

SAN PIETRO: LA FORTUNA DI UN MODELLO NEL CINQUECENTO

“San Pietro, la fortuna di un modello nel Cinquecento” — modello, s’intende, dell’edificio a pianta centrale tipo Sant’Alessandro. Questo tema mi è stato proposto, e l’ho accettato volentieri, senza rendermi conto che sarebbe stato molto più saggio aggiungervi un punto interrogativo, anzi due. Il primo, perché il presunto modello — la basilica vaticana — in sostanza non era un edificio a pianta centrale, anche se per lunghi periodi è apparso come tale. Il secondo, perché nel Cinquecento si trovano tante chiese di questo tipo che non seguono quel modello o, semmai, lo fanno in modo indiretto; come cercherò di dimostrare per il caso di Sant’Alessandro¹. Se tuttavia mantengo il titolo suggeritomi, è per certe particolarità della nostra chiesa che discuterò brevemente nella terza parte di questo saggio.

1. - *La basilica vaticana nel Cinquecento*

Nella storia della Chiesa, il Cinquecento fu di certo un secolo abbastanza movimentato; eppure, sin dal pontificato di Giulio II, la costruzione del nuovo San Pietro restò una delle preoccupazioni primarie dei papi. C’era stato un preludio quattrocentesco: nel suo progetto mai realizzato, Niccolò V aveva lanciato un’antitesi parziale, ma radicale, all’edificio costantiniano. Mentre il corpo longitudinale doveva mantenere la sua forma basilicale, con quattro file di colonne e tetto a capriate, al posto del transetto si prevedeva un vano centrale a pianta quadrata, sormontato da una cupola, e circondato da tre bracci di croce di lunghezza uguale, con volte a crociera. Era questa la configurazione dalla quale partirono le idee di Bramante per un rinnovamento totale dell’edificio.

¹ Differisco in questi due punti dall’articolo, peraltro ricco di materiali, di PATETTA Luciano, *La fortuna del modello di S. Pietro*, in IDEM, *Storia e tipologia. Cinque saggi sull’architettura del passato*, Milano, 1989, pp. 73-117.

Nelle varie fasi di progettazione, documentate nei disegni e schizzi del maestro² si possono individuare tre temi principali (ill. 16): 1) allargare la cupola oltre i limiti del quadrato centrale; 2) arricchire l'organismo spaziale, disponendo quattro cupole minori negli angoli fra i bracci della croce; 3) adeguare il corpo longitudinale all'impianto centrico, ristrutturandolo con pilastri e volte. Quindi, il motivo centrale del nuovo progetto, la *quincunx* di cupole, si è formato nel contesto del rinnovo della basilica, cioè di un edificio ad asse longitudinale. Non mancavano controproposte, lanciate da Giuliano da Sangallo e, più tardi, da Baldassarre Peruzzi, che volevano isolare il corpo centrale, rinunciando all'aggiunta delle navate longitudinali. Comunque l'edificio fu iniziato secondo il progetto bramantesco, e poiché la costruzione progrediva assai lentamente, per il momento non era necessario discutere la questione (ill. 17). Le cose cambiarono dopo il Sacco di Roma, quando si cominciò a calcolare più realisticamente. Pare che sia stato papa Paolo III a imporre ad Antonio da Sangallo la limitazione al corpo centrale della fabbrica (ill. 18). Ma solo Michelangelo riuscì a ricavare dal progetto sangallesco un tempio a pianta centrale vero e proprio, «a minor forma, ma si bene a maggior grandezza» (Vasari), convinto di ritornare con ciò alla «verità» di Bramante³ (ill. 19).

Anche questa, però, si rivelò una soluzione parziale, e di breve durata. Infatti, mentre la costruzione della parte ad impianto centrale progredì fino alla chiusura della grande cupola, avvenuta sotto Sisto V, persisteva sempre la metà orientale della vecchia navata, congiunta (già dal Sangallo) con l'edificio nuovo, e difesa con tenacia da chierici contro-riformisti come Baronio e Alfarano, che si opposero al compimento del tempio michelangiolesco⁴. E quando, all'inizio del Seicento, Paolo V decise di abbattere i resti dell'edificio antico, lo fece per costruire non il portico di Michelangelo, ma la navata del Maderno. Il risultato fu il San Pietro oggi esistente: una *quincunx* centrale combinata con un corpo longitudinale — dopotutto, proprio quel tipo di edificio che Bramante e Giulio II avevano concepito.

