



IL TEMPIETTO DI BRAMANTE NEL MONASTERO DI SAN PIETRO IN MONTORIO

A CURA DI FLAVIA CANTATORE

IL TEMPIETTO DI BRAMANTE
NEL MONASTERO DI SAN PIETRO IN MONTORIO

a cura di
Flavia Cantatore

EDIZIONI QUASAR

La pubblicazione ha ricevuto
il contributo del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura di Sapienza – Università di Roma
e della Fondazione Marco Besso



FONDAZIONE MARCO BESSI



e il contributo della Cooperación Española
attraverso l'Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).
Il suo contenuto non riflette necessariamente le opinioni della AECID.



In copertina:

Tempio di San Pietro in Montorio (foto F. Cantatore)

ISBN 978-88-7140-815-6

© Coedición AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Catálogo general de publicaciones oficiales de la Administración General del Estado:
<https://publicacionesoficiales.boe.es>
NIPO: 502-17-050-7

© Roma 2017 - Edizioni Quasar di Severino Tognon
Via Ajaccio 41-43 - 00198 Roma
Tel. 0685358444, Fax 0685833591
email: qn@edizioniquasar.it

SOMMARIO

Ángeles ALBERT, <i>Presentazione</i>	4
Francesco Paolo FIORE, <i>Prefazione</i>	7
Flavia CANTATORE, <i>Introduzione</i>	13
ARCHITETTURA E STORIA	
Laura ASOR ROSA, <i>Le preesistenze e la prima fondazione altomedievale</i>	21
Enrico PARLATO, <i>San Pietro a Roma, dai racconti ai luoghi e alle immagini della sua crocifissione</i>	41
Flavia CANTATORE, <i>La chiesa e il monastero di San Pietro in Montorio: architettura e storia</i>	67
Fernando MARÍAS, <i>Los clientes del Tempietto: historia, intenciones y significados</i>	111
Flavia CANTATORE, <i>Bramante e il Tempietto: il progetto e le sue trasformazioni</i>	153
Paola ZAMPA, <i>«Un bel tempio d'ordine mescolato»</i>	185
Fernando MARÍAS, <i>La iluminación y las decoraciones interiores del Tempietto</i>	207
RILIEVI	
Manfred SCHULLER, <i>Il Tempietto: analisi basata su un nuovo rilievo architettonico</i>	225
Carlo BIANCHINI, Livia FABBRI, Francesco BORGOGNI, <i>Il Tempietto: rilievo 2.0</i>	257
Carlo BIANCHINI, <i>Quale regola per il Tempietto?</i>	267
Carlo INGLESE, Valeria CANIGLIA, <i>Il complesso di San Pietro in Montorio: metodi di rilevamento e di rappresentazione</i>	275
RESTAURI	
Elisabetta PALLOTTINO, <i>Il Tempietto rinnovato: restauri e interpretazioni tra Seicento e Ottocento</i>	285
Lucia MORGANTI, Valentina WHITE, <i>Il Tempietto nel Novecento e il restauro per il Giubileo del 2000</i> . . .	303
José SANCHO RODA, Antonio SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ, <i>Notas sobre la restauración del Temple de Bramante (1998-2001) y la necesidad de su conservación preventiva</i>	315
APPARATI	
Flavia CANTATORE, <i>Documentare il Tempietto: per un corpus di fonti su San Pietro in Montorio</i>	333
<i>San Pietro in Montorio. Documenti</i> , a cura di Rossana Nicolò	335
Flavia CANTATORE, <i>La rappresentazione del Tempietto, tra architettura moderna ed exemplum all'antica</i> . . .	379
<i>San Pietro in Montorio. Fonti iconografiche</i> , a cura di Rossana Nicolò	381
Tavole	401
Sommari/Abstracts	417
Autori	425
Bibliografia	429
Indice delle illustrazioni	481
Indice dei manoscritti	495
Indice dei nomi	499

El convento de San Pietro in Montorio observa la ciudad de Roma desde su posición privilegiada en las alturas de la colina del Gianicolo, lleva siglos haciéndolo.

Sede de la Real Academia de España en Roma desde finales del siglo XIX, generaciones de artistas e investigadores españoles inician su personal descubrimiento de la ciudad escrutando desde aquí colores y arquitecturas, y los paisajes que se difuminan en la lejanía. Esta vocación de la Academia a percibir lo exterior, a abrirse, es quizás la razón por la que sólo en contadas ocasiones dirige la mirada a sí misma, en un ejercicio de introspección que nos redescubre las bellezas que este antiguo convento encierra. Desde el Templete de Bramante, el claustro interior o los jardines, hasta la última de sus piedras tiene algo que contar.

Y es precisamente esa historia escrita en los cimientos y en los muros, columnas y arcos del complejo monumental -y en sus espacios vacíos, sus luces y sus sombras- la que han sabido desentrañar magistralmente los autores de cada uno de los capítulos que componen este libro, todos ellos investigadores de reconocido prestigio. Ocho años han pasado desde que, la Real Academia de España, formulase la idea de una publicación sobre el Templete de Bramante estudiado en el contexto del monasterio de San Pedro en Montorio. El desafío fue aceptado inmediatamente por Flavia Cantatore – ya autora de una monografía sobre la iglesia y, por ello, gran conocedora del complejo monumental del Montorio –, profesora del Departamento de Historia, Dibujo y Restauración de la Arquitectura de la Sapienza – Universidad de Roma y responsable científica del presente estudio. Inició así una proficua colaboración con el Departamento con el objetivo de profundizar en el estudio del monumento, también mediante el uso de modernas tecnologías puestas a disposición por el mismo Departamento. El fruto del intenso trabajo de estos años es esta publicación que, por su calidad y por su gran interés para el conocimiento de este enclave español en Roma, ha apoyado con entusiasmo la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación.

La protección del Patrimonio Cultural es un imperativo para el Gobierno de España y, por ello, es necesario ahondar en su conocimiento y darlo a conocer. Este libro es un claro ejemplo de ambas cosas, y supone un importante paso dentro del programa de difusión de su patrimonio emprendido por la Real Academia de España en Roma, al que seguirán otras publicaciones -algunas de carácter más divulgativo- en un próximo futuro.

Ángeles Albert
Directora de la Real Academia de España en Roma

Il convento di San Pietro in Montorio osserva la città di Roma dalla sua posizione privilegiata sulla collina del Gianicolo, lo fa da secoli.

Sede della Real Academia de España en Roma dalla fine del XIX secolo, da qui generazioni di artisti e studiosi spagnoli iniziano la loro personale scoperta della città scrutando i colori e le architetture, ma anche i paesaggi che sfumano in lontananza. Questa vocazione dell'Accademia di percepire l'esterno, di aprirsi, è forse il motivo per cui solo raramente volge lo sguardo, in un esercizio di introspezione, alla riscoperta della bellezza che questo antico convento custodisce. Dal Tempietto di Bramante al chiostro interno, ai giardini perfino l'ultima pietra ha qualcosa da raccontare.

Ed è proprio questa storia scritta nelle fondamenta e nelle mura, nelle colonne e negli archi del complesso monumentale – così come nei suoi vuoti, nelle sue luci e ombre –, che sono riusciti a svelare magistralmente gli autori di ciascuno dei capitoli che compongono questo libro, tutti studiosi di fama. Otto anni sono trascorsi da quando la Real Academia de España en Roma ha formulato l'idea di una pubblicazione sul Tempietto del Bramante nel contesto del monastero di San Pietro in Montorio. La sfida è stata accolta immediatamente da Flavia Cantatore, già autrice di una monografia sulla chiesa e, di conseguenza, esperta conoscitrice del complesso di Montorio, professoressa presso il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza – Università di Roma e responsabile scientifico per il presente studio. È iniziata così una proficua collaborazione con il Dipartimento per approfondire lo studio del monumento, anche attraverso l'impiego di moderne tecnologie di indagine messe a disposizione dallo stesso Dipartimento. Il risultato del lungo e intenso lavoro di ricerca è questa pubblicazione che per la sua qualità e il suo grande interesse per la conoscenza di una enclave spagnola a Roma, è stata sostenuta con entusiasmo dalla Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación.

La tutela del patrimonio culturale è un imperativo per il governo spagnolo e, pertanto, è necessario approfondire la sua conoscenza e diffonderla. Questo libro è un chiaro esempio di entrambi gli impegni, e rappresenta un momento importante del programma intrapreso a tal riguardo dalla Real Academia de España en Roma, e sarà seguito da altre pubblicazioni – alcune di carattere più divulgativo – nel prossimo futuro.

