San Satiro – un gioco con corpi e forme analoghi, ma dimensioni diverse, del quale solo Bramante era capace.

Nel dettaglio egli fuse il sistema albertiano con motivi lombardi, come i capitelli bipartiti, la base continua, il fregio estremamente alto e all'esterno decorato da campi ciechi o le trabeazioni poco normative del tamburo e della lanterna.

Evidentemente i lavori si concentrarono dapprima sui due bracci del transetto e sullo spazio della cupola. Questi ambienti vennero decorati già nel febbraio del 1483 e utilizzati subito dopo. Il corpo longitudinale e la sacrestia vennero completati al più tardi attorno al 1486, quando Bramante disegnò lo schizzo per la facciata interna e, probabilmente, anche quella esterna su via Torino.

Nella progettazione della sacrestia Bramante fu più libero: egli la fece crescere su una pianta ottagonale, più vicina alle sale termali che alla cappella di Sant'Aquilino presso San Lorenzo Maggiore. Con l'insolito rapporto tra il diametro e l'altezza di circa 1:2,2, essa supera notevolmente non solo Sant'Aquilino, ma addirittura San Vitale a Ravenna. Questa altezza gli consentì di aumentare l'illuminazione relativamente debole della galleria, che originariamente non sembra ancora ridotta dal tetto della navatella<sup>32</sup>, inserendo finestre tonde nella cupola, come le aveva viste nella crociera dell'Ospedale Maggiore di Filarete e come le aveva proposte già nell'*Incisione Prevedari*<sup>33</sup> (fig. 4).

Benché il sistema e l'altezza del suo pianterreno seguano la chiesa, i suoi rapporti e il suo dettaglio hanno un effetto ancora più maturo e magistrale. Poiché né le arcate cieche né le nicchie tonde diagonali erano adatte per gli armadi di una sacrestia, non è escluso che essa fosse stata pensata anche come battistero. Nel secondo piano Bramante seguì la tipologia lombarda della galleria, in maniera più tettonica, ma non meno capricciosa di quella della cappella Colleoni. Scegliendo un rapporto tra la larghezza del fusto delle paraste e la loro altezza di circa 1:3,6 e un'altezza della trabeazione di circa 4,28 moduli, egli trascurò le norme vitruviane in modo quasi provocatorio. Tra le arcate slanciate l'ordine viene sostituito da volute poste in alto, che sostengono solo

<sup>32</sup> Su gentile segnalazione di L. Patetta.

<sup>33</sup> L. Grassi, *Lo «Spedale di poveri» del Filarete. Storia e restauro*, Milano 1972, p. 32, figg. 200 ss.



gli aggetti della cornice dell'imposta, mentre la distanza fino alla trabeazione è superata con l'inserimento di tavolette – un'idea ripresa poi da Michelangelo nell'edicola di Castel Sant'Angelo. Come in una cattedrale gotica, la continuità verticale fino alle fasce della volta si manifesta negli aggetti delle trabeazioni. E basta uno sguardo alla sacrestia ottagonale di Giuliano da Sangallo per il Santo Spirito a Firenze, tipologicamente affine e di poco successiva, per accorgersi dell'abisso che separava ancora Bramante dall'avanguardia fiorentina. Anche il confronto tra la lanterna ottagonale della sacrestia e quella rotonda della chiesa, avvalorata l'ipotesi che Bramante avesse progettato la sacrestia un po' più tardi: l'ordine lì è ridotto a pilastri spezzati senza arcate di collegamento ed è strutturato in modo decisamente più classicheggiante sia nei suoi capitelli doricizzanti che nella sua trabeazione tripartita (figg. 5, 6).

Il contributo più maturo di Bramante a Santa Maria presso San Satiro sarebbe stato probabilmente la facciata, la cui realizzazione da parte di Amadeo non andò oltre la zona dello zoccolo. Tale zona ricorda già quella dell'abside del Duomo di Pavia e dovrebbe risalire, almeno a grandi linee, a un progetto di Bramante che Amadeo venne chiamato a realizzare. Come nella facciata su via del Falcone, sopra questa zona ci si potrebbe immaginare un ordine gigante e sulle pareti leggermente rientranti delle navate laterali un ordine piccolo, che nella campata centrale avrebbe penetrato quello grande, mentre il centro del piano superiore doveva aprirsi in una serliana simile a quella schizzata da Bramante, un chiaro anticipo della sua facciata di Roccaverano di ventidue anni più tardi<sup>34</sup>.

Poco dopo aver terminato la sacrestia Bramante potrebbe aver costruito la cascina e la cappella Pozzobonelli<sup>35</sup> (fig. 7). Questa attribuzione e questa datazione sono avvalorate non solo dalla vicinanza stilistica dell'interno della cappella a triconco con nicchie rientranti a conchiglia e un'imposta continua a forma di trabeazione, ma anche dalla cupola a ombrello illuminata da finestre tonde, dalla loggia, le cui colonne non sorreggono ancora frammenti di trabeazione, e dall'esterno risalente direttamente alle cappelle Portinari e Brivio, con tiburio poligonale, lanterna slanciata, paraste d'angolo e trabeazioni abbreviate. Dopo la progettazione della cattedrale di Pavia e della Canonica, e

<sup>34</sup> R.V. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem...*, cit., pp. 28-39.

<sup>35</sup> A. Bruschi, *Bramante architetto*, cit., pp. 802 ss.; L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento...*, cit., pp. 343-346; S. Ponticelli Righini, *Nuove indagini sulla cascina Pozzobonelli a Milano*, in «Arte Lombarda», 86-87, 1988, pp. 114-118; F. Borsi, *Bramante*, cit., p. 208.



cioè dopo il 1487, tutto ciò sarebbe difficilmente immaginabile per Bramante. Degni di Bramante sono però anche la pianta sviluppata da tre quadrati, la magistrale disposizione interna del palazzetto con il monumentale salone al pianterreno, le cui aperture stanno in un rapporto più simmetrico rispetto alla maggior parte delle sale quattrocentesche, e le cornici in terracotta delle porte e delle finestre rettangolari.

Anche se questi primi edifici non aiutarono ancora Bramante a raggiungere una posizione sicura, contribuirono certamente a farlo nominare architetto della cattedrale di Pavia (Visioli) (figg. 8-14)<sup>36</sup>. Il 17 agosto 1487 i «fabriceri» del duomo inviarono al loro vescovo Ascanio Sforza, fratello del duca, cardinale e in quel periodo a Roma, un progetto che, per la sua «formitas et magnificentia», avrebbe aiutato la città a raggiungere una maggior considerazione e avrebbe fuso il «modernus usus» con la «ingenii subtilitas antiqua», cioè le funzioni moderne con le antiche forme. Essi lo pregavano di confrontarlo con le più belle chiese di Roma e soprattutto con la Hagia Sofia di Costantinopoli, della quale speravano di ricevere un disegno: «[...] Mittimus itaque designa a perito architectore confecta ut illa Reverendissima Dominatio Vestra conferre possit cum aliis pulcherrimis Rome Sacris edibus, atque vel in primis cum illo S. Sophie Constantinopolis celeberrimo omnium templo cuius instar illud figuratum invenire posse speramus [...]». È assai probabile che l'architetto esperto non fosse né Amadeo né il poco conosciuto de' Rocchi, ma già Bramante, chiamato piuttosto da Ascanio che dai pavesi, e che l'interesse così chiaro per l'antico e per un modello così lontano come la Hagia Sofia fosse da attribuire anche a lui. Nella risposta del 29 settembre 1487 infatti Ascanio non si preoccupava del progetto, ma soltanto della sua finanziabilità. Nel corso dell'anno successivo Bramante, Amadeo e Cristoforo de' Rocchi lo perfezionarono talmente che Ascanio il 28 giugno 1488 poté già porre la pietra di fondazione. Esso rimase la base per la realizzazione della cripta entro il 1492 e di parti del coro entro il 1495, quando Bramante lasciò la fabbrica, e venne modificato da Amadeo e Dolcebuono fino ad apparire come lo mostra il modello ligneo conservatosi (fig. 27).