² La lettura di questi disegni è tuttora controversa; per lo stato della discussione, vedi i vari contributi in Cristiano TESSARI (a cura di), *San Pietro che non c'è. Da Bramante a Sangallo il Giovane*, Milano, 1996. Quel che segue è la veduta dell'autore, riepilogata ultimamente in THOENES Christof, *La fabbrica di San Pietro nelle incisioni dal Cinquecento all'Ottocento*, Milano, 2000, e IDEM, *Renaissance St. Peter's*, in William TRONZO (a cura di), *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge University Press, in corso di pubblicazione.

³ Cfr. la nota lettera di Michelangelo a Bartolomeo Feratino in Paola BAROCCHI et al. (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo*, Firenze, 1965-83, pp. 251 ss.

⁴ Per questo aspetto della storia della basilica, vedi adesso l'importante saggio di Christoph JOBST, *La basilica di S. Pietro e il dibattito sui tipi edili, Onofrio Panvino e Tiberio Alfarano*, in Gianfranco SPAGNESI (a cura di), *L'architettura della basilica di San Pietro, Storia e costruzione*, Roma, 1997, pp. 243-246.

2. - Chiese a cinque cupole dal Medioevo al Rinascimento

Come abbiamo visto, la storia di San Pietro nel Cinquecento si compie in un circolo, non vizioso, ma apparentemente paradossale, in quanto contrastante l'*opinio communis* che vede nella pianta centrale un ideale umanistico-rinascimentale, poi abbandonato e sostituito con quella longitudinale, preferita dalla controriforma cattolica. Tale opinione però — che peraltro era quella dei controriformatori stessi — si basa su un doppio errore storico. Primo, per Alfarano e i suoi la pianta di Michelangelo era quella voluta da papa Giulio, il responsabile della distruzione della basilica costantiniana⁵. Secondo, la pianta centrale per loro era quella dei templi pagani, mentre i primi cristiani nelle loro chiese avrebbero imitato la croce di Cristo, in forma di basiliche con transetto⁶.

In verità, la scelta (semmai di una scelta si fosse trattato), invece che fra cristianesimo e paganesimo, sarebbe stata fra cristianesimo occidentale e orientale. Sappiamo oggi che era l'ambito bizantino quello nel quale si era formato, dopo l'iconoclastia, quel tipo di chiesa a croce "greca" con una cupola centrale e quattro cupole minori (o volte a crociera) negli angoli; negli esempi più evoluti, come a Hosios Lukas (ill. 20), si trova prefigurato perfino il motivo bramantesco della cupola maggiore allargata oltre i limiti delle navate. Non vorrei soffermarmi sul concetto religioso che in questa tipologia si esprime; comunque è ovvio che la grande cupola sopra il *naos*, con l'immagine del Cristo pantocratore, suggerisce a chi entra in una chiesa del genere un'idea della presenza di Dio profondamente diversa dai dinamismi e dalle tensioni dell'architettura ecclesiastica occidentale, come si era sviluppata durante il Medioevo.

D'altra parte non mancavano i contatti fra i due mondi, e specialmente l'Italia era aperta alla civiltà bizantina. Troviamo esempi di chiese del tipo medio-bizantino anzitutto nei territori meridionali che durante il Medioevo si trovarono sotto il dominio bizantino — la più nota è quella di Stilo in Calabria —, e anche infiltrazioni in zone limitrofe, come la Campania (Santo Costanzo a Capri), le Marche, Venezia (San Giacometto al Rialto), e anche a Milano, con la cappella di San Satiro, rifatta poi da Bramante. Ed è in questi due centri, Venezia e Mila-

⁵ «Templum novum maximum atque eximium, quod nunc extruitur, a Iulio II etiam in quadratae crucis formam [...] fundatum». M. CERRATI (a cura di), *Tiberii Alfarani De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, Roma, 1914, p. 24. Visto così, è stato Michelangelo ad influenzare, *ex post*, sull'idea del progetto bramantesco, e non viceversa. È notevole che gli storici critici della basilica, da Panvinio e Grimaldi fino a Buonnanni, persistessero nell'ascrivere a Bramante un progetto longitudinale. Per i contrasti ideologici fra Alfarano e Panvinio, vedi JOBST, *La basilica...* cit., [cfr. nota 4].