Ángeles Albert
Direttrice della Real Academia de España en Roma

«FECE ANCORA A SAN PIETRO A MONTORIO DI TREVERTINO NEL PRIMO CHIOSTRO UN TEMPIO TONDO»

(Vasari, *Le Vite* 1550, p. 600)

Il Tempietto di San Pietro in Montorio ha attirato l'attenzione come poche altre architetture del suo tempo. Hanno concorso a farne un modello per i contemporanei la costruzione sul luogo del martirio di san Pietro, la perfezione della pianta circolare, i riferimenti vitruviani, l'innovativo impiego dell'ordine dorico, le inusitate difficoltà racchiuse in un così breve spazio, gli studiati effetti prospettici ottenuti da Bramante. È stato più volte ricordato che nel riprodurlo fra le architetture antiche, Serlio (1540) riconobbe nel Tempietto un nuovo 'antico', degno di essere imitato come quello del passato. La proposta serliana dovette essere ampiamente condivisa al suo tempo se Philandrier (1544) si riferì al Tempietto per questioni vitruviane e Vasari già nella prima edizione delle *Vite* (1550) estese a tutta l'architettura di Bramante il valore emblematico riconosciuto a quel singolo esempio: «onde quegli che vanno misurando le cose antiche d'architettura, trovano in quelle di Bramante non meno scienza e disegno, che si facciano in tutte quelle». Anche Cataneo sentì la necessità di misurarlo e di aggiungere una pianta del Tempietto nella seconda edizione del suo trattato (1567) – sebbene ne riportasse erroneamente la pianta e criticasse l'inserimento delle paraste sul cilindro murario in corrispondenza delle colonne della peristasi a differenza dei templi circolari antichi – e Palladio lo collocò a sua volta fra le architetture antiche nel suo *Libro quarto* (1570).

Nel Novecento gran parte della storiografia ha seguito Vasari nel considerare la figura di Bramante decisiva nel segnare il passaggio fra la produzione architettonica del primo e secondo Rinascimento in coincidenza con il suo arrivo a Roma alle soglie del 1500 anche se, diversamente da Vasari, ha approfondito il tema della continuità-discontinuità dell'architettura bramantesca rispetto alle origini fiorentine del nuovo linguaggio architettonico e, riconoscendone l'originalità, lo ha affrontato nel quadro della discussione sul significato del termine Rinascimento. Poiché molto della ricerca di Bramante è emblematicamente racchiusa nelle contenute dimensioni e nella studiata centralità del Tempietto, si sono susseguiti anche recentemente studi e ricostruzioni dell'edificio e del chiostro circolare colonnato nel quale, secondo Serlio e Vasari, Bramante avrebbe progettato di inserirlo (BRUSCHI 1969, FROMMEL 2002a).

Il presente volume, curato da Flavia Cantatore che nel 2007 aveva dedicato una approfondita monografia alla chiesa di San Pietro in Montorio, offre l'opportunità di analizzare l'architettura del Tempietto e di discuterne motivazioni e soluzioni non come monumento isolato ma nel contesto della chiesa e del convento, divenuto sede dell'Accademia di Spagna. I saggi che vi sono raccolti affrontano argomenti storicamente rilevanti seguendo le fasi che vanno dalla tradizione e identificazione del luogo del martirio di san Pietro (Parlato) e dalle preesistenze alto-medievali (Asor Rosa), allo stabilirsi di una comunità monastica intorno al beato Amedeo Menez de Silva nella seconda metà del XV secolo e alla committenza dei re di Spagna tramite il cardinale Bernardino López de Carvajal a favore della costruzione di chiesa, convento e Tempietto (Marías, Cantatore), alle peculiarità dell'ordine dorico (Zampa) e alle trasformazioni introdotte nel 1628 (Schuller, Marías) e ad opera dei successivi restauri (Pallottino, Morganti e White, Sancho Roda e Sánchez-Barriga Fernandez). Apparati documentari e iconografici (Nicolò) corredano utilmente i saggi del volume.

La migliore conoscenza delle azioni della committenza e la comprensione delle successive espansioni del convento accanto alla chiesa, che Cantatore documenta sostanzialmente terminata nell'anno 1500,

hanno permesso di discutere da nuovi punti di vista datazione, collocazione e soluzioni architettoniche del Tempietto insieme ai suoi riferimenti religiosi e al mondo antico. Decisivi per approfondire le questioni sulla geometria di impostazione, le soluzioni architettoniche e le caratteristiche costruttive del Tempietto sono i due nuovi rilievi pubblicati nel volume e che superano quello, pur attendibile, pubblicato dal Letarouilly nel 1857. Il primo è stato eseguito con i tradizionali strumenti e criticamente esaminato da Manfred Schuller, il secondo con gli strumenti più aggiornati da Carlo Bianchini (con la collaborazione di Livia Fabbri e Francesco Borgogni) che su quella base ha avanzato nuove ipotesi sul processo progettuale. I due rilievi del Tempietto trovano ottima corrispondenza fra loro e si integrano con quello già eseguito da Flavia Cantatore per la chiesa e quello realizzato per questa occasione da Carlo Inglese (con la collaborazione di Valeria Caniglia) per il convento, tanto da permettere di avere per la prima volta una planimetria completa e aggiornata dell'intero complesso di San Pietro in Montorio e un efficace controllo dei rapporti fra interno ed esterno e fra i vari livelli del complesso, ora verificabili anche attraverso rappresentazioni assonometriche e 'tridimensionali'. Nell'invitare il lettore ad approfondire i temi esposti attraverso i saggi del volume, vorremmo introdurre alcune sintetiche considerazioni su questioni che emergono in merito alla datazione, agli influssi urbinati e alla progettazione del Tempietto.

Per molta parte della critica la data del 1502, incisa su una lapide ora posta sulla fronte dell'altare nella cripta, indica la data di costruzione. Rinvenuta nel 1628 quando la muratura basamentale fu scavata per aprire un più agevole accesso alla cripta, la lapide reca un'iscrizione che afferma che Ferdinando e Isabella, re e regina di Spagna, la posero «post erectam ab eis aedem», diremmo la chiesa e la parte del convento ultimate nell'anno 1500, quando si poterono iniziare le sistemazioni dell'area attigua ad esse e si elevò il muro di chiusura anteriore del chiostro che avrebbe contenuto il Tempietto. La lapide è stata ritenuta la pietra di fondazione dell'opera anche dal più recente studio dedicato al Tempietto da Freiberg (2014), che era giunto alla stessa conclusione in un precedente articolo. Va tuttavia considerato che l'iscrizione potrebbe riferirsi solo alla cripta e che l'elevato del Tempietto potrebbe essere stato eseguito più tardi come è stato sostenuto, per la maturità delle soluzioni architettoniche messe in opera, da Bonelli (1960), De Angelis d'Ossat (1966), Bruschi (1969, 1973), che più recentemente (2002) ha proposto che il progetto definitivo dell'elevato sia riferibile al tempo fra il 1503-1504 e il 1505 circa, vale a dire «tra il Belvedere e il San Pietro». Lasciando ai saggi di Marías e Cantatore l'articolata discussione della questione, propendiamo a fare nostre ragioni e datazione proposte da Bruschi, anche perché una datazione successiva al 1502 farebbe comprendere meglio non solo la matura articolazione della peristasi e del cilindro murario del Tempietto e la sofisticata scelta delle soluzioni che compongono l'ordine dorico messa in luce nel saggio di Zampa, ma anche la riduzione del diametro del cilindro murario rispetto a quello della cripta, confermata dai rilievi di Schuller e Bianchini. Del resto, la proposta che l'elevazione del Tempietto sia avvenuta dopo un'interruzione seguita all'elezione a papa di Giulio II nel 1503 e la sconfitta del partito spagnolo al quale apparteneva il cardinale Carvajal, recentemente ripresa da Hemsoll (2015), nulla toglie alla committenza dei re di Spagna, che resta largamente testimoniata, e potrebbe semmai aiutare a comprendere perché non fu realizzato il costoso porticato circolare esterno che faceva parte del progetto di Bramante così come rappresentato da Serlio.

La seconda questione che vorremmo affrontare non riguarda tanto i modelli antichi del Tempietto, che sono stati ampiamente discussi a partire dal riferimento al tempio della Sibilla a Tivoli e al tempio di Ercole al Foro Boario a Roma (GÜNTHER 2001), ma i modelli quattrocenteschi che possono avere ispirato il progetto di Bramante o almeno la sua impostazione. I principali studi che si sono soffermati su questo aspetto (ROSENTHAL 1964, BRUSCHI 1969, pp. 986-1035) ricordano il tempietto circolare che doveva sorgere come monumento sepolcrale ducale nel cortile del Pasquino del palazzo di Urbino ed è a partire da questo che possiamo interrogarci sul peso che l'esperienza urbinata dovette avere nelle scelte bramantesche. Del tempietto di Urbino scrivono Giovanni Santi, il padre di Raffaello, nella *Cronica rimata* e Ber-

nardino Baldi, che testimonia l'esistenza di un modello ligneo al tempo della sua descrizione del palazzo, pubblicata quasi due secoli più tardi (BALDI 1724, pp. 37-78: 63):

Lo spazio che rimaneva aperto fra il gioco della palla, e lo appartamento, che dicemmo dover edificarsi verso il mezzogiorno, era destinato ad un tempio rotondo, il quale per esser quel sito alto, libero, ed aperto, avrebbe da lontano fatto una bellissima vista. L'opera di questo doveva essere ricchissima, e non punto disconveniente al resto della fabbrica: anzi di tanto avanzarla, di quanto conosceva doversi il Principe perfettamente magnifico: né della bellezza di questo si parla per congettura; perciocché nella guardarobba de' Duchi se ne conserva ancora il modello, dalla bene intesa picciolezza del quale, e dagli ornamenti, che vi si vedono, è facile argomentarne bellezza, grandezza e perfezione.