Evidentemente i cittadini di Pavia e il loro vescovo volevano superare tutti gli edifici sacri fino ad allora costruiti e soprattutto l'antiquata cattedrale della

<sup>36</sup> R. Maiocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, Pavia 1937, pp. 314 ss., docc. 1330 ss., con tutti i documenti importanti; R.V. Schofield, G. Sironi *Bramante and the Problem...*, cit., pp. 56 ss., con analisi dettagliata soprattutto della lettera del 1487.



vicina Milano. Come in uso all'epoca, essi probabilmente si informarono in modo dettagliato<sup>37</sup> non solo sugli edifici sacri più famosi della tarda antichità, ma anche sui più importanti edifici dell'epoca, e prima di tutti la chiesa della Vergine Maria a Loreto, con la sua cupola dominante e le sue navate e cappelle di varia grandezza, per combinare il *modernus usus* con lo splendore degli antichi. Bramante dovette aver visitato la basilica lauretana, così vicina a Urbino, già nella sua giovinezza ed essere stato affascinato particolarmente dal suo spazio che cresce gerarchicamente.

Il desiderio dei «fabricieri» di imitare la Hagia Sofia e le più belle chiese della Roma antica, e tra queste probabilmente non tanto le grandi basiliche con soffitto a travi, quanto piuttosto gli edifici a volta e a pianta centrale, fa pensare a una costruzione centrale, come potrebbe averla voluta anche Bramante, sostituendo il corpo longitudinale di Loreto con un quarto braccio della croce profondo anch'esso solo due campate (fig. 8). Soprattutto però egli sottopose la pianta della basilica lauretana a un'abile sistemizzazione, di cui non si può ritenere capace né Amadeo né de' Rocchi: le absidi poligonali e le cappelle rettangolari divennero ora semicircolari e le quattro cappelle negli angoli della crociera rotonde e autonome, ognuna con otto nicchie tonde. Tutte le campate furono illuminate in ogni piano da una finestra, in modo che l'interno, dilatandosi in esedre e cappelle circolari, risultasse ancora più luminoso e spazioso del Santo Spirito di Brunelleschi.

Degna solo di Bramante è anche la complessa formazione dei pilastri, in particolare di quelli della cupola. Come nelle cattedrali gotiche, come nell'*Incisione Prevedari* e come a San Satiro, ogni arco inizia su una parasta dell'ordine corinzio con trabeazione aggettante, che prosegue anche nelle navate laterali<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Come per esempio nel caso della progettazione di San Petronio a Bologna, per la quale Antonio di Vincenzo copiò pianta e sezione del Duomo di Milano (C. Ghisalberti, *Antonio di Vincenzo. Pianta e sezione trasversale del Duomo di Milano*, in *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo...*, cit., p. 430; C.L. Frommel, *Sulla nascita del disegno architettonico*, *ibidem*, pp. 102 ss., fig. 5, n. 12); e come nella progettazione della chiesa francescana di Santa Maria delle Grazie a Senigallia, per la quale si fecero arrivare progetti da Capriola presso Siena (cfr. F. Benelli, *Baccio Pontelli, Giovanni della Rovere, il convento e la chiesa di Santa Maria della Grazie a Senigallia*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 31, 1999, p. 13) o come pure nella progettazione di San Pietro, durante la quale Bramante schizzò per il papa le piante di San Lorenzo e della cattedrale di Milano (C.L. Frommel, *San Pietro*, in *San Pietro che non c'è: da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C. Tessari, Milano 1996, p. 261).

<sup>38</sup> C.L. Frommel, *Bramante: struttura, oggetto e tradizione medievale*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, atti del convegno (Roma, 1995), a cura di G. Simoncini, Milano 1997, pp. 49-62.



I lati anteriori e posteriori dei pilastri della cupola sono articolati, come gli altri pilastri, da fasci di paraste, motivo ripreso dal Colosseo già da Francesco del Borgo per l'interno dei porticati di San Pietro e di San Marco a Roma<sup>39</sup>. Bramante stesso potrebbe aver continuato le paraste del secondo piano dei pilastri della cupola in lesene analoghe, sebbene prive del fregio esageratamente rialzato e caratteristico di Amadeo. Ai profondi intradossi degli archi della cupola corrispondono rispettivamente due paraste e due lesene. Anche negli ambienti a pianta triangolare, che fanno da passaggio tra gli archi diagonali della cupola e le navate laterali, e che avevano creato evidenti difficoltà agli architetti di Loreto, i pilastri sono collegati con grande maestria, guardando al modello antico di San Lorenzo.

I due piani dei pilastri della cupola sembrano risalire direttamente alla Hagia Sofia e a San Vitale (figg. 9-13). Gli archi della cupola, nel loro slanciato rapporto di circa 1:2,6 e nella pianta trapezoidale dei loro pilastri, si avvicinano addirittura a quelli di San Vitale, l'unica chiesa di epoca giustiniana ad essa paragonabile e che Bramante potrebbe aver visto con i propri occhi.

Le concordanze con la Hagia Sofia stanno non a caso soprattutto nell'alzata di tutto lo spazio della cupola. Benché il suo diametro di circa 26,50 metri sia più piccolo di oltre 4 metri, il suo rapporto con la presunta altezza di circa 44 metri è quasi lo stesso. Come nella Hagia Sofia, probabilmente anche Bramante voleva creare con dei pennacchi il passaggio a una cupola semisferica e illuminata da almeno sedici finestre.

Un'esatta conoscenza della cupola della Hagia Sofia è presupposta anche dalla volta della cripta, dove le arcate delle finestre penetrano ugualmente nella base della cupola. Sopra i suoi pilastri partono dei costoloni a fascia e sopra i suoi archi delle calotte panciute<sup>40</sup>. In essa Bramante quindi potrebbe aver dimostrato ai suoi committenti l'effetto della futura cupola.

Se cinque anni prima era stato il Sant'Andrea di Alberti a ispirarlo nella progettazione di Santa Maria presso San Satiro, ora lo furono edifici così contrastanti fra loro come la basilica lauretana e le chiese giustiniane. Queste ultime, che egli potrebbe aver scoperto attraverso San Lorenzo e San Satiro, dovevano influire anche sul suo successivo sviluppo.

È quindi poco probabile che solo Ascanio o i «fabriceri» l'avessero portato

<sup>39</sup> C.L. Frommel, *Roma*, in *Storia dell'architettura. Il Quattrocento*, cit., pp. 382-390.

<sup>40</sup> R.V. Schofield (*Bramante...*, cit., pp. 47-81) propone come modello il canopio di villa Adriana, che però non ha un *claire étage* e non doveva essere ancora conosciuto durante la progettazione.



su questa via. A ogni modo, prima della stesura definitiva del progetto nell'estate del 1488, Bramante dovette aver conosciuto i rilievi della Hagia Sofia, cercati ancora nell'agosto 1487. Gli alzati copiati da Francesco da Sangallo nel libro di suo padre Giuliano, la cui prospettiva poco corretta li fa probabilmente risalire a un'epoca precedente, attestano appunto che si trovavano in circolazione rilievi della Hagia Sofia relativamente fedeli all'originale e reperibili grazie agli intensi scambi commerciali con la capitale turca<sup>41</sup> (fig. 9). Ovviamente con queste citazioni testuali si cercava una vicinanza non solo simbolica<sup>42</sup>.