⁶ CERRATI (a cura di), *Tiberii Alfarani...* cit., [cfr. nota 5], pp. 25 ss.

no, che la chiesa a cinque cupole nel Rinascimento assunse una certa importanza⁷ (ill. 21).

A Venezia essa diventa, durante il Quattrocento, una specie di simbolo architettonico dell'antichità autoctona della città, e si può dire che attorno al 1500 la *quincunx* di cupole costituisca una sorta di *leitmotiv* del Rinascimento veneziano — sia in chiese a pianta centrale, come San Giovanni Crisostomo o Santa Maria Formosa, sia in edifici longitudinali come San Salvador, o Santa Giustina a Padova⁸. A Milano non si era formata un'ideologia del genere, ma è notevole l'interesse di artisti operanti nella città per il nostro tipo: basti ricordare il Duomo di "Sforzinda" (ill. 22) la città utopica di Filarete, o gli schizzi architettonici di Leonardo (ill. 23), anche le illustrazioni vitruviane di Cesare Cesariano che immagina i templi discussi dall'antico autore proprio in questa forma (seguendo certe interpretazioni di Fra Giocondo, come ha dimostrato Hubertus Günther)⁹. Sappiamo poco della parte che Bramante ebbe in tali discussioni, ma era questo il bagaglio con il quale, verso il 1500, egli partì per Roma, per creare quella sintesi straordinaria di idee occidentali e orientali, antiche e moderne, che fu il nuovo San Pietro.

Arrivati a questo punto, ci si aspetterebbe che l'opera bramantesca abbia esercitato un effetto focalizzante sull'ulteriore sviluppo del nostro tema. Ma non fu così. Lasciando passare in rassegna i non pochi edifici a cinque cupole dei primi decenni del Cinquecento, ci si accorge ben presto della posizione isolata della basilica petriana. Invece di imitarla, quelle chiese nella maggior parte dei casi seguono le correnti locali già esistenti¹⁰.

Abbiamo già accennato al caso di Venezia, dove la struttura a *quincunx* assume addirittura un significato simbolico antiromano. Nel Milanese troviamo una specie di rievocazione del tema di San Satiro nei due graziosi tempietti che Alessio Tramello aggiunse alle navate laterali di San Sisto a Piacenza; Tramello riprende l'argomento in scala monumentale a San Sepolcro e alla Madonna di Campagna, sempre a Piacenza, del tutto indipendenti dal prototipo romano¹¹. Un particolare interesse per il nostro tipo si nota nell'opera architettonica di Giorgio Vasari che, poco dopo la metà del secolo, disegna piante a *quincunx* per Cortona e per Arezzo, di ispirazione piuttosto veneziana che non romana¹². E a Roma stessa

⁷ Cfr. GÜNTHER Hubertus, *Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche*, in Jean GUILLAUME (a cura di), *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, Paris, 1995, pp. 41-78, che costituisce lo studio fondamentale su questo argomento.

⁸ TAFURI Alfredo, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, 1986.

⁹ GÜNTHER, *Leitende Bautypen...* cit., [cfr. nota 7], pp. 56 ss.

¹⁰ Forse con l'eccezione del Duomo di Carpi di Baldassarre Peruzzi, che riflette motivi del San Pietro bramantesco.

¹¹ ADORNI Bruno, *Alessio Tramello*, Milano, 1998.

¹² CONFORTI Claudia, *Vasari architetto*, Milano, 1993.

abbiamo un gruppo di edifici fra loro molto simili che si ricollega a un'opera bramantesca, la quale però non è San Pietro, ma la piccola collegiata dei Santi Celso e Giuliano (ill. 24), cioè una versione ridotta e semplificata del nucleo centrale della nuova basilica vaticana. La chiesa di San Celso non fu mai compiuta, e poi venne distrutta, come sono state distrutte o alterate anche le altre chiese di questo tipo, la Madonna dell'Orto a Roma e Santa Maria della Fortezza a Viterbo. Appartiene allo stesso gruppo la parrocchiale di Roccaverano in Piemonte, disegnata, come sappiamo dai documenti, da Bramante stesso¹³.