Nessuna notizia è pervenuta sull'ideatore del tempietto urbinato, che potrebbe riflettere suggestioni albertiane e precedere l'arrivo di Francesco di Giorgio Martini a Urbino. Francesco aveva dal canto suo rappresentato un tempietto circolare a più livelli sullo sfondo dell'*Annunciazione* (1470 circa) di Siena, negli anni in cui Liberale da Verona dipinge con ben altra definizione un tempio circolare con colonne nella peristasi e paraste rispondenti sul cilindro murario sullo sfondo del *San Pietro che risana uno storpio* (1469-1470), ora conservato nella Gemäldegalerie degli Staatliche Museen di Berlino. Avrebbe poi sviluppato il tema sullo sfondo della *Natività di Porta Tufi*, allogata nel 1475 subito prima della sua partenza per Urbino ma probabilmente terminata, secondo Massimo Mussini (2003, pp. 46-53) nel 1479-1480, a conoscenza del modello urbinato. Il quale potrebbe trovare echi anche nel tempietto circolare che appare in una delle tavolette dei *Miracoli* di San Bernardino, datati al 1473 (TEZA 2000) e che già Bruschi (1969) aveva, sia pur dubitativamente, riferito a Bramante. È in ogni caso frutto dell'esperienza maturata a Urbino la prima versione dei *Trattati* di Francesco di Giorgio contenuta nel codice Ashburnham 361 (L) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e nel codice Saluzziano 148 (T) della Biblioteca Reale di Torino, dove due piante di templi peripteri sono presenti fra le numerose di templi a pianta centrale. A differenza del Tempietto gianicolense, i due disegni (T, f. 13v) mostrano un colonnato interno di 8 coppie di colonne alle quali rispondono nel primo caso 8 coppie di paraste all'interno e all'esterno del cilindro e 32 colonne nella peristasi e, nel secondo caso, 8 paraste all'interno e all'esterno del cilindro e 8 pilastri intervallati da 16 colonne nella peristasi. Se per via delle grandi dimensioni e dei colonnati interni un paragone non è dunque possibile né con il tempietto urbinato né con il Tempietto di San Pietro in Montorio, sembra interessante sottolineare che in quest'ultimo torna sia il numero dei sostegni (8 e suoi multipli) e, almeno in partenza, la geometria radiale che regola la disposizione delle colonne e delle paraste sul cilindro murario nei disegni di Francesco di Giorgio. Radialità presente anche nel prospetto a due livelli del tempio circolare che egli rappresenta sul foglio seguente (T, f. 14r) senza peristasi, per far meglio apprezzare paraste e trabeazione intervallate da porte, e nella ricostruzione del Teatro Marittimo di Villa Adriana nell'*Addenda antiquaria* (T, f. 88v), riferita più volte dalla critica al Tempietto al centro del cortile circolare rappresentato da Serlio.

Nella stessa *Addenda antiquaria* compaiono anche i disegni in prospettiva che sono stati più spesso avvicinati al Tempietto (T, f. 84r) e che rappresentano tre rotonde periptere che Francesco identifica con il presunto «Atrio» di Pompeo, il Santo Stefano Rotondo e un tempio presso le terme di Caracalla, da lui dette «Antoniana». Si tratta anche in questo caso di impianti ampi e con un peribolo di colonne all'interno, almeno nei casi dell'«Atrio» di Pompeo e di Santo Stefano Rotondo. Tuttavia il tamburo vi è aperto in finestre e non poggia sul colonnato interno come nelle rotonde tardo-antiche ma sul cilindro murario, come nel citato disegno al f. 14r di T, ibridando la descrizione vitruviana dei peripteri circolari con i modelli tardo-antichi. La soluzione sarà adottata da Bramante nel Tempietto con la singolare circostanza che il periptero presso l'«Antoniana» ha la peristasi trabeata, le paraste sul cilindro e un singolare ordine di candelabre-balaustri sul tamburo, al quale potrebbe avvicinarsi la balaustrata utilizzata da Bramante a quel livello. Nella ricostruzione del Santo Stefano Rotondo, già oggetto di un rilievo speditivo di Francesco

nel cosiddetto *Taccuino del viaggio* (U 330Av), si potrebbe vedere inoltre un altro particolare che potrebbe avere ispirato la decisione di Bramante di articolare la trabeazione dorica anche all'interno del colonnato e sul tamburo del Tempietto. Sulle colonne del peribolo poggiano infatti tronchi di trabeazione ai quali risponde la trabeazione sul cilindro, traducendo in forma brunelleschiana la reale presenza di pulvini sulle colonne della chiesa. Per il chiostro circolare il Tempietto potrebbe trovare infine riferimento ai disegni di conventi che Francesco allega al codice Saluzziano, uno dei quali con un chiostro circolare colonnato (T, f. 65v).

Tutti questi disegni scompaiono nella seconda versione dei *Trattati* testimoniata dal codice Magliabechiano II. I.141 (M) della Biblioteca Nazionale di Firenze e non sappiamo se Bramante ne abbia potuto vedere alcuni. Abbiamo tuttavia avuto modo di osservare, nell'introdurre la monografia sulla chiesa di San Pietro in Montorio (CANTATORE 2007), che la navata è proporzionata similmente alla chiesa a navata unica illustrata da Francesco di Giorgio nella prima versione dei *Trattati* (T, f. 12r) e che del tutto simile vi è il rapporto fra le campate segnate dagli ordini e le cappelle scavate nello spessore murario. Anche la facciata, con gli ordini innalzati su di un alto basamento trova strette similitudini con le facciate realizzate da Francesco nelle chiese di San Bernardino a Urbino e di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio a Cortona oltre che con i prospetti di chiese nei *Trattati*. Se non possiamo spingerci a proporre che il senese, che fu pure presente a Roma, possa averne dato un disegno, l'attribuzione della chiesa a Baccio Pontelli sarebbe sufficiente a giustificare, insieme ai citati riferimenti, almeno la forte presenza della cultura architettonica urbinata e martiniana sul Gianicolo.

Giungiamo così al tema della collocazione e costruzione del Tempietto, strettamente legato a chiesa e convento. Il Tempietto è infatti collocato esattamente all'incrocio dell'asse che proviene dalla porta aperta nella quarta cappella della chiesa e l'asse che, provenendo dal portale di accesso dal piazzale antistante, si trova in mezzzeria fra l'ingresso alla cappella e il muro le cui fondazioni sono state trovate e documentate da Flavia Cantatore. Secondo la sua ipotesi questo muro sarebbe stato eretto per dividere originariamente il primo dal secondo chiostro e successivamente traslato, sebbene di poco, una volta abbandonato il progetto del chiostro circolare. Poiché inoltre il pavimento della chiesa è circa alla stessa altezza del piano del cortile su cui si innalza il Tempietto, anche la livellazione del sito e la copertura della cripta dovettero tenere conto della quota della chiesa.

In uno studio presentato anni fa, Günther (1974) ha ipotizzato che, a partire da questi elementi, Bramante stabilisse un quadrato di 100 palmi entro il quale procedere al dimensionamento modulare del Tempietto e ha inserito nel quadrato il colonnato circolare del chiostro rappresentato da Serlio, disegnandolo con il gesso a terra a riprova della sua fattibilità. Più recentemente Thoenes (2004, 2014) ha discusso la dimensione del modulo che Bramante avrebbe ricavato partendo da tale impianto quadrato di 100 palmi rilevando le numerose difformità accettate dall'architetto rispetto alla ideale suddivisione che ne deriva. I risultati del rilievo realizzato per il presente volume hanno portato Bianchini a proporre un'ulteriore ipotesi sul dimensionamento degli ordini e della pianta del Tempietto ed hanno permesso alla Cantatore di proporre che Bramante progettò unitariamente Tempietto e chiostro circolare adottando più centri di proiezione per modulare dimensioni e proporzioni delle colonne dell'uno e dell'altro sino a raggiungere un equilibrato risultato. Non è più dunque un'unica logica radiale con numerose eccezioni quella che andrebbe vista nel complesso gianicolense ma un uso complesso degli strumenti progettuali da parte di Bramante e una riprova dell'attendibilità del disegno pubblicato dal Serlio. Ciò potrebbe dare anche una risposta al perché l'architetto abbia rinunciato ad attribuire un maggiore diametro al Tempietto rinunciando a risolvere più facilmente i problemi derivanti dalla misura obbligata di porte e finestre aperte nel cilindro murario.