Dal modello della Hagia Sofia e da San Vitale si differenziano sia il modello ligneo che il frammento realizzato, e non solo per i massicci contrafforti e il corpo longitudinale, ma anche per il tamburo rialzato e per la cupola ottagonale, dove Amadeo e Dolcebuono si ispirarono ovviamente più alla basilica lauretana che alla Hagia Sofia. L'esterno di Bramante invece avrebbe dovuto crescere gerarchicamente dalle absidi e cupole delle sacrestie, attraverso le absidi secondarie e quella principale, su fino alla cupola centrale e questa avrebbe dominato tutto il corpo ramificato, come nella Hagia Sofia e nel progetto sulla medaglia di fondazione per San Pietro del 1505, rimasto anch'esso un'utopia (figg. 13, 14). La forma perfetta non solo della cripta e dei pilastri della cupola, ma anche dell'ordine di paraste dell'esterno dell'abside, fino all'altezza dell'architrave e delle sue finestre, danno ancora una chiara impressione di questo eminente progetto, che preparava direttamente il nuovo San Pietro e merita ancora oggi un posto analogo nell'opera di Bramante.

Il presunto progetto di Bramante per Pavia trovò il suo diretto riflesso negli studi di Leonardo per edifici sacri<sup>43</sup>. Leonardo era arrivato a Milano nel 1483, cioè durante la costruzione di Santa Maria presso San Satiro, e probabilmente era entrato quasi subito in contatto con Bramante, l'unico artista del posto a lui congeniale e spiritualmente affine. Nel 1490 egli venne chiamato, assieme a Francesco di Giorgio, alla fabbrica del Duomo di Pavia, come esperto e nello stesso anno stese una perizia per il tiburio del Duomo di Milano.

<sup>41</sup> S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, pp. 149 ss., 215 ss.

<sup>42</sup> G. Bandmann, *Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951.

<sup>43</sup> L.H. Heydenreich, *Die Sakralbaustudien Leonardo da Vinci's*, München 1971; J. Guillaume, *Léonard et l'architecture*, in *Léonard de Vinci ingénieur et architecte*, catalogo della mostra (Montréal, 1987), a cura di P. Galluzzi, Montréal 1987, pp. 207-248; C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1981; R.V. Schofield, *Leonardo's Milanese Architecture: Career, Sources and Graphic Techniques*, in «Achademia Leonardi Vinci», 4, 1991, pp. 111-157.



Pur non essendo egli stesso costruttore, in pochi anni si era fatto dunque una fama di esperto, occupando un posto eminente tra gli ingegneri ducali.

Nonostante tutte le differenze, i progetti milanesi di Leonardo e di Bramante si accostano proprio alla fine del secolo. Negli anni precedenti al progetto per il Duomo di Pavia, Bramante aveva sperimentato diversi sistemi, che ritornano quasi tutti anche negli schizzi di Leonardo, dalla quincunx e dalla basilica a tre navate con cupola, fino all'ottagono con nicchie alternate, alla basilica con cupola ottagonale e bracci della croce a tre navate o agli archi di cupola rialzati della Hagia Sofia. Leonardo aveva una chiara predilezione per corpi ottagonali sormontati da cupole e circondati da cappelle, risalenti ovviamente all'esterno del duomo della sua città natale, con il tamburo illuminato da finestre tonde, la cupola slanciata, le cappelle del coro con semicupole e le tribunette brunelleschiane. Tuttavia egli fuse le sue esperienze fiorentine con quelle milanesi e soprattutto con quelle di San Lorenzo e dei progetti di Bramante. Al contrario di quest'ultimo però, non ebbe tanto a cuore il *continuum* spaziale dell'interno quanto piuttosto cellule spaziali ben divise tra loro. Stimolato forse anche dalle cappelle di San Lorenzo e di Santa Maria di Bressanoro e diversamente dalla maggior parte dei suoi contemporanei del centro Italia, fece circondare le sue cupole da una corona di cappelle autonome, ma articolate dettagliatamente anche all'esterno. Egli seguì quindi un principio compositivo gerarchico, preparato già dall'architettura sulla medaglia di Sperandio per Francesco Sforza e paragonabile a quello seguito da Bramante all'interno dell'*Incisione Prevedari* e, in maniera molto meno plastica, sulla facciata del coro di Santa Maria presso San Satiro. Bramante aveva tentato una simile articolazione del corpo esterno solamente nel rapporto pittorresco tra l'esterno di San Satiro e il tiburio dell'adiacente chiesa. Non per niente Leonardo riprese nelle cappelle di un progetto, forse solo di poco successivo, proprio la quincunx di San Satiro rivestita da Bramante con una rotonda<sup>44</sup> (fig. 15). Viceversa i progetti di Leonardo potrebbero aver stimolato Bramante a far crescere in modo plastico l'esterno del Duomo di Pavia (fig. 14). L'effetto degli esterni gerarchicamente crescenti di Leonardo è ancora avvertibile nel presunto progetto di Bramante per Santa Maria delle Grazie e nella medaglia di fondazione per San Pietro (figg. 15, 17, 18).

Leonardo sembra avergli reso familiare anche la tecnica del muro amorfo e

<sup>44</sup> L.H. Heydenreich, *Die Sakralbaustudien...*, cit., pp. 54 ss., figg. 37 ss.; J. Guillaume, *Léonard...*, cit., p. 229, fig. 238.



scavato fino all'estremo da nicchie, che separa ambienti di forma diversa. Brunelleschi aveva appreso questa tecnica dalle terme imperiali e l'aveva utilizzata nella chiesa di Santa Maria degli Angeli. Leonardo l'aveva poi sviluppata ulteriormente e in modo conseguente nei suoi progetti ancora molto più complessi<sup>45</sup> (fig. 15). Nella rotonda di San Satiro essa appare solo in modo accennato, per diventare poi, a partire dal 1502, nel Tempietto, caratteristico dello stile romano di Bramante.

A un intenso scambio di idee tra i due maestri fanno pensare anche alcuni studi di Leonardo ispirati chiaramente al progetto per il Duomo di Pavia<sup>46</sup>. Come già nel Duomo di Firenze, anche lì la cupola ottagonale raggiunge la larghezza del corpo longitudinale a tre navate. Ma come nel Duomo di Pavia essa ora poggia su sostegni più snelli e autonomi ed è circondata da cellule spaziali secondarie. Delle due piante di Leonardo, quella più vicina al progetto di Bramante per il Duomo di Pavia prevedeva in origine addirittura una pianta centralizzata, un importante indizio del fatto che Bramante potrebbe aver previsto un edificio centralizzato (figg. 8, 17). Anche alcuni schizzi di Leonardo per una basilica con arcate su colonne, galleria, volta a botte, arcate della crociera rialzate e cupola tonda su pennacchi, sembrano ispirarsi al progetto di Bramante per il Duomo di Pavia<sup>47</sup>.

L'influenza di Bramante diventa ancora più evidente nella concezione leonardesca degli ordini di colonne. Per lo più essi sono accennati solo rapidamente, organizzati in modo strettamente tettonico e dominano incontestatamente le singole zone della costruzione. Il fregio rialzato rivela che anch'essi vennero orientati poco sulle norme vitruviane<sup>48</sup> (figg. 15-18). Anzi Leonardo si attenne ancora alle antiquate bifore, non più presenti in Bramante.

Molto più conseguentemente dei suoi contemporanei fiorentini, ma di nuovo come Bramante, egli prestò attenzione a un'esatta corrispondenza tra interno ed esterno. Come Bramante, anche lui differenziò tra l'ordine grande

<sup>45</sup> L.H. Heydenreich, *Zur Genesis der St. Peter-Planes von Bramante*, in «Forschungen und Fortschritte», 1934, pp. 365 ss.; L.H. Heydenreich, *Die Sakralbaustudien...*, cit., pp. 51 ss., 78, figg. 32 ss.; J. Guillaume, *Léonard...*, cit., pp. 224-236.

<sup>46</sup> L.H. Heydenreich, *Die Sakralbaustudien...*, cit., pp. 68 ss., figg. 51 ss.; J. Guillaume, *Léonard...*, cit., pp. 228 ss., figg. 236, 259 ss.; R.V. Schofield, *Leonardo's Milanese Architecture...*, cit., pp. 145-151, fig. 29.