Il nostro prospetto è oltremodo sommario, ma ne emerge un fatto degno di nota: vi appaiono chiese delle più varie categorie — parrocchiali, votive, monastiche ecc. — e dei più vari patrocini. Non mi sembra possibile, quindi, congiungere l'impianto a cinque cupole con una determinata iconografia, o un determinato tipo di committenza. Pare, invece, che si trattasse di un modello puramente formale, scelto *ad libitum*. E se vedo bene, ciò vale pure per la Santa Maria Assunta a Genova (ill. 25), edificio monumentale che, finalmente, rappresenta qualcosa come un'imitazione, o diciamo una parafrasi del San Pietro di Roma; non di quello bramantesco, però, bensì della sua versione già semplificata, e "riformata", da Antonio da Sangallo¹⁴.

L'edificio fu voluto da un commerciante genovese, Bendinello Sauli, che nel suo testamento ordinò di erigere una chiesa collegiata abbastanza grande da dar luogo a dodici cappelle, nient'altro — e sembra infatti che sia stato l'architetto, Galeazzo Alessi, a proporre un tempio centrale, adatto a dominare quella parte della città dalla cima del poggio di Carignano. Il primo disegno venne fornito nel 1549, e questo è proprio l'anno che troviamo inciso nella pianta del modello sangallescico di San Pietro, pubblicata da Antonio Salamanca. La costruzione cominciò alcuni anni dopo, ma il concetto fondamentale rimase immutato sin dall'inizio; e ho cercato, tempo fa, di dimostrare come esso si deduce dal San Pietro di Sangallo¹⁵.

La dipendenza diventa evidente osservando uno schizzo autografo di Alessi (ill. 26), preso da una delle sue lettere, dove egli parla una volta di «cotesta mia fabbrica da me tanto amata»¹⁶. Si vede bene come egli riprenda e rafforzi la tendenza sangallescica verso la schematizzazione del disegno di Bramante, e come anche riduca il programma spaziale: limita

¹³ BRUSCHI Arnaldo, *Bramante architetto*, Bari, 1969, pp. 980 ss, 1047, 1055, 1058 s.

¹⁴ Sugli ultimi progetti petriani del Sangallo cfr. THOENES Christof, *San Pietro 1534-46*, in Henry MILLON, Vittorio LAMPUGNANI (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, La rappresentazione dell'architettura*, Milano, 1994, pp. 635-650.

¹⁵ THOENES Christof, *Santa Maria di Carignano e la tradizione della chiesa a cinque cupole*, in Corrado MALTESE (a cura di), *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Genova, 1975, pp. 319-325.

¹⁶ *Ivi*, pp. 319 ss.

il numero delle absidi ad una sola, ed elimina i deambulatori. È un passo, quest'ultimo, che corrisponde a quello che contemporaneamente Michelangelo operò a San Pietro stesso, ma la differenza è evidente: il San Pietro del Buonarroti rimane sempre un caso unico, altamente individuale, inimitabile, mentre nell'opera di Alessi esso si trasforma davvero in un "modello" che si prestava ad essere riprodotto, e moltiplicato. E come tale, infatti, fu considerato, come testimonia l'alto numero di rilievi — piante e alzati — che dell'opera alessiana si sono conservati.

Non dico niente di nuovo quando sottolineo l'importanza della chiesa genovese per quella rifioritura della pianta centrale a cinque cupole che vediamo manifestarsi a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento, in una serie di edifici di dimensioni monumentali in vari luoghi d'Italia. I dati sono noti: abbiamo nell'84 il Gesù Nuovo a Napoli; nell'89 Sant'Ambrogio a Genova; nel 1602 il Sant'Alessandro, e a Napoli la Madonna della Sanità; nel 1604 il Duomo Nuovo di Brescia; nel 1612 San Carlo ai Catinari a Roma; tutte a pianta centrale nonché, nella maggior parte dei casi (come anche a Sant'Alessandro) in qualche modo modificata in senso longitudinale¹⁷. Ad ogni modo, si tratta di un movimento a larga scala: fatto assai sorprendente, quando si pensa alla polemica controriformistica contro la pianta centrale (a proposito di San Pietro) alla quale ho accennato. Infatti, non conosciamo commenti in favore della pianta centrale nella letteratura ecclesiastica contemporanea; anzi, una voce autorevole come quella di Carlo Borromeo si pronuncia espressamente per le piante tipo «*crux oblonga*»¹⁸.