L'esame dettagliato della realtà del monumento presente nei saggi del volume fa emergere, ancor più che negli studi precedenti, le sue singolarità e la propensione di Bramante di farne un'invenzione capace

di gareggiare originalmente con l'antico. Il saggio di Zampa dimostra con efficacia attraverso quale processo Bramante sia giunto alla proposta di un ordine dorico frutto di una mescolanza e rielaborazione di forme antiche selezionate in stretta attinenza con l'invenzione dell'insieme, capace perciò di accettare anche lo ionico della porta che sormonta le paraste doriche e che Schuller propone che sia stata aggiunta in un secondo momento, sia pure secondo il disegno di Bramante. Quesito difficile da sciogliere, anche perché Bramante avrebbe potuto prendere sin dal primo progetto ad esempio della sovrapposizione non solo le finestre del secondo livello interno del Pantheon o il portale della Basilica Emilia, ma anche il portale di palazzo Rucellai e soprattutto del San Sebastiano di Alberti o i portali delle logge fra i Torricini del palazzo di Ubino, mentre un portale dorico vitruviano non vi avrebbe trovato spazio. In quest'ottica anche il passaggio dal ritmo costante dell'ordine all'esterno al ritmo trionfale all'interno potrebbe essere non solo una scelta legata alla ristrettezza della cella, ma il risultato della volontà di variare, introducendo un'ulteriore difficoltà, il ritmo paratattico della peristasi esterna. Pur mantenendo la stessa altezza e rastremazione delle paraste esterne, quelle interne si innalzano infatti su piedestalli e la larghezza delle metope varia sistematicamente per assecondarne il ritmo trionfale che, come nel San Pietro maggiore, sostiene la cupola emisferica che ne conclude, anche simbolicamente, lo slancio.

Attraverso l'approfondito e originale riesame di tutte le principali questioni che sono state affrontate nel tempo nello studio del Tempietto e attraverso l'analisi del processo che, dalla committenza alla costruzione e alle trasformazioni, lo ha condotto sino a noi nel contesto della chiesa e del convento, i saggi di questo volume contribuiscono a far comprendere da molti e rinnovati punti di vista un'architettura che, da sempre considerata esemplare, svela una complessità che, come per tutti i grandi monumenti, resta del tutto inimitabile.

Roma, ottobre 2016

Francesco Paolo Fiore

IL TEMPIETTO DI BRAMANTE NEL MONASTERO DI SAN PIETRO IN MONTORIO: QUESTIONI INTRODUTTIVE

A San Pietro in Montorio si volge la processione di pellegrini che anima la *Veduta delle sette chiese di Roma* di Stefano Dupérac (figg. 1, 2), immagine di ampia fortuna realizzata per il Giubileo del 1575¹. Accanto alle sette basiliche compaiono appena altri quattro luoghi di culto. Senza dubbio la presenza tra essi del monastero francescano riverbera il ruolo di primo piano assegnato al *martyrium* vaticano, tomba del primo vescovo di Roma, e qualifica la riva destra del Tevere come area privilegiata del culto dell'apostolo. Lo testimonia l'esigenza di esibire la memoria del martirio di Pietro, il Tempietto di Bramante, nonostante questo produca un disegno travisato del complesso. Al tempo stesso, e più in generale, la sua inclusione in questa particolare rappresentazione della Città Eterna sottolinea la devozione a esso tributata non solo dai romani ma dall'intero mondo cristiano.

Tale sentimento ha diverse motivazioni. Il cenobio gianicolense celebra la sacralità di uno spazio legato a esperienze esistenziali differenti che ne hanno rinnovato e rilanciato l'importanza². Ciò ha determinato anche l'aggiornamento degli insediamenti culturali, da quelli più antichi, semplici ricordi del passaggio dell'apostolo, alle strutture destinate all'edificazione di quelle testimonianze e dedicate alla vita monastica. Strutture che divengono a loro volta teatro del rapporto con il divino: nella prima fondazione celestina Pietro del Morrone, poi pontefice e santo, avrebbe resuscitato il priore (1280), mentre nel monastero francescano Amedeo Menez de Silva (fig. 3, tavv. I, 2 e II, 3), successivamente beato, rapito in estasi avrebbe scritto la profezia dell'avvento del pastore angelico nella *cavernula* corrispondente al luogo della crocifissione di san Pietro. Dopo la morte del frate (1482) la componente messianica e apocalittica del suo apostolato sarà ripresa e utilizzata dal cardinale Bernardino López de Carvajal, ambasciatore dei Re Cattolici Isabella e Ferdinando presso la Curia pontificia (fig. 4, tav. II, 4). Il prelado seppe utilizzare la profezia come strumento di propaganda e di promozione sulla scena politica internazionale della Corona spagnola, sostenitrice e propagatrice della cristianità. Alle figure di Amedeo e di Bernardino si legano la fase rinascimentale del monastero e della chiesa e la costruzione del Tempietto. Allo stesso ambiente culturale si deve riferire il ciclo decorativo della chiesa, elaborato secondo un programma animato da temi che alludono all'Immacolata Concezione. Si pensi, inoltre, alla compresenza di due rappresentazioni della *Trasfigurazione*, che corroborano la percezione del sito come *limen* tra aldiquà e aldilà. Il concetto di *limen*, che da sempre condiziona l'uomo da ogni lato e sotto ogni aspetto³, è ricorrente nel caso di San Pietro in Montorio e vanta radici antiche, tanto da costituire un riferimento strategico per la committenza. Il Gianicolo è il colle posto oltre il Tevere, tra l'Etruria e Roma, sacro al dio Giano, *primus pontifex* al quale, insieme a Noè, Annio da Viterbo aveva fatto risalire la mitica origine della monarchia spagnola⁴. Sullo stesso colle, *inter duas metas* cioè tra le sepolture dei due fondatori Romolo (in Borgo) e Remo (la piramide di Caio Cestio), si consuma il martirio di Pietro, iniziatore della nuova Roma cristiana.

1 FRUTAZ 1962, I, p. 183, II, tav. 236; RINALDI 1985, pp. 269-274; 270; JATTA 2000a, pp. 149-150; RUBACH 2016, pp. 368-369, n. 387.

2 Sul significato variamente attribuito dalla storiografia al termine santuario si veda BOESCH, SCORZA BARCELLONA 2008, pp. IX-XX.

3 BODEI 2016.

4 Si vedano principalmente (con bibliografia) LIVERANI 1996a, pp. 4-12; COARELLI 1996, pp. 13-27; CANTATORE 2007, pp. 17-19; IANNUZZI 2010, pp. 56-58; FREIBERG 2014, pp. 115-116, 154-157; FAGIOLO 2016a, pp. 13-17.

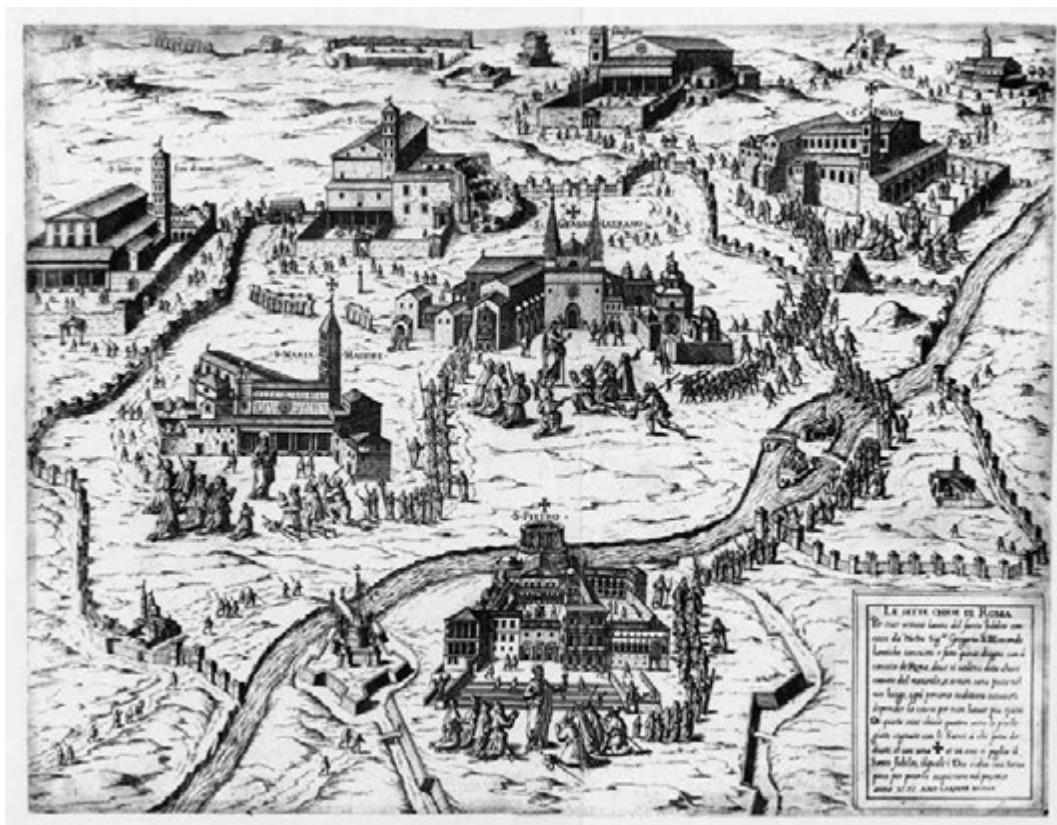


Fig. 1. Stefano Dupérac, *Veduta delle sette chiese di Roma*, 1575 (FRUTAZ 1962, II, tav. 236)



Fig. 2. Stefano Dupérac, *Veduta delle sette chiese di Roma*, 1575, particolare (FRUTAZ 1962, II, tav. 236)

Una conferma del carattere anche di santuario sarà data dalla scelta di Ignazio di Loyola di trascorrervi in ritiro spirituale tre giorni durante la Pasqua del 1541, presso il proprio confessore amadeita Teodosio da Lodi, frate del convento, che lo obbligò ad accettare il titolo di Preposito Generale della Compagnia di Gesù; più volte il santo spagnolo salirà al Gianicolo per dire messa al Tempietto⁵.