<sup>47</sup> L.H. Heydenreich, *Die Sakralbaustudien...*, cit., p. 75, fig. 54; J. Guillaume, *Léonard...*, cit., p. 234, fig. 256; C. Pedretti, *Leonardo architetto*, cit., pp. 32-115.

<sup>48</sup> R.V. Schofield, *Leonardo's Milanese Architecture...*, cit., pp. 153-157.



del corpo centrale e quello piccolo delle cappelle o delle absidi, lasciandoli occasionalmente addirittura compenetrarsi, come sulla facciata del coro di Santa Maria presso San Satiro<sup>49</sup>. Se per gli angoli di un corpo centrale a cupola propose paraste doppie di un ordine gigante con trabeazione aggettante e sormontato da pinnacoli a forma di lanterne cieche, ciò significa che seguì di nuovo la tradizione della cappella Portinari e della facciata del coro di Santa Maria presso San Satiro<sup>50</sup>. Evitò tuttavia i ritmi complessi di quest'ultima o i fasci di paraste del Duomo di Pavia. Forse perché in seguito non trovò più un interlocutore congeniale, Leonardo rimase per tutta la vita fedele a questo stile dei suoi anni milanesi. Bramante invece seppe ancora usufruire di questo scambio di idee, quando sviluppò la sua grande maniera romana.

Che queste esperienze architettoniche avessero un effetto poi anche sui dipinti milanesi di Bramante, lo attesta l'*Argo* del Castello Sforzesco completato al più tardi nel 1493<sup>51</sup>. Volute massicce sorreggono uno zoccolo formato come una trabeazione con architrave basso, cornice e fregio rialzato. I blocchi ornati da lastre con scudi vuoti fiancheggiano, come piedistalli, il centro rientrante con il suo medaglione. Come poi nella volta sistina di Michelangelo, solo su questi podi aggettanti poggiano i veri e propri piedistalli, articolati in modo molto più semplice, nonché l'ordine di paraste visibile solo parzialmente. Come nel Duomo di Pavia, la trabeazione è aggettante solo sopra l'elemento centrale dei fasci. Bramante avrebbe ripreso di nuovo questo motivo, che lega mirabilmente le forze orizzontali e verticali di un ordine, nel 1492 negli armadi della sacrestia di Vigevano (Ceriana) e verso il 1503 nel piano ionico del cortile del Belvedere<sup>52</sup>.

A questa fase più matura di Bramante dovrebbe appartenere anche il tentativo di organizzare in modo più tettonico e antichizzante la facciata della casa Fontana, eretta durante gli anni settanta in stile locale<sup>53</sup>. Bramante si servì di un fitto bugnato isodomo e di un ordine corinzieggiante a due piani, i cui ele-

<sup>49</sup> L.H. Heydenreich, *Die Sakralbaustudien...*, cit., pp. 68, 78, fig. 52; J. Guillaume, *Léonard...*, cit., pp. 228 ss., fig. 236.

<sup>50</sup> L.H. Heydenreich, *Die Sakralbaustudien...*, cit., p. 59, fig. 44; J. Guillaume, *Léonard...*, cit., pp. 234, 240, figg. 254, 263; R.V. Schofield, *Leonardo's Milanese Architecture...*, cit., p. 152.

<sup>51</sup> F. Borsi, *Bramante*, cit., p. 171; L. Giordano, «*Vedendosi aver speso i giorni bene*»..., cit., pp. 325 ss.

<sup>52</sup> F. Borsi, *Bramante*, cit., p. 267.

<sup>53</sup> L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento...*, cit., pp. 338-342; A. Bruschi, *Bramante architetto*, cit., pp. 109-112; F. Borsi, *Bramante*, cit., pp. 167 ss.



menti erano abbinati alle aperture della parete. Nell'ordine inferiore, che partiva dall'edicola in pietra del portale e dalla relativa trabeazione alta, le colonne scanalate erano fiancheggiate da paraste con capitelli astratti, senza però che la trabeazione aggettasse sopra gli elementi centrali. Grazie alle paraste più monumentali e più riccamente ornate e alle statue sopra al portale, il piano superiore si presentava come piano nobile. Solo le colonne del portale e il piano superiore del cortile ricordano ancora oggi lo stile di Amadeo.

A ogni modo a Milano non si conosce finora una facciata di palazzo antecedente, i cui due piani siano entrambi dominati da ordini completi. Il pianterreno di palazzo Beccaria a Pavia si ispira forse già alla casa Fontana<sup>54</sup>, mentre le colonne a balaustro del suo piano nobile evidenziano l'influenza di Amadeo, presente anche nel cortile di palazzo Bergonzo Botta (Merzagora). Il frammento del cortile di un palazzo distrutto e oggi nel museo del Castello Sforzesco rispetta invece, con le sue arcate su colonne e la trabeazione tripartita, sulla quale poggiano le alte finestre rettangolari del piano nobile, tutti i criteri di un'opera di Bramante stesso<sup>55</sup> (fig. 19).

Con l'incarico della cattedrale di Pavia, Bramante aveva raggiunto l'apice della sua carriera milanese. Egli era ora «ingegnere del duca» e come tale sembra che avesse partecipato nel 1492 anche alla progettazione del coro-mausoleo di Santa Maria delle Grazie<sup>56</sup>. Evidentemente Ludovico il Moro voleva una variante monumentalizzata della cappella Portinari, la cappella sepolcrale più moderna fino ad allora costruita in Lombardia, e probabilmente pensava anche alla Certosa di Pavia, la chiesa sepolcrale dei Visconti, e ai suoi bracci della croce con tre grandi absidi.

La mano di Bramante è riconoscibile solo a fatica nel coro attuale. Tutto l'esterno rivela lo stile di Amadeo e cioè non solo il secondo piano con la sua alternanza di paraste corinzie a balaustri, ma anche il primo con le sue finestre aperte e cieche, fittamente allineate, sormontate da un architrave senza fregio e cornice e interrotte solo dai pilastri d'angolo di diversa larghezza, ma anch'essi articolati uniformemente. Nel tiburio è documentato Amadeo, che doveva essere stato responsabile anche dell'articolazione definitiva dell'interno.

Le paraste del grande ordine interno seguono le differenti larghezze degli

<sup>54</sup> L. Giordano, *Milano...*, cit., pp. 179 ss.

<sup>55</sup> La facciata del Castello Sforzesco.

<sup>56</sup> A. Bruschi, *Bramante architetto*, cit., pp. 783-801; F. Borsi, *Bramante*, cit., pp. 211-218; M. Frassinetti, R. Auletta Marrucci, S. Righini Ponticelli, G. Mulazzani, *Santa Maria delle Grazie*, Milano 1998; R.V. Schofield, *Bramante...*, cit., pp. 58 ss.



archivolti e degli intradossi e ciò corrisponde a quel pensiero medievale, che Bramante aveva già superato nel Duomo di Pavia. Non solo le porte, in gran parte cieche, le finestre delle absidi senza cornici o l'articolazione del tamburo, ma anche la sua modesta illuminazione attraverso campate doppie separate da colonne o l'articolazione poco tettonica della cupola sono impensabili per Bramante. Infine, anche la graziosa volta a ombrello del braccio del coro, che si erge in modo poco organico sopra una trabeazione frammentata tra le arcate tozze delle finestre tonde, è più facilmente attribuibile ad Amadeo che a Bramante. Ma allora, come potremmo immaginarci il progetto di Bramante?