D'altra parte non si poteva negare il fascino estetico emanato da un edificio come Santa Maria di Carignano; e se il Santo cardinale si mostrò poco sensibile a questo lato dell'architettura, ciò non doveva valere per i committenti ecclesiastici in genere. È evidente l'interesse di ordini religiosi come i Barnabiti per l'idea del tempio centrale, anche se rimane difficile individuare i loro moventi. Sarebbe desiderabile, anzitutto, sapere di più sull'importanza di architetti regolari come Lorenzo Binago, barnabita, o anche il gesuita Giuseppe Valeriani. Il Valeriani era coinvolto nella progettazione del Gesù Nuovo a Napoli, come anche di Sant'Ambrogio a Genova; il Binago aveva disegnato già nel 1586 la chiesa di San Paolo a Casale che riprende il tipo delle piccole chiese bramantesche come Santi Celso e Giuliano, o Roccaverano, ed era lui che, in un parere sul Duomo di Brescia, parlava in tono quasi apologetico de «la forma di cro-

¹⁷ A Napoli, il motivo ebbe una fortuna particolare tra il Sei e l'Ottocento; cfr. THOENES Christof, *Neapel und Umgebung*, Stuttgart, pp. 11 ss.

¹⁸ BORROMEIO Carlo, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, in Paola BAROCCHI (a cura di), *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol. III, Bari, 1962, p. 10. Ma cfr. le osservazioni restrittive di JOBST, *La basilica di S. Pietro...* cit., [cfr. nota 4], pp. 243 e 245 n. 11.

ce bellissima, ecclesiastica e misteriosa»¹⁹. Ma per giustificare la scelta del tipo a cinque cupole, invece di servirsi di argomenti religiosi o “iconologici”, egli cita gli «uomini principalissimi in professione d’Architettura» che l’hanno adoperato, «come furon Bramante e Michelangelo in San Pietro di Roma e Galeazzo Perugino nella chiesa de’ Sauli in Genova e Pellegrino ed altri nell’Escuriale di Spagna»²⁰.

L’accento al monumento spagnolo è di interesse particolare, data l’importanza della corona di Spagna sia per Milano sia per Napoli in questo momento. L’«iglesia cuadrada» dell’Escorial fu iniziata nel 1567 da Juan de Herrera (ill. 27), ma Tibaldi e anche Alessi avevano proposto dei disegni, e sappiamo pure che il Valeriani, prima di giungere a Napoli, si era trattenuto in Spagna; anni dopo, anche Binago verrà invitato a collaborare alla costruzione dell’Escorial²¹. Comunque sia, ci troviamo in una rete di relazioni tanto fitta quanto complessa, da studiare ancora sotto molti aspetti. Tuttavia rimane decisivo il rapporto fra la chiesa nostra e quella genovese: abbiamo la pianta di questa di mano di Binago nell’Archivio Storico dei Barnabiti a Milano. Peraltro, la somiglianza fra le loro opere non si limita alle sole piante, ma concerne anche gli alzati, e ciò potrebbe rimandare a una matrice petriana finora non osservata, che vorrei ancora brevemente discutere.

3. - Sant’Alessandro: l’illuminazione, le volte e i tetti

Fra le chiese a *quincunx* dell’epoca, Sant’Alessandro si distingue per due peculiarità che, come credo, dipendono l’una dall’altra: prima, il corpo dell’edificio, visto da fuori, appare insolitamente largo e basso; seconda, chi entra si trova completamente al buio, o quasi. Le ragioni sono ovvie: la chiesa non sta isolata (come quella dell’Alessi) ma fa parte di un complesso conventuale; le finestre sono più piccole, e le cupole minori non hanno lanterne. È pensabile — benché non provabile — che l’architetto con questo volesse creare un’atmosfera «misteriosa» (per usare la sua propria parola). Ma in ogni modo esisteva anche un problema tecnico-strutturale.