Carlo Borromeo ricevette a San Pietro in Montorio l'ordinazione sacerdotale nel 1563 e l'anno seguente fu protagonista attivo nella fusione degli amadeiti con gli osservanti, in qualità di cardinale protettore dell'ordine⁶.

A margine vorrei ricordare due ulteriori soggiorni significativi nel monastero, a vario titolo collegati alla Spagna e al dibattito teologico e politico del tempo. Nel 1596 a Montorio morì in odore di santità il venerato frate spagnolo Angelo del Pas⁷. Teologo, esegeta e scrittore ascetico del Pas ricevette da Sisto V l'incarico di scrivere il commento dei Vangeli. L'opera⁸ fu pubblicata tre decenni più tardi dal francescano irlandese Luke Wadding, giunto a San Pietro in Montorio nel dicembre del 1618 dalla penisola iberica, dove si era formato, come consigliere teologico e cronista della delegazione inviata da Filippo III a papa Paolo V per convincerlo della necessità della definizione dogmatica dell'Immacolata Concezione, tema di rilievo nei conflitti di potere che attraversavano il regno e i rapporti tra la Santa Sede e la monarchia spagnola⁹.

Alla formazione dell'immagine di santità di San Pietro in Montorio, oltre al passaggio delle autorevoli figure di cui si è detto, non sono mancate le iniziative papali, entro una complessiva azione di controllo e di incentivazione del culto verificatasi tra Quattro e Cinquecento, manifestate attraverso la concessione di indulgenze, mentre un ulteriore contributo è stato assicurato dalla custodia di numerose reliquie¹⁰.

L'avvio della fase rinascimentale del monastero segna un avvenimento di portata considerevole per gli equilibri tra i poli religiosi cittadini perché ne rilancia, potenziandolo, un altro riferito a Pietro. Sisto IV, papa francescano, affida ad Amedeo che all'interno della stessa famiglia aveva dato vita ad una nuova interpretazione del cristianesimo, il culto del fondatore della Chiesa a Roma, Gerusalemme traslata, città santa per eccellenza e con una già complessa geografia devozionale articolata sul culto dei martiri. Sarebbe interessante comprendere quale dibattito l'iniziativa abbia determinato con le istituzioni, civili e ecclesiastiche: se la conquista di tale posto privilegiato abbia contribuito al rafforzamento del francescanesimo, se abbia avviato un confronto o anche uno scontro con gli altri ordini presenti sullo stesso territorio, oltre che forse con le altre potenze straniere con l'ambizione di conquistare una sede prestigiosa e rappresentativa nella città pontificia.

Interrogativi di non semplice soluzione. Certamente Isabella e Ferdinando riuscirono, per intercessione di Amedeo, ad accaparrarsi una tra le più suggestive memorie di Pietro a Roma, visivamente

5 TACCHI VENTURI 1951, pp. 9-10; DE ALDAMA 1990, pp. 30-32.

6 SEVESI 1944, pp. 104-164.

7 La rilevanza della figura di Angelo del Pas è già ricordata a proposito di San Pietro in Montorio nella guida di Franz Schott, rapidamente affermata entro la produzione odepórica seicentesca legata alla tradizione del viaggio in Italia, SCHOTT 1600, p. 55. Su Angelo del Pas si vedano ANTON-MARIA DA VICENZA 1867; VANNICELLI 1971, p. 43, che inoltre a p. 61 ricorda la lunga presenza a Montorio di san Carlo da Sezze (1613-1670).

8 DEL PAS 1623-1628.

9 Su Luke Wadding si veda MILLETT 2004, pp. 680-685, con bibliografia. Sull'importanza del culto dell'Immacolata si vedano PROSPERI 2006, pp. 481-510; ANSELMINI 2008, pp. 239-300: 239-241, con riferimenti a San Pietro in Montorio. La chiesa di San Pietro in Montorio accoglie le sepolture dei nobili irlandesi Hugh O'Neill conte di Tyrone (m. 1616) e suo figlio Hugh barone di Dungannon (m. 1609), e Rory O'Donnell conte di Tyrconnell (m. 1608), sconfitti nonostante il sostegno spagnolo, da Elisabetta I d'Inghilterra nel 1602. I tre irlandesi, dopo aver tentato invano di raggiungere la Spagna, giunsero esuli a Roma nel 1608 potendo contare su una moderata protezione di Filippo III, preoccupato della reazione inglese (sul soggiorno romano dei principi si veda MAC CRAITH 2011, pp. 121-170). Le lastre marmoree sono inserite nel pavimento in prossimità della cappella della Pietà, la quarta a sinistra, il cui committente è l'ambasciatore spagnolo presso la Curia, Pietro Cuside (1615-20 circa); sulle tre sepolture si vedano FITZPATRICK 2007, pp. 46-51; Ó FERGHAIL 2008, pp. 69-83; Ó FERGHAIL, TROY 2010, pp. 72-106; FITZPATRICK 2017, pp. 1-35.

10 MUFFEL 1999, p. 91; MARIANO DA FIRENZE 1931, p. 98; WADDING 1933, p. 55; FORCELLA 1874, p. 252; FORCELLA 1879, p. 468; VANNICELLI 1971, pp. 31-34, 69-72. Sulle modalità di promozione del culto messe in atto dal papato si veda LUPI 2008, pp. 242-243, 247-250.



Fig. 3. Ciaconius (Alonso Chacón), *Amedeo Menez de Silva*, dal perduto affresco nella sagrestia di San Pietro in Montorio, ultimo quarto del XVI secolo, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5407, f. 80 (CAVALLARO 2004, p. 28, fig. 7)



Fig. 4. Frans van den Wyngaerde, *Bernardino Carvajal* (ALBI 1644)

collegata alla basilica vaticana. E con altrettanta certezza il convento gianicolense acquisì subito un ruolo centrale per la congregazione amadeita. Infatti, benché questa contasse il maggior numero di conventi in Lombardia, sua terra di origine, fu denominata nel 1518 Provincia di San Pietro in Montorio¹¹.

Dal punto di vista storiografico il monastero è rimasto in secondo piano rispetto alla chiesa e soprattutto al Tempietto che hanno da sempre catturato l'interesse collettivo. Eppure, se consideriamo la chiesa e il Tempietto a partire dalla loro appartenenza al cenobio, essi ci appariranno nella loro vocazione al rinnovo della santità del sito, perciò come momenti significativi della storia del complesso che, fra l'altro, al suo interno conserva ancora le parti più antiche. Questo aspetto, troppo spesso tralasciato, restituisce importanza all'insediamento religioso, oltre che alle modalità di organizzazione e di controllo dell'area nel tempo, anche in rapporto alla gestione del contesto sacrale romano. In tal modo sarà possibile guardare ad esso come imprescindibile tessuto connettivo tra le due emergenze architettoniche, quel tessuto che, essendo il risultato di diversi interventi, ha una sua importanza sia per la storia del luogo di culto e della sua fruizione sia per la migliore definizione della cronologia e delle fasi progettuali dei monumenti maggiori.

A partire da queste considerazioni e dalla consapevolezza che ciascuna nuova architettura entra sempre in rapporto dialettico con il contesto esistente, si inserisce in un ambiente fisico con una storia propria e con caratteri specifici, è apparso non più trascurabile lo stretto legame esistente tra il Tempietto e il convento. È stato dunque necessario approfondire la conoscenza del luogo e soprattutto del monastero.

¹¹ VANNICELLI 1971, pp. 56-57, anche per i successivi sviluppi della Congregazione.

Il valore di simbolo del genio bramantesco e di icona del tempio circolare universalmente attribuito al Tempietto ha favorito lo studio del piccolo edificio come oggetto in sé concluso, avulso dall'ambiente fisico per il quale è stato voluto. D'altra parte la complessa articolazione morfologica può apparire, a prima vista, del tutto sconnessa dalla realtà circostante nella quale sembra anzi sorgere quasi casualmente.

Restituire il Tempietto al suo rapporto con lo spazio circostante significa vedere più concretamente la sua architettura anche negli aspetti e condizionamenti pratici, sociali e funzionali, costruttivi, linguistici, nelle sue problematiche specifiche, nelle modalità del suo farsi (dalla formulazione del programma, alla progettazione in rapporto alle strutture esistenti, alla realizzazione, alle trasformazioni nel tempo). Guardando con più attenzione alla regia d'insieme sia della ideazione sia della costruzione acquisisce valore l'effetto complessivo immaginato dall'architetto, in accordo con la forte componente pittorica della sua formazione. In tal modo si riconoscerà a Bramante una parte taciuta della grandezza del suo progetto, cioè il superamento dei limiti imposti dalle preesistenze attraverso soluzioni originali, armoniose e concretamente visive. Il risultato rivela infatti una straordinaria libertà da rigide logiche geometrico-proporzionali, prive di vita, e un intenzionale distacco dalla pedante precettistica vitruviana cioè da modelli e rapporti misurabili esattamente, tanto generici quanto astratti, regole alle quali la storiografia talvolta lo ha voluto ricondurre.