Per dare a tutte le paraste la stessa larghezza, come nel Duomo di Pavia, egli avrebbe dovuto piegare le paraste d'angolo e restringere conformemente gli archivolti esterni come nella Sacrestia Vecchia, oppure dare ad entrambi gli archivolti la stessa larghezza come nella cappella Portinari. Inoltre poteva servirsi di paraste doppie e di fasci di paraste come a Pavia. Per il braccio del coro egli potrebbe aver previsto una propria cupola, come nella Sacrestia Vecchia o nella cappella Portinari, e un'illuminazione attraverso i grandi tondi delle lunette laterali. La grande cupola potrebbe aver poggiato direttamente sui pennacchi, come nella Sacrestia Vecchia, in Santa Maria presso San Satiro o nella Hagia Sofia, ed essere illuminata da finestre nella sua base e da una lanterna.

Le conseguenze di un tale sistema per l'esterno sono ben evidenti (fig. 21). Come nella Hagia Sofia, nel Duomo di Pavia, in un progetto di Leonardo forse precedente<sup>57</sup> (fig. 18) e come poi sulla medaglia di fondazione per San Pietro, la cupola principale semisferica si sarebbe innalzata sopra le semicupole delle tre absidi. Analogamente a quanto avviene nel Duomo di Pavia, anche qui le absidi sarebbero state articolate con edicole e con un ordine di paraste, che sarebbe iniziato già al di sotto degli alti podi di Amadeo. E come nella facciata del coro di Santa Maria presso San Satiro e sul progetto di Leonardo, ci si potrebbe immaginare i quattro pilastri della cupola con un ordine gigante aggettante nella trabeazione e le absidi con un ordine piccolo. Che un tale esterno fosse possibile nella Milano del 1492-1493, lo testimonia anche l'affresco di Zenale<sup>58</sup>. Ancora verso il 1508, quando Bramante già da tempo stava realizzando templi più classicheggianti, Cola da Caprarola avrebbe ripreso un simile modello nella Consolazione di Todi<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Vedi nota 42.

<sup>58</sup> A. Rovetta, *Cultura architettonica e cultura umanistica a Milano durante il soggiorno di Bramante: note sullo studio dell'antico*, in «Arte Lombarda», 79, 1986/4, pp. 86 ss., figg. 8, 9.

<sup>59</sup> *S. Maria della Consolazione in Todi*, a cura di A. Bruschi, Cinisello Balsamo 1991.



Non sappiamo fino a che punto possa essere arrivato il contributo di Bramante alla progettazione di Santa Maria delle Grazie. Ma non c'è dubbio che anche qui abbia potuto imporsi poco, come sulla facciata di Santa Maria presso San Satiro, nel tiburio del Duomo di Milano e ancora meno che nel Duomo di Pavia<sup>60</sup>. Tuttavia nelle poche committenze che nel corso degli anni novanta cominciò o addirittura realizzò, si attenne in modo conseguente alla via a suo tempo intrapresa e soprattutto alla tettonica degli ordini di colonne. Così diede alle colonne della Canonica, cominciata nel 1492, e dei chiostri di Sant'Ambrogio, progettati nel 1498, frammenti di una trabeazione tripartita, già ripresi da Brunelleschi da modelli tardo antichi nelle navate di San Lorenzo e del Santo Spirito. Come lì, anche nella Canonica le arcate sono accompagnate da un ordine gigante, che culmina nell'arco trionfale attraverso il quale i canonici entravano nella basilica e rispecchia la predilezione di Bramante per strutture gerarchiche. A ogni modo sembra che anche qui egli avesse dato più importanza al sistema e alla sintassi degli ordini che a un vocabolario veramente normativo.

Illusionistici archi di trionfo (circa 1494) conferiscono anche alla piazza Ducale di Vigevano un'impronta bramantesca, del tutto mancante nelle tozze arcate su colonne<sup>61</sup> (fig. 22). Questi archi di trionfo frammentati non hanno neanche un collegamento tettonico con l'ordine piccolo sui due lati, anch'esso dipinto, le cui colonne a balaustri si riferiscono alle finestre e non agli assi del pianterreno e sorreggono una trabeazione con fregio sproporzionatamente alto, ponendosi così più vicine al mondo di Amadeo.

Ancora quasi settant'anni dopo la chiesa di Castiglione d'Olona, Bramante quindi sviluppò il suo originale talento nel dialogo continuo tra la tradizione locale e l'architettura toscana e soprattutto quella di Brunelleschi, mentre l'influenza di Alberti rimase limitata a Santa Maria presso San Satiro. Anzi, il suo rinnovato interesse per Brunelleschi e l'architettura fiorentina a partire dal 1492 potrebbe essere stato stimolato da Giuliano da Sangallo. Questi, nell'ottobre di quell'anno, aveva portato a Ludovico il Moro il modello di un palazzo, nel quale sicuramente erano confluiti tutti i suoi ultimi progressi<sup>62</sup>. Inoltre

<sup>60</sup> A. Bruschi, *Bramante architetto*, cit.; F. Borsi, *Bramante*, cit., pp. 186-192; C.L. Frommel, *Bramante...*, cit., pp. 49 ss.

<sup>61</sup> A. Bruschi, *Bramante architetto*, cit., pp. 804-809; F. Borsi, *Bramante*, cit., pp. 193-196; L. Giordano, *Il rinnovamento promosso da Ludovico Sforza. Ipotesi per Bramante*, in *Meta-morfosi di un borgo. Vigevano in età visconteo-sforzesca*, Milano 1992, pp. 315-328; R.V. Schofield, *Bramante...*, cit., pp. 13, 24, nota 54, con bibliografia.

<sup>62</sup> R.V. Schofield, *Bramante...*, cit., p. 61.



alcuni elementi avvalorano anche un viaggio a Firenze, che Bramante avrebbe fatto dopo il 1492<sup>63</sup>.

Negli edifici degli anni precedenti, Giuliano da Sangallo e Lorenzo de' Medici, il suo committente più importante, erano stati i primi fiorentini a riprendere l'eredità di Alberti e come questi si erano orientati direttamente verso l'antico – sia nelle forme spaziali e nelle volte a botte cassettonate, sia nel motivo ad arco di trionfo, ossia nella differenziazione dei diversi ordini vitruviani. Giuliano però fu meno attento nei confronti dell'unità tettonica di colonna e trabeazione, come attesta il cortile di palazzo Gondi del 1490 circa, altra prova dell'influenza diretta di Brunelleschi sul Bramante degli anni novanta<sup>64</sup>.

Probabilmente l'influenza di Brunelleschi e di Giuliano da Sangallo negli anni 1492-1499 è più ovvia nei progetti bramanteschi che in quelli leonardeschi, in quanto la maggior parte di questi ultimi risale agli anni precedenti. Nella tipologia dei due chiostri di Sant'Ambrogio, Bramante si era orientato soprattutto verso l'Ospedale Maggiore di Filarete, anche se negli angoli aveva usato colonne quadre, come Giuliano da Sangallo nell'atrio di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, e al piano superiore il motivo dell'arco inquadrato dall'ordine. Anzi è probabile che, come Giuliano nella Madonna delle Carceri del 1485, operasse addirittura per la prima volta una distinzione tra l'ordine dorico e quello ionico. Anche le basi e i capitelli dell'ordine dorico sono del tutto confrontabili<sup>65</sup> (figg. 23, 24).

Quanto fosse difficile per gli artisti della loro generazione, ma lombardi come Giovanni Battagio o Giovanni Giacomo Dolcebuono, trovare una propria via tra Bramante e Amadeo, lo attestano le loro chiese a Milano, Lodi e Crema<sup>66</sup>. Battagio aveva collaborato nel 1482 alla decorazione del transetto di Santa Maria presso San Satiro e quindi aveva conosciuto da vicino Bramante e i suoi progetti<sup>67</sup>. A ogni modo l'Incoronata di Lodi, iniziata da Battagio nel maggio del 1488, cioè ancora prima del Duomo di Pavia, e portata avanti da

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 13 ss.

<sup>64</sup> A. Tonnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms 1983, p. 45.