Diamo un’occhiata alla facciata principale del tempio²² (ill. 28). A prima vista, essa sembra seguire lo schema consueto delle chiese a tre navate (o navata unica con cappelle laterali) con prospetto a due ordini. Ma

¹⁹ PREMOLI Orazio Maria, *Appunti su Lorenzo Binaghi architetto*, in «Archivio storico lombardo», Serie V, XLIII (1916), pp. 831-846, p. 843.

²⁰ *Ivi.*

²¹ MEZZANOTTE Gianni, *Gli architetti Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta*, in «L’arte», 60 (1961), p. 231.

²² Cfr. l’analisi dettagliata in THOENES, *Santa Maria di Carignano...* cit., [cfr. nota 15], pp. 321 ss.

il piano di sopra (eseguito solo all'inizio del Settecento), a guardarlo bene, non presenta un ordine vero e proprio, ma ha la forma di un timpano a sagoma curvilinea che si erge sopra l'unico ordine, incorniciando la finestra centrale. Ciò ricorda subito la facciata di Santa Maria di Carignano (ill. 29): anch'essa appare più larga che alta, ha due campanili, un ordine solo e, sopra di esso, un timpano che racchiude una finestra. E proprio questa configurazione con la finestra termale nel timpano costituisce il fatto anomalo. Lo schema "normale" della facciata a due ordini, infatti, è quello illustrato nella nota incisione di Regnard del Gesù di Roma (ill. 30): l'ordine inferiore corrisponde alla zona delle pareti della navata; quello superiore, che comprende la finestra, corrisponde alla volta a botte; e sopra di questa appare il timpano che rispecchia l'orditura del tetto²³. Nella chiesa genovese, invece, manca quest'orditura, ovvero, manca ad essa la catena di base; le falde del tetto si adagiano direttamente sulla volta a botte, lasciando solo un'intercapedine assai bassa fra questa e il colmo.

Questo è un tipo di costruzione abbastanza insolito, e se non sbaglio abbiamo qui veramente il caso di San Pietro come "modello"²⁴. Un disegno di Antonio da Sangallo il Giovane, del 1518-19 (ill. 31), mostra al centro proprio la configurazione di cui stiamo parlando: la facciata ad un solo ordine, e il grande timpano che incornicia la finestra termale, corrispondente alla volta della navata. Per quanto riguarda la struttura interna, si tratta di elementi risalenti già alla fase iniziale della costruzione. Allora Bramante aveva definito la sezione delle navate, erigendo i quattro giganteschi archi trasversali che dovevano reggere la grande cupola. Come mostrano le note vedute dello Heemskerck (ill. 32), questi archi erano coronati da tratti di muro a sagoma di timpani che sembrano indicare il profilo di un tetto a spioventi adagiati sull'estradosso delle volte. Dei quattro bracci della croce, Bramante ha potuto eseguire solo quello occidentale, il coro di Giulio II, che rimase però senza tetto; il tetto provvisorio che si vede nelle vedute fu eretto solo nel 1525²⁵ (ill. 33). Anch'esso non ha una catena di base, ma poggia su sostegni verticali che permettono la circolazione d'aria fra volta e tetto. Così vennero eseguiti anche i tetti definitivi, tuttora esistenti²⁶.

²³ Pare che lo schema si sia formato nel Medioevo occidentale, quando si cominciarono a voltare le basiliche, mantenendo però, per ovvie ragioni climatiche, il tetto a capriate. Per quanto vedo, l'argomento è ancora poco studiato; i rilievi usati nella letteratura di solito si accontentano di indicare le volte. Tuttavia cfr. PERONI Adriano, *La struttura del San Giovanni in Borgo di Pavia*, in «Arte lombarda», XIV (1969), pp. 21-34 e 63-75, che dimostra come nel romanico lombardo si trovino anche tetti adagiati sulle volte.

²⁴ Cfr. THOENES, *Santa Maria di Carignano...* cit., [cfr. nota 15], pp. 322, in particolare n. 27.

²⁵ WOLFF METTERNICH Franz Graf, THOENES Christof, *Die frühen St. Peter-Entwürfe 1505-1514*, Tübingen, 1987, p. 194.

²⁶ LETAROUILLY P., *The Basilica of St. Peter / La basilique de Saint-Pierre*, a cura di A.E. RICHARDSON, London, 1953, tavv. 47-51.