L'avvio di questo lavoro risale al 2008 quando, in occasione della presentazione della mia monografia sulla chiesa di San Pietro in Montorio, Charo Otegui, allora Direttrice della RAER mi commissionò pubblicamente la realizzazione di un volume dedicato al Tempietto, giunto a compimento grazie all'impegno dell'attuale Direttrice, Ángeles Albert. All'iniziativa si è associata, nelle persone della Presidente Gilda Bartoloni e del Consigliere delegato Maria Lia Lumbroso, la Fondazione Marco Besso che tra poco celebrerà il primo centenario di vita ed è da sempre munifica sostenitrice delle ricerche su Roma seguendo un preciso filone di interessi culturali del fondatore.

Nonostante il Tempietto sia stato oggetto di numerosi studi, per diversi aspetti la sua storia è ancora oscura. Si può affermare anzi che il fascino della sua architettura sia direttamente proporzionale all'alone di mistero che lo circonda. Perciò quando è nato il proposito di questo libro è subito emersa la necessità di affrontare l'argomento organizzando un lavoro scientifico specifico e ampio che coinvolgesse specialisti di diversi ambiti disciplinari. È parso urgente predisporre un vasto e accurato riesame delle fonti edite, che rappresentano un patrimonio tanto complesso quanto eterogeneo e stratificato dunque di non semplice organizzazione, l'impostazione di nuove esplorazioni d'archivio, la ricostruzione della topografia e la raccolta delle fonti iconografiche per costituire una completa e aggiornata base di riferimento. In parallelo sono state avviate una serie di indagini approfondite basate sul rilievo topografico e architettonico (tradizionale e con laserscanner, posti a confronto) e sull'uso di diverse tecnologie (dalla prospezione con georadar alla termografia a infrarossi, alla videoendoscopia¹²) da comparare con le informazioni raccolte durante i restauri, in particolare l'ultimo in ordine di tempo (1997-2001), svolto in collaborazione dall'Istituto Centrale per il Restauro di Roma (ora ISCR) e dall'Istituto del Patrimonio Histórico Español di Madrid (ora IPCE).

Il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza ha sostenuto parte dell'impegno economico essendo il libro inserito in diversi Programmi della ricerca su fondi di Ateneo dedicati a Bramante e alla committenza spagnola (prot. C26A15EMWP/2015, RP116154C8E-64DA9/2016) e ha messo a disposizione la strumentazione e l'uso dei suoi laboratori¹³. Con i colleghi del Dipartimento che hanno accolto con entusiasmo la mia proposta di collaborazione ampio è stato lo scambio di idee e di materiali, nel segno di una lunga tradizione di studi sull'argomento avente origine nelle infaticabili ricerche e negli insegnamenti pazienti e generosi di Arnaldo Bruschi che per primo aveva

12 Tutte le indagini sono state dirette dall'ing. Gianluca Primi per il Laboratorio Experimentations S.r.l., Perugia.

13 Il Laboratorio di Analisi dei materiali (responsabile tecnico arch. Elisabetta Giorgi) e il Laboratorio di Innovazione per il rilevamento, la rappresentazione e l'analisi dell'architettura-LIRALab (responsabile tecnico geom. Marco Di Giovanni; tecnico arch. Lorenzo Monno).

aderito al progetto di questo libro. Il percorso tracciato con le due sue fondamentali monografie del 1969 e del 1973 e poi con diversi altri saggi rappresenta non solo una lettura critica insuperata ma anche un modello metodologico di discussione attraverso l'inevitabile esercizio del dubbio e l'approccio concreto all'opera e al processo di progettazione. Fondamentali e cospicui confronti ho avuto con Francesco Paolo Fiore sull'attività di Bramante (anche in rapporto a Francesco di Giorgio e all'ambiente urbinato) e con Paola Zampa sull'uso degli ordini architettonici nel primo Rinascimento. L'attiva partecipazione di Rossana Nicolò è stata preziosa per la raccolta dei lavori e della documentazione relativa. Ho potuto contare in più occasioni sull'esperienza di Carlo Bianchini (con Livia Fabbri e Francesco Borgogni), e di Carlo Inglese (con Valeria Caniglia) per la verifica di questioni morfologiche e relative alla rappresentazione del Tempietto e del monastero. Tra gli studiosi esterni al Dipartimento Fernando Marías è stato interlocutore primario e indispensabile su ogni tema di studio del Tempietto. Un significativo contributo al risultato finale hanno costituito le riflessioni puntuali di Elisabetta Pallottino sulle modifiche nel tempo della struttura bramantesca del Tempietto, di Enrico Parlato intorno alla tradizione e all'ubicazione topografica del luogo della crocifissione di Pietro, di Laura Asor Rosa sul rapporto tra il complesso e le preesistenze antiche e medievali dell'area. Per l'attività svolta nell'ultimo cantiere di restauro hanno potuto trarre dallo stesso monumento importanti osservazioni, qui riferite, Lucia Morganti, Valentina White, José Sancho Roda, Antonio Sánchez-Barriga Fernández; Manfred Schuller ha commentato gli accurati disegni del rilievo che ha eseguito in detta occasione. Sono grata a tutti i partecipanti al volume per aver voluto presentare numerose novità di studio. Ringrazio la Direttrice della RAER Ángeles Albert per aver concesso la possibilità di studiare da vicino il Tempietto e l'intero complesso monumentale, permettendo l'accesso anche in concomitanza di attività dell'Accademia, e la Responsabile della Biblioteca Margarita Alonso Campoy per la premurosa disponibilità offertami in tutte le fasi delle ricerche e del rilievo.

Il volume è articolato in tre sezioni. La prima (*Architettura e storia*) si apre con la definizione topografica dell'area, dalle preesistenze di fine età repubblicana-inizio età classica e altomedievale alla tradizione agiografica sul passaggio e sul martirio di san Pietro. Il capitolo prosegue affrontando le varie fasi della chiesa, dell'edificio conventuale (con particolare attenzione alla realizzazione dei due chiostri) e del Tempietto, fasi discusse in relazione ad una più approfondita conoscenza del ruolo della committenza della Corona spagnola e dell'ordine francescano.

Nella seconda sezione (*Rilievi*) sono raccolti il rilievo architettonico del Tempietto eseguito con tecniche tradizionali nel 1995 e i risultati delle più recenti elaborazioni 2D e 3D appositamente prodotte sulla base di una capillare campagna di scansione tridimensionale (2014); il rilievo della chiesa (1996); il rilievo topografico del convento (2016).

Infine nella terza parte del volume (*Restauri*) si esaminano gli interventi di manutenzione e di restauro più significativi cui è stato sottoposto il Tempietto, dall'inizio del XVII secolo sino ad oggi, soprattutto con l'obiettivo di distinguere la *facies* originaria del monumento dalle trasformazioni di diversa importanza intervenute nel tempo.

L'ambizioso obiettivo di questo libro è in primo luogo quello di contribuire a colmare una lacuna storiografica, indicando i diversi motivi di interesse di un'opera di fondamentale importanza considerata all'interno della struttura edilizia nella quale è inserita e perciò letta nelle sue implicazioni non solo architettoniche e artistiche ma anche, più ampiamente, culturali, sociali, religiose e politiche. I contributi presentati potranno costituire un nuovo riferimento per la conoscenza del Tempietto da molteplici punti di vista ma è anche auspicabile che possano essere utili per la manutenzione, il restauro, la conservazione indispensabili alla sua salvaguardia.

In secondo luogo vorremmo mostrare tutte le potenzialità di un approccio alla storia dell'architettura aperto anche alle differenti suggestioni provenienti da altri settori storici, sperando di offrire così inedite conoscenze ad un pubblico di lettori composto non solo da studiosi ma anche da studenti. Particolare

cura è stata dedicata all'esposizione in forma agile e piana, potendo utilizzare oltre il testo anche gli stessi strumenti professionali dell'architetto che ha progettato l'opera nella sua complessità: il disegno, lo schema grafico, il rilievo, la restituzione, la definizione e la ricostruzione degli elementi e delle tecniche compositive.

Ci auguriamo che gli esiti di questa ricerca possano dimostrare quanto un'opera di primaria importanza, un'epitome dell'architettura del Rinascimento alla quale difficilmente ci si potrebbe avvicinare sicuri di aggiungere qualcosa al dibattito storiografico, al contrario continui ad essere un 'caso di studio'. Questo perché ogni ricerca storica, come scriveva Arnaldo Bruschi,

non è mai veramente finita. Non è mai completa e solo in parte dà sicurezze «oggettive». In realtà, come per ogni scienza, il risultato è dovuto all'opera nel tempo di molti storici, attivi addirittura nei secoli. È sempre suscettibile di aggiunte, revisioni, correzioni. Il risultato apparentemente conclusivo può sempre più essere sviluppato. Non è mai definitivo¹⁴.