<sup>65</sup> E. Werdehausen, *Bramante und das Kloster S. Ambrogio in Mailand*, Worms 1990; C. Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana)*, Worms 1984.

<sup>66</sup> L. Giordano, *L'architettura. 1490-1500*, in C. Alpini, G. Bora, E. Edallo, L. Giordano, I. Lasagni, G.P. Sambusiti, *La basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Milano 1990, pp. 35-89; L. Giordano, *Milano...*, cit., pp. 194 ss.; N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand*, Worms 1998.

<sup>67</sup> R.V. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem...*, cit., pp. 39-46.



Dolcebuono dal 1489 in poi, rivela la diretta influenza della sacrestia di Santa Maria presso San Satiro<sup>68</sup>. Ciò non vale solo per la pianta, il motivo dell'arco inquadrato dall'ordine e la ricchezza decorativa del pianterreno, ma anche per i piedistalli alti, la trabeazione tripartita della zona dell'imposta, l'ordine piccolo e le arcate doppie del secondo piano o per le finestre tonde della cupola ottagonale. L'interno è più vasto e meno slanciato della sacrestia bramantesca, mentre il profilo della cupola è più medievale. Nel dettaglio della trabeazione superiore e delle arcate doppie, ma soprattutto nella modesta articolazione esterna con il fregio molto rialzato, presero il sopravvento la tradizione milanese e l'influenza di Amadeo, probabilmente perché Dolcebuono qui si allontanò dal progetto di Battagio. Di questo aveva fatto parte anche il portico già accennato nel 1489, cioè un *vestibulum* all'antica, ispirato possibilmente a Santa Costanza e al battistero lateranense, ugualmente ottagonale. A ogni modo lo si deve all'influenza di Bramante, se qui venne realizzata l'idea di edificio centralizzato per la prima volta in una chiesa lombarda in modo così puro e convincente.

Le esperienze fatte nella progettazione dell'Incoronata sembrano poi aver stimolato Battagio, già nel febbraio del 1489, a un secondo edificio centralizzato e anch'esso dedicato alla Madonna Miracolosa, cioè Santa Maria della Passione a Milano (Modesti). Se, come sembra, la pianta dell'ottagono e una delle cappelle risalgono al progetto di Battagio, allora già qui egli avrebbe ampliato l'ottagono sotto la cupola di quattro corpi minori irradiantisi dagli assi principali, preparando così l'ancora più complessa Santa Maria della Croce a Crema dell'anno successivo<sup>69</sup>.

Lì il giorno del miracolo e un'eclissi di sole indussero Battagio a collegare la sfericità del sole con la croce.

Egli seguì i progetti di Leonardo per edifici a pianta centrale, quando ampliò l'interno aprendo ogni seconda arcata su annessi a forma di cappella, e arricchì il pianterreno ponendo colonne davanti agli angoli<sup>70</sup>. Sia il San Satiro

<sup>68</sup> A. Novasconi, *L'Incoronata di Lodi*, Lodi 1974, pp. 33-47; L. Giordano, *Giovanni Battagio e l'Incoronata*, in *Le stagioni dell'Incoronata*, Lodi 1988, pp. 1-40; N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand*, cit., pp. 203 ss.; R.V. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem...*, cit., p. 41.

<sup>69</sup> L. Giordano, *L'architettura...*, in C. Alpini, G. Bora, L. Giordano, G. Lucchi, *S. Maria della Croce a Crema*, Crema 1982, pp. 27-68; L. Giordano, *L'architettura. 1490-1500*, cit.; R.V. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem...*, cit., pp. 40 ss.

<sup>70</sup> L.H. Heydenreich, *Die Sakralbaustudien...*, cit., pp. 18 ss., 41, 46, 54 ss., figg. 25 ss., 31 ss., 37 ss.; J. Guillaume, *Léonard...*, cit., pp. 230 ss., figg. 240 ss., 244 ss., 248.



di Bramante che Leonardo potrebbero averlo ulteriormente stimolato a fare l'esterno rotondo e ad articolarlo con maggior cura che a Lodi, mentre la croce greca degli annessi segue chiaramente la pianta della cappella di Sant'Ippolito presso San Lorenzo Maggiore.

Come a Lodi, anche qui la pianta composta dalle cappelle diagonali si spiega con la distinzione, d'ispirazione gotica, fatta da Battagio tra parti portanti e parti scaricanti. Nel dettaglio decorativo del pianterreno e nella terminologia del contratto del 1490 si avverte perfino l'effetto del Sant'Andrea di Alberti. La volta a costoloni e l'ultima galleria dell'esterno con il suo dettaglio goticizzante, risalgono invece solo a un'epoca successiva al maggio del 1499 e all'antiquato Antonio Montanaro, dopo che Battagio si era allontanato un'altra volta dai suoi committenti. Per loro desiderio egli aveva dovuto già in precedenza apportare delle modifiche al suo progetto originario: «[...] ipse magister Joannes persuasione et impositione agentium nomine prefate Comunitatis sibi facta recessit a primo modello seu ei plura addidit tam intus quam extra ipsam ecclesiam pro maiori ornamento et decore [...]»<sup>71</sup>. Nel contratto del 1490 infatti erano previste colonne con il diametro leggermente più grande e un fregio più basso, al piano superiore un ordine di paraste con trabeazione abbreviata e balconi con statue, e per tutte le cupole cassettoni in stucco. Sull'esterno erano progettati solo sedici balconi, che evidentemente dovevano corrispondere a quelli interni, e le pareti e le porte dovevano essere articolate mediante paraste con trabeazione tripartita.

Questa vicinanza all'antico e questa tettonica ispirata ad Alberti e Bramante vennero poi indebolite nell'edificio costruito a causa dell'avvicinamento di Battagio ad Amadeo, riscontrabile ad esempio, nell'entasi esagerata, negli anelli delle colonne o nel fregio estremamente rialzato della loro trabeazione, nonché nelle colonne a balaustri e nel dettaglio sia interno che esterno del secondo piano.

Nel pianterreno dell'esterno, paraste di un ordine doricizzante con trabeazione tripartita fiancheggiano alti campi ciechi. Quest'articolazione quasi astratta e così consona ai mattoni, potrebbe essere stata stimolata dal cortile della casa di Mantegna – altra prova dei contatti di Battagio con Mantova<sup>72</sup>. Il piano successivo è più basso ed è articolato solo da lesene, che aggettano in una trabeazione ugualmente tripartita e fiancheggiano bifore in campi ciechi.

<sup>71</sup> L. Giordano, *L'architettura. 1490-1500*, cit., pp. 53, 70 ss., 89.

<sup>72</sup> R.V. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem...*, cit., p. 25.



Questi due piani inferiori sono strettamente concatenati con i quattro corpi minori, tre dei quali servono come vestiboli e il quarto come cappella d'altare. Alcuni archi della cupola sono ancora cassettonati come voleva il contratto del 1490. Le finestre ad arcata delle cupole corrispondono a quelle del secondo piano esterno. Solo le cupole ottagonali a costoloni e le paraste dei loro tamburi, munite di volute invece che di capitelli e sprovviste di una trabeazione tripartita, discordano con il predetto contratto.

All'esterno, a ogni secondo lato dei tamburi delle cupole minori, si appoggiano rispettivamente uno dei quattro lati dei due presunti campanili e uno dei quattro lati dei corrispondenti edifici posteriori, in modo da originare tre esedre poligonali. La posizione diagonale dei campanili e la pianta filigranata di tutto questo piano, che è tra le più belle del Rinascimento lombardo (fig. 25), si spiegano con la vicinanza di Battagio alla fabbrica del Duomo di Milano. Se gli otto campanili e gli otto corpi annessi dovevano essere sormontati già da Battagio con piccole cupole, allora egli avrebbe ripreso all'esterno addirittura il sistema della quincunx, andando ancora oltre Leonardo, che sormontava i suoi corpi minori sempre con una sola cupola (figg. 15, 17, 18). Gli angoli dell'esterno sono accentuati da lesene tangenti, i cui aggetti vengono preparati da quelli delle paraste del pianterreno. Qui frontoni tondi centinati interrompono fregio e cornice della trabeazione al di sopra delle pareti del portale e quindi anche il contesto tettonico. Forse Battagio aveva progettato in origine i frontoni sopra la trabeazione, cioè come nei portali originari. L'influenza di Bramante e di Leonardo sui due piani inferiori è quindi inconfondibile, anche se per Battagio la corrispondenza tra interno ed esterno, la crescita gerarchica, la ritmizzazione o l'articolazione normativa degli ordini avevano un'importanza minore.