Che specie di tetto aveva previsto Bramante? La totale assenza di fonti, scritte o figurative, offre la possibilità di formulare un'ipotesi di certo problematica, ma interessante. Le rovine delle Terme romane, quali esempi più imponenti della tecnica edilizia antica, mostravano volte estradossate che, forse, in origine avevano portato dei tetti adagiati²⁷ (ill. 34); nel Pantheon, modello della cupola bramantesca, la calotta stessa era coperta da un rivestimento metallico, senza orditura. In tutti e due i casi era il corpo murario, e non una costruzione lignea, a determinare l'apparenza esterna dell'edificio²⁸. Visto così, non mi pare impossibile che Bramante nel suo coro, architettura inaudita sotto tanti aspetti, volesse sperimentare anche una copertura "all'antica"²⁹.

Il problema di una costruzione del genere, applicata a un edificio a sezione basilicale, è l'illuminazione dell'interno. Infatti, nello schema convenzionale le finestre laterali che danno luce alla navata incidono nella volta, ma all'esterno rimangono al di sotto della grondaia del tetto; un tetto adagiato, invece, ne coprirebbe le aperture. Sappiamo che Bramante aveva previsto sopra la cornice principale un attico con grandi fori che, attraverso strombature a sguincio, avrebbero fatto entrare luce sotto le volte³⁰. Antonio da Sangallo nel suo ultimo progetto respinse l'idea dell'attico preferendo sistemare le aperture illuminanti in abbaini che sporgevano dalle falde del tetto; Michelangelo ritornò all'attico di Bramante³¹. Anche qui, Alessi seguiva l'indirizzo sangallescico, rinunciando non solo all'attico ma a qualsiasi apertura nella zona delle volte, forse perché non voleva compromettere quella sintonia tra ordini interni ed esterni che ha saputo mantenere così rigidamente in tutto il suo progetto. La foto aerea mostra gli spioventi del tetto (ill. 35) che, partendo dal-

²⁷ Nelle vedute delle Terme di Diocleziano si osserva un arco isolato del tipo sopra descritto, coronato da un muretto a guisa di timpano: così la "rovina di cantiere" di Bramante rispecchiava quelle antiche, autentiche. Cfr. THOENES Christof, *San Pietro come rovina*, in IDEM, *Sostegno e adornamento*, Milano, 1998, pp. 134-149.

²⁸ È significativo che nel sec. XIII a San Marco di Venezia le cinque calotte furono sormontate da coperture lignee cupoliformi, di struttura autoportante, una prassi che a Venezia e dintorni continua fino al Rinascimento (relazione di Mario Piana su *Le cupole lignee lagunari* al Convegno Internazionale "Architettura come Tecnologia", Università di Roma Tor Vergata, Marzo 2002).

²⁹ Cfr. il suo tentativo di creare nel cosiddetto Ninfeo a Genazzano un "edificio senza tetto" (quale rovina artificiale), adoperando intonaci idraulici e malte impermeabilizzanti: DÖRING Marina, *La nascita della rovina artificiale nel Rinascimento italiano*, in Francesco P. DI TEODORO (a cura di), *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino, 2001, pp. 343-406. Peruzzi schizzò il suo San Pietro "ideale" (dis. Uff. 27 A) come corpo di muratura con volte estradossate e terrazze.

³⁰ Bisogna tener presente che le aperture nelle pareti del coro di Giulio II erano provvisorie, in quanto in uno stato futuro sarebbero dovute sboccare nel deambulatorio. THOENES Christof, *Bramante a San Pietro: i deambulatori*, in Francesco P. DI TEODORO (a cura di), *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino, 2001, pp. 303-320.

³¹ Inoltre Michelangelo poteva aprire finestre enormi nelle pareti, avendo aboliti i deambulatori e con ciò i problemi della sezione basilicale, a più navate.

la cornice delle facciate, salgono fino ai colmi delle navate incrociate, senza aperture né interruzioni. Tetti e volte formano un insieme, basso e compatto, di stereometrica perfezione. E se vedo bene, era proprio questo che Binago a Sant’Alessandro ha voluto imitare³².

³² Per il Duomo di Brescia, Binago raccomandava che «le quattro volte che paiono cupolette sul disegno non si alzeranno fuori del tetto» (cfr. PREMOLI, *Appunti...* cit., [cfr. nota 19], p. 844).