Roma, ottobre 2016

Flavia Cantatore

14 BRUSCHI 2009, p. 36.

Abbreviazioni

ACS	Archivio Centrale dello Stato, Roma
Adis	Apparati, fonti iconografiche
Adoc	Apparati, documenti
AFR	Archivio del Convento di San Francesco a Ripa, ora nell'Archivio Provinciale Aracoeli-Storico, Roma
AGOCD	Archivum Generale Ordinis Carmelitarum Discalceatorum, Roma
AGS	Archivo General, Simancas
ARAER	Archivo de la Real Academia de España, Roma
ASC	Archivio Storico Capitolino, Roma
ASP	Archivio di Stato, Palermo
ASPF	Archivio Storico di Propaganda Fide, Città del Vaticano
ASR	Archivio di Stato, Roma
ASV	Archivio Segreto Vaticano
BA	Biblioteca Angelica, Roma
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BiASA	Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma
BM	British Museum, Londra
BNE	Biblioteca Nacional de España, Madrid
BNR	Biblioteca Nazionale, Roma
ICCD	Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma
ICG	Istituto Centrale per la Grafica, Roma
ISCAG	Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Roma
MAAEE	Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid
RAH	Real Academia de la Historia, Madrid
RIBA	Royal Institute of British Architects, Londra
RT	Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Registri dei Trovamenti della X Ripartizione Antichità e Belle Arti
SM	Sir John Soane's Museum, Londra
U	Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Firenze: (A) Architettura; (S) Santarelli

LE PREESISTENZE E LA PRIMA FONDAZIONE ALTOMEDIEVALE*

Laura Asor Rosa

Il Gianicolo in età romana: inquadramento topografico

In età antica, il promontorio su cui sorge il complesso di San Pietro in Montorio costituì la propaggine meridionale del *Ianiculum*: con questo termine le fonti letterarie di età classica identificano l'altura posta sulla riva destra del Tevere, la cui estensione dovrebbe corrispondere a quella del Gianicolo attuale¹. Il nome trarrebbe origine da *Janus*, mitico fondatore di un *oppidum* contrapposto a quello di *Saturnia* sul Campidoglio², ma gli autori antichi propongono anche altre etimologie³. Il toponimo *Mons Aureus* fu invece attribuito al colle nel corso del Medioevo, per la peculiarità del terreno, caratterizzato da uno spesso strato (oltre 20 m) di limi sabbiosi giallo-dorati, tipici dell'unità geologica detta di Monteverde-Gianicolo⁴. La particolare morfologia del colle potrebbe aver favorito uno stanziamento in periodo protostorico, ma non sono noti rinvenimenti ascrivibili a questa fase⁵.

Le fonti letterarie ed epigrafiche identificano nel Gianicolo il luogo dove si svolsero eventi mitici e di rilevanza storica. Per l'importanza militare, come ottimo punto di osservazione, il colle sarebbe stato incluso nella città dal re Anco Marcio, che l'avrebbe fortificato⁶; esso fu sede, sin da epoca arcaica, del culto di *Furrina*, ricordato dalle fonti letterarie in relazione al suicidio di Caio Gracco (122 a.C.), e localizzato, grazie ad alcune iscrizioni, nell'area sottostante a villa Sciarra, presso il cosiddetto Santuario siriano, dove è attestato anche il culto di *Iuppiter Heliopolitanus*⁷. Pirro Ligorio ricorda il culto delle *divae Corniscae*,

* Desidero ringraziare Flavia Cantatore, con la quale ho avuto un confronto continuo e stimolante, per avermi coinvolto nella sua ricerca sul Tempio di San Pietro in Montorio. Un grazie di cuore anche agli amici – prima ancora che colleghi di lavoro – Massimo Pentiricci, che mi ha spinto a condurre questa ricerca, Vincenzo Frustaci, Eleonora Ronchetti, Gianluca Schingo.

1 Sui limiti geografici e il significato del termine *Ianiculum* v. COARELLI 1996; LIVERANI 1996a; LIVERANI 1996b; ZANNINI QUIRINI 1996 (con bibl. prec.); LUGLI 2009, pp. 43-59; CARAFA, PACCHIAROTTI 2012; FAGIOLO 2016a. Per Liverani l'opinione tradizionale, secondo cui il toponimo *Ianiculum* indicherebbe tutta la catena di colline che si estende da Monte Mario all'odierno Gianicolo, sarebbe in contraddizione con quanto indicato dalle fonti, e in particolare dai Cataloghi Regionari, che a nord dividono nettamente il *Mons Ianiculensis* dal *Mons Vaticanus*, tramite la valle vaticana; il salto di quota tra Gianicolo e Monteverde ne avrebbe rappresentato il confine sul versante sud; questa linea sarebbe stata seguita, nel III sec., dal circuito delle mura Aureliane, LIVERANI 1996a, pp. 7-12; cfr. VALENTINI, ZUCCHETTI 1940, p. 145 (*Curiosum*) e 182 (*Notitia*). L'altura è definita, tranne rare eccezioni, *mons* o *collis* solo a partire dal III sec. d.C.: nei Cataloghi Regionari è ricordato il *mons Ianiculensis* all'interno della *Regio XIV Transiberim* (*ibid.*, p. 151 (*Curiosum*) e 184 (*Notitia*)); cfr. *Vir. ill.* 5.2: *Murcium et Ianiculum montes*. Le fonti greche, confermandone la natura collinare, lo definiscono ὄρος, ὄχθος, λόφος (LIVERANI 1996a, p. 3).

2 Così riporta Virgilio (*Verg. Aen.* 8.355-358). Secondo quanto tramandato da altri autori antichi, il Gianicolo fu sede di un abitato chiamato *Aineias*, fondato da Rhomos, figlio di Enea, in onore del padre (*Dion. Hal.* 1.73.3), oppure *Antipolis* (la cui etimologia indica la città rivale di *Saturnia*: *Plin. nat.* 3.68).

3 Per Festo il nome deriverebbe dalla porta (*ianua*) aperta dai Romani per raggiungere l'Etruria (*Ianiculum dictum, quod per eum Romanus populus primitus transierit in agrum Etruscum*, *Paul. Fest.* p. 93 L; cfr. COARELLI 1996, p. 13; LUGLI 2009, p. 46).

4 Sulla geologia del Gianicolo: MARRA, ROSA 1995, pp. 64-65; FUNICIELLO, LESCHIUTTA 1998.

5 Secondo Coarelli è da escludere che un sistema collinare così ben conformato non abbia ospitato un insediamento fin da epoca protostorica, come è avvenuto, ad esempio, a Monte Mario (COARELLI 1996, p. 14).

6 *Liv.* 1.33.6. Delle antiche fortificazioni non è stata trovata traccia, ma è possibile esse si trovassero lungo il percorso obbligato di difesa del colle, poi seguito dalle mura Aureliane, la cui costruzione potrebbe aver distrutto avanzi preesistenti. Nonostante la presenza di un circuito difensivo, il colle sarebbe stato occupato più volte dagli Etruschi (COARELLI 1996, p. 17; LIVERANI 1996a, p. 5; LUGLI 2009, pp. 43-44). L'importanza strategica del Gianicolo è sottolineata dalla costruzione, sempre a opera di Anco Marcio, del vicino *pons Sublicius*, primo ponte sul Tevere (*Liv.* 1.33.6; *Dion. Hal.* 3.95.1).

7 SAVAGE 1940; CALZINI GYSENS 1996a; CALZINI GYSENS 1996b; COARELLI 1996, pp. 15-16.

menzionando il rinvenimento, avvenuto nel 1547 nelle vicinanze della chiesa di San Pietro in Montorio, di un cippo di travertino databile al III sec. a.C., recante l'iscrizione *Devas Corniscas sacrum*⁸; l'ubicazione nel *Transtiberim* sarebbe confermata da un passo di Festo⁹. Stando alle fonti letterarie, sul Gianicolo furono sepolti i re Numa Pompilio e Tullio Ostilio: i loro corpi sarebbero stati depositi ai piedi della collina, presso il santuario di *Fontus*, i cui resti sono stati individuati sotto il Ministero della Pubblica Istruzione, in viale Trastevere¹⁰. Il Gianicolo fu scelto come luogo di sepoltura anche da poeti, tra i quali si ricordano Ennio, morto nel 168 a.C., e Cecilio Stazio, morto l'anno seguente. Ai piedi del colle si estendeva il *pagus Ianiculensis*, localizzato, grazie a rinvenimenti epigrafici, nell'area della Manifattura Tabacchi, tra piazza Mastai e la chiesa di Santa Maria dell'Orto¹¹. Il colle è ricordato anche per aver ospitato la secessione plebea del 287 a.C. e per essere stato teatro delle lotte tra i partigiani di Mario e quelli di Silla¹². Secondo quanto riportato da Svetonio il collegamento viario con l'Etruria meridionale sarebbe stato garantito, prima della costruzione della via Aurelia alla metà del III sec. a.C., dalla via Vitellia, il cui tracciato dovrebbe corrispondere alle attuali vie di San Pancrazio e Vitellia¹³. Il *vicus Ianuclensis*, ricordato dalla Base dei Vicomagistri nella *Regio XIV*¹⁴, è stato variamente localizzato: lungo le pendici orientali o occidentali del Gianicolo, o sulla sommità dell'altura, nel punto in cui l'antica via Aurelia usciva dalla porta omonima; dopo aver corso, parallelo alla strada consolare, nella piana del Trastevere, avrebbe salito il pendio a sud di San Pietro in Montorio e si sarebbe congiunto con la stessa Aurelia poco prima della porta¹⁵. Con la costruzione delle mura Aureliane il Gianicolo fu dotato di un complesso sistema difensivo, costituito da due bracci (meridionale e settentrionale), i quali, partendo entrambi dal Tevere, si ricongiungevano all'altezza della porta Aurelia, andando a racchiudere un'area di forma triangolare. Le nuove mura gianicolensi, erette sotto papa Urbano VIII (1642-1644) su un tracciato diverso dal precedente, obliterarono l'antica porta Aurelia, che fu sostituita dalla porta San Pancrazio¹⁶. Il circuito romano è però ricostruibile grazie a vedute e piante cinquecentesche (figg. 1-2).