Il terzo piano comincia circa 1,15 m più in alto di quanto fosse previsto nel 1490, in modo che il suo parapetto si trovi al di sotto del ballatoio, perdendo così la sua funzione originaria<sup>73</sup>. Sopra le paraste e senza trabeazione di collegamento, partono larghi archivolti, ognuno dei quali raccoglie due finestre ad arcata. La sovrastante trabeazione terminale si riduce a un architrave e gli artistici tondi del parapetto sono di origine piuttosto medievale che antica o bramantesca (Adorni).

Nel progetto originario di Battagio, le paraste potrebbero aver sorretto una trabeazione tripartita ed essersi collegate mediante sedici arcate di larghezza

<sup>73</sup> L. Giordano, *L'architettura*, cit., fig. 26.



doppia, formando motivi ad arco inquadrato dall'ordine come quelli presenti anche nel pianterreno dell'interno. Forse il parapetto originariamente doveva essere nascosto in parte dietro alla trabeazione del secondo piano e in parte da uno zoccolo basso. Se Battagio avesse voluto collocare delle statue nei «balconi» interni, come dice il contratto, avrebbe dovuto progettarli più grandi. Ed è probabile che in corrispondenza dell'esterno, li volesse anche più tettonici. Sopra una tale zona più a forma di tamburo sarebbe ipotizzabile perfino una cupola estradossata, in modo che le cupole e i campanili dei quattro corpi satelliti fossero cresciuti verso la cupola principale come nel progetto per il Duomo di Pavia e nei progetti di Leonardo (figg. 15-17). Non da ultimo per considerazioni di natura statica, si seguì poi nelle due gallerie superiori la tradizione lombarda del tiburio, che stava acquistando nuova attualità nei progetti di Amadeo per Santa Maria delle Grazie e in quello vicinissimo ad Amadeo per il santuario mariano di Saronno<sup>74</sup>, con grande rincrescimento di alcuni testimoni dell'epoca: «[...] per sdegno contra dil Architetto conceputo, dal opra si desiste, né huomo si trova che al principiato lavoro sappia il fine acomodare, per la eselentia dil principio [...]»<sup>75</sup>. Mentre i due piani superiori dell'esterno devono aver sofferto per il doppio cambiamento di progetto, i due piani inferiori e gli annessi, che si estendono nello spazio e lo accolgono, si annoverano tra le realizzazioni più innovative del Quattrocento lombardo, andando addirittura oltre Bramante e Leonardo. Ma come nel Duomo di Pavia, in Santa Maria delle Grazie, nella piazza di Vigevano o nell'Incoronata di Lodi, anche qui Amadeo e la sua identità più lombarda acquistarono, nella seconda metà degli anni novanta, una chiara superiorità su Bramante, sì che un talento eccezionale, ma meno forte come quello di Battagio, rischiò di perdere il proprio orientamento.

Durante gli anni ottanta e i primi anni novanta Amadeo era finito chiaramente nell'ombra di Bramante. Nel 1486 si era dichiarato disposto alla realizzazione del progetto di quest'ultimo per la facciata di Santa Maria presso San Satiro e nel 1487 aveva dovuto addirittura sperimentare come fosse stata data la precedenza al progetto di Bramante per il duomo della sua città. Con quanta precisione seguisse lo sviluppo di Bramante, lo mostra il progetto per la facciata

<sup>74</sup> A. Rovetta, *L'impostazione architettonica del Santuario rinascimentale*, in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M.L. Gatti Perer, Saronno 1996, pp. 113-127.

<sup>75</sup> P. da Terno, *Historia di Crema*, a cura di M. e C. Verga, Crema 1964, p. 240; L. Giordano, *L'architettura. 1490-1500*, cit., p. 53.



della Certosa di Pavia, rielaborato da lui verso il 1492-1494 assieme a Dolcebuono e Bergognone, e conservatosi in una copia seicentesca<sup>76</sup> (fig. 26). All'epoca erano già stati iniziati lo zoccolo e i pilastri con nicchie, ai lati del portale evidentemente solo pilastri semplici. Come probabilmente previsto già nel 1473 e poi anche realizzato, sul disegno i pilastri sono aggettanti in una trabeazione tripartita con fregio rialzato e di nuovo aperto in una minigalleria. Questo sistema continua in due piani analoghi e si restringe ritmicamente dalle cinque campate del pianterreno all'unica del terzo piano. I pilastri ai lati del portale e sugli angoli ora sono raddoppiati. Nei piani superiori i pilastri sono ulteriormente rinforzati da lesene sui fianchi e fanno sì che sulla facciata le forze verticalizzanti prevalgano come in poche altre facciate del primo Rinascimento.

A collegare il progetto per la Certosa al modello degli anni 1497 e seguenti di Amadeo e Dolcebuono per il Duomo di Pavia non sono solo motivi caratteristici come il portale fiancheggiato da colonne doppie, i fregi aperti in gallerie, le volute, i pinnacoli e le colonne a forma di balaustro, il rilievo figurativo del terzo piano o la cuspidate curvilinea, ma anche il raddoppiamento delle paraste, il loro rafforzamento mediante paraste frammentate e la loro continuità verticale in tre piani susseguenti<sup>77</sup> (fig. 27). Il progetto per il duomo ha un effetto meno decorativo e di gran lunga più architettonico già per il fatto di discendere dal progetto di Bramante del 1487, mentre quello per la Certosa doveva continuare gli inizi decorativi del 1473. Ma anche in questo il raddoppiamento dei pilastri, le lesene fiancheggianti, gli aggetti e la continuità verticale presuppongono un intenso confronto con Bramante e soprattutto con la facciata del coro di Santa Maria presso San Satiro e con il progetto per il Duomo di Pavia. Già lì Amadeo si distinse da Bramante specialmente per il suo straripante e gioioso decorativismo, che talvolta diventa un vero *horror vacui*, e per il suo estremo verticalismo, che negli anni novanta sembra molto più marcato rispetto alla precedente cappella Colleoni.

Evidentemente influenzato da Bramante e da Leonardo, Amadeo articolò l'esterno di Santa Maria delle Grazie come un corpo plastico. Benché nell'articolazione più sobria non sia direttamente confrontabile con i due progetti di facciata, è pur tuttavia ugualmente caratterizzato dalla continuità verticale di pilastri larghi e stretti e da uno spirito meno tettonico che decorativo. Sembra

<sup>76</sup> C.R. Morscheck, *Relief sculpture for the facade of the Certosa di Pavia*, New York- London 1978, pp. 107-128.

<sup>77</sup> M. Visioli, *I modelli lignei nei cantieri lombardi*, in *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo...*, cit., pp. 463 ss.



quindi che dopo il 1492 Amadeo avesse guadagnato terreno passo dopo passo. Il suo verticalismo estremo e il suo decorativismo bizzarro, nutriti dal suo continuo confronto con il tardo gotico del duomo e manifestati anche nel suo tiburio, ai suoi concittadini dovettero piacere più dello stile di Bramante, sempre più classicheggiante, sempre più tettonico e fiorentino.

Più lontano dalla tradizione lombarda, ma per certi aspetti più vicino a Bramante si pone invece l'esterno del palazzo della Loggia a Brescia (Lupo). Angoli racchiusi da tre elementi dell'ordine erano già presenti prima sulla facciata del coro di Santa Maria presso San Satiro, sull'esterno della Madonna delle Carceri o del palazzo del Podestà a Bologna, ed erano evidentemente legittimati dalla Basilica Aemilia. Anche gli altri motivi della loggia indicano che il suo architetto, difficilmente lo stesso Bramante, si orientava su edifici non solo di Milano, ma anche di Venezia, Bologna e forse addirittura di Roma.

Solo dopo che Bramante ebbe lasciato definitivamente Milano nel 1499, proprio l'ultimo dei grandi rappresentanti della dinastia dei Solari, Cristoforo, avrebbe contribuito all'affermazione del suo stile, ma non tanto quello lombardo, quanto piuttosto quello romano, come attesta già la sua preferenza per semicolonne o paraste scanalate in Santa Maria presso San Celso, nell'ottagono di Santa Maria della Passione (Modesti) e nel suo modello per il Duomo di Como (Della Torre, Soldini).

In Santa Maria presso San Celso sono riconoscibili ancora oggi le diverse fasi di costruzione, dal coro poligonale al corpo della cupola, fino alle tre navate, al deambulatorio e all'atrio (Riegel). Il progetto di ampliamento di Dolcebuono del 1490 si concentrò dapprima sul coro poligonale e sul corpo della cupola, che nel marzo del 1493, per espresso desiderio del duca, venne ampliato con una navata. A questo nuovo progetto partecipò, accanto a Dolcebuono e ad Ambrosio Ferrari, anche un terzo architetto, certamente lo stesso Cristoforo, che poi, nel giugno 1493, sostituì Dolcebuono alla direzione dei lavori. Deve trattarsi del giovane Cristoforo Solari, già all'epoca al servizio di Ludovico il Moro, che nel 1495 lo nominò architetto della Certosa di Pavia, «quem tali ingenio ac tanta eius rei peritia esse didicimus»<sup>78</sup>.

La pianta del nuovo corpo longitudinale, con rispettivamente tre cappelle su ogni lato, seguiva il Duomo di Filarete a Bergamo<sup>79</sup>, e la sua volta venne

<sup>78</sup> F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, I, *La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milano 1913, pp. 134-140.

<sup>79</sup> G. Colmuto Zanella, *Il duomo filaretiano...*, cit., pp. 137-141; N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand*, cit.



illuminata con tre corrispondenti finestre nelle lunette, ancora oggi visibili all'esterno. Nel 1497 poi Dolcebuono riprese la direzione della cupola a sedici lati e del tiburio, in collaborazione però con il sempre più potente Amadeo. Mentre la difficile articolazione del coro ricorda un po' il contemporaneo ottogono di Lodi, le bifore del tiburio si avvicinano in effetti più ad Amadeo.

Santa Maria presso San Celso deve però il suo carattere decisamente bramantesco solo all'atrio iniziato nel 1505 e a un ulteriore ampliamento della chiesa a partire dal 1513, risalente anch'esso a un progetto di Cristoforo Solari. Anzi, le paraste scanalate e con una forte entasi, che ricordano le «colonne quadre» dei chiostrì di Sant'Ambrogio e articolano anche la facciata sulla strada dell'atrio, sono proprio un segno caratteristico di Cristoforo Solari<sup>80</sup>. La sua mano è riconoscibile anche nella zona dello zoccolo, nella cornice dell'imposta e nella trabeazione tripartita. Egli dovette aver chiuso le lunette della volta a botte e quindi aver progettato anche la relativa superficie cassettonata e l'affine decoro della cupola.

La cappella del Sacramento nella Parrocchiale di Caravaggio tuttavia attesta con quanta esitazione altri architetti riprendessero il nuovo linguaggio, questo ancora verso il 1512 (Servida). L'interno segue la cappella Chigi appena progettata da Raffaello. In esso ci si accontentò di un'articolazione più modesta, come quella che aveva iniziato Bramante nei Santi Celso e Giuliano, sebbene con un dettaglio più decorativo e meno classicheggiante e una galleria cieca di arcate su pilastri al posto del tamburo. Anche i due ordini dell'esterno incompleto sono molto meno normativi che nei contemporanei edifici di Cristoforo Solari. La corrispondenza ovviamente prevista tra l'ordine inferiore e gli archi ciechi dell'esterno e le arcate dell'interno, sembra distrutta dal rialzamento dello zoccolo o della trabeazione, in modo che la finestra tonda della lunetta tagli la cornice. Inoltre il piano superiore è decisamente più alto delle arcate interne e anche la galleria avrebbe richiesto un equivalente sull'esterno. Ciononostante il sistema a due piani è molto più vicino a Bramante che ai piani inferiori di Santa Maria della Croce a Crema e questo sia nella stratificazione della parete nei fasci di paraste del pianterreno che preparano l'ordine del piano superiore e gli archi ciechi, sia negli angoli smussati, scavati da nicchie all'esterno come all'interno. Ma la maestria dell'insieme e soprattutto gli

<sup>80</sup> C.L. Frommel, *Il progetto del Louvre per la Chiesa Fogliani e l'architettura di Cristoforo Solari*, in *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Per gli 80 anni di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di M.T. Balboni Brizza, Milano 1990, pp. 52-63; N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand*, cit., pp. 221-241 con bibliografia.



angoli smussati dell'esterno ricordano anche Santa Maria della Croce, tanto che si sarebbe tentati di attribuire questa cappella a Battagio, se nel 1512 fosse stato ancora attivo.

Accanto a Cristoforo Solari fece parte degli allievi milanesi di Bramante anche l'erudito Cesare Cesariano (Rovetta). Il suo commento a Vitruvio, pubblicato solo nel 1521, può riportare semmai soltanto vagamente le idee di Bramante. A ogni modo, nessuna delle sue ricostruzioni dell'antico ricorda Bramante. Se avesse conosciuto le sue opere romane, avrebbe sicuramente proposto il tempio di San Pietro in Montorio come modello del *tholos* antico – e non la sacrestia di Santa Maria presso San Satiro. Anche le altre idee, che egli aveva dell'architettura antica, danno un'impressione piuttosto ritardata rispetto a una data così avanzata.

L'architettura lombarda si sviluppò così, durante il Quattrocento, in un continuo e crescente contrasto fra la tradizione locale e gli impulsi che arrivavano a ondate sempre nuove e sempre più forti dall'Italia centrale e specialmente da Firenze. Tuttavia anche sotto la protezione ducale, le idee di maestri come Filarete, Bramante e Leonardo poterono affermarsi solo gradualmente e subirono proprio alla fine degli anni novanta una grave sconfitta. Soltanto la caduta degli Sforza nel 1499 dischiuse all'ormai circa cinquantacinquenne Bramante la possibilità di sviluppare a Roma tutte le sue forze, di cominciare una carriera più continua e di trovare in Giulio II un committente veramente congeniale. Ora però non dovette più confrontarsi con la tradizione lombarda, ma con quella romana ed entrare in diretta concorrenza con quei monumenti antichi, dei quali fino ad allora aveva conosciuto piuttosto l'effetto su Brunelleschi, Alberti, Piero, Mantegna, Francesco di Giorgio o Giuliano da Sangallo. Solo Cristoforo Solari riuscì ad affermare l'ultima maniera di Bramante anche a Milano e a superare l'influenza di Amadeo. In questo modo però ebbe fine non solo un pezzo dell'identità lombarda, ma anche una delle grandi epoche dell'architettura di questa regione. Nei decenni successivi solo pochi architetti lombardi raggiungeranno una calligrafia inconfondibile. Ciononostante l'identità lombarda non andò mai completamente persa e nel continuo dialogo con altri centri italiani visse durante tutto il Cinquecento sempre nuove mutazioni, per acquistare poi con Maderno e Borromini addirittura un'importanza europea.