Nel corso del III sec. d.C. furono impiantati sul Gianicolo mulini ad acqua per la produzione della farina¹⁷. Del complesso principale, situato probabilmente sotto al Fontanone del Gianicolo, lungo le ripide pendici del colle¹⁸, non è rimasta traccia; nel *De Bello Gothico* Procopio ne fornisce però una descrizio-

8 «Infra il declivo di s. Pietro in Montorio et la chiesa di s. Francesco»: CIL I² 975 = VI 96 = 30691 = ILS 2986 = ILLRP 69; LANCIANI 1989-2002, III, p. 266; COARELLI 1996, pp. 23-25; ARONEN 1999; ATTILIA 2008, p. 14, n. 8. La localizzazione sarebbe confermata da un altro passo di Ligorio, nel quale egli annota: «et cotal sasso fu già un tempo alle radici del Monte Ianicolo» (*Cod. Bodl.*, f. 34, in ASHBY 1919, p. 184, cfr. COARELLI 1996, p. 24).

9 Paul. Fest. p. 56 L: *Corniscarum divarum locus erat trans Tiberim cornicibus dicatus, quod in Iunonis tutela esse putabantur*. Il cippo era posto forse a delimitare un'area agurale: COARELLI 1996, pp. 23-24.

10 Sulla tradizione relativa alla sepoltura di Numa sul Gianicolo: PICCALUGA 1996.

11 COARELLI 1996, p. 18.

12 App. *Bell. Civ.* 1.67.

13 Suet. *Vit.* 1.3: *per viam Vitelliam ab Ianiculo ad mare usque*: COARELLI 1996, p. 17. Sulla storia e il percorso della via Aurelia v. LA VIA AURELIA 1968; CARNABUCI 1992.

14 VALENTINI, ZUCCHETTI 1940, p. 46, n. 4.

15 Nei Cataloghi Regionari (*ibidem*, p. 158, n. 6 (*Curiosum*) e 186 (*Notitia*)) è invece indicata una *via Ianiculensis*, probabilmente da identificarsi con la *via Vitellia* (LEGA 1999).

16 Quest'ultima fu gravemente danneggiata il 30 giugno 1849 durante i cannoneggiamenti delle truppe francesi e nuovamente ricostruita nel 1854 da papa Pio IX (SOMMELLA BEDA 1973; COZZA 1986; COZZA 1987-1988; BENOCCHI 2016b).

17 I mulini sono ricordati dai Cataloghi Regionari (VALENTINI, ZUCCHETTI 1940, *Curiosum*, p. 145, *Notitia*, p. 182) e da fonti tarde, tra cui Prudenzio (*C. Symm.* 2.948-950) che cita proprio gli *Ianiculi mola* (WIKANDER 1979; WILSON 2000, pp. 219-220). Secondo Coarelli, la loro costruzione potrebbe essere circoscritta all'età di Severo Alessandro nell'ambito della riorganizzazione della prefettura dell'annona e del miglioramento delle infrastrutture produttive urbane: l'*Historia Augusta* (SHA, *Alex.* 22.4) parla di *opera mechanica Romae plurima*, cioè di opere a carattere pubblico, tra le quali potrebbero essere ricompresi anche i mulini gianicolensi. La datazione sarebbe confermata da quella del mulino inglobato nella cinta esterna delle Terme di Caracalla, databile all'età di Severo Alessandro (COARELLI 1985, pp. 448-450). Wikander, invece, data dubitativamente i mulini all'età di Aureliano (WIKANDER 1979, p. 34).

18 Per la localizzazione v. KIEPERT, HÜLSEN 1896, tav. II; JORDAN, HÜLSEN 1907, vol. I.3, p. 648.

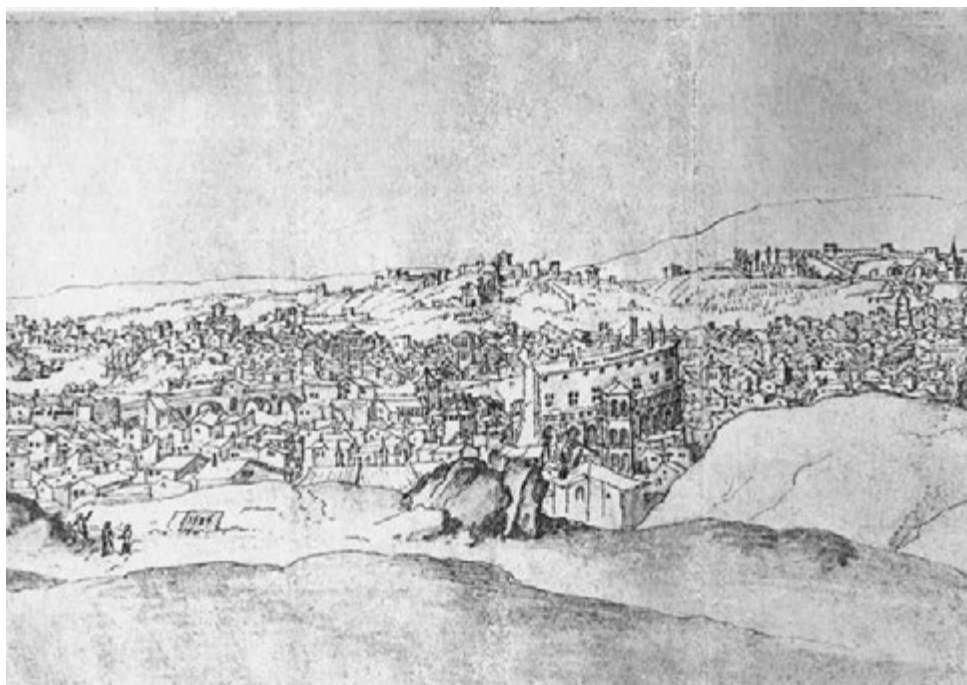


Fig. 1. Maarten van Heemskerck, panorama di Roma da Monte Caprino, 1534, particolare (FRUTAZ 1962, II, tav. 177)

ne piuttosto dettagliata: protetto dal saliente delle mura Aureliane, esso riceveva l'acqua portata sulla sommità della collina da un condotto; a seguito del taglio degli acquedotti operato dai Goti nel 537, i mulini caddero in disuso, e furono sostituiti da strutture galleggianti sul Tevere¹⁹. Un gruppo secondario di *molinae* è stato invece scoperto e indagato a più riprese su via Giacomo Medici²⁰; altri erano, forse, nell'area dell'Istituto Norvegese in viale XXX Aprile²¹. I mulini gianicolensi dovevano essere alimentati dai due acquedotti provenienti dal lago di Bracciano, l'*aqua Alsietina* e la *Traiana*, costruiti, rispettivamente, in età augustea (2 a.C.) e all'inizio del II sec. d.C.²²; un tratto dell'*Alsietina* è stato trovato in viale XXX Aprile²³, mentre lo speco sotterraneo della *Traiana* fu scoperto nel 1913 durante la costruzione dell'Accademia Americana, nelle vicinanze dei mulini sopra ricordati²⁴. Secondo ricostruzioni



Fig. 2. Leonardo Bufalini, pianta di Roma, 1551, particolare (FRUTAZ 1962, II, tav. 207)

19 Procop. *bell. Goth.* 5.19.7-8; 19-27; WILSON 2000, p. 238.

20 I mulini, rilevati da Lanciani nel 1886 (qui fig. 3), sono stati oggetto di indagini archeologiche in anni recenti (BELL 1993; BELL 1996; WILSON 2000; WILSON 2006).

21 VAN BUREN, STEVENS 1933.

22 LIBERATI SILVERIO 1993; VIRGILI 1993; v. anche CIANCIO ROSSETTO 2006; MAZZEI 2007.

23 VAN BUREN, STEVENS 1927.

24 La notizia del ritrovamento è in VAN BUREN, STEVENS 1917.

recenti, l'acquedotto Traiano, salendo sul Gianicolo, si divideva in due rami, che dovevano correre grosso-modo paralleli: al meridionale apparterebbe lo speco trovato nell'area dell'Accademia Americana, mentre il settentrionale, parallelo alla via Aurelia, dirigendosi verso il Trastevere andava ad alimentare il complesso dei mulini²⁵.

L'area di San Pietro in Montorio: i dati archeologici

Dal punto di vista strettamente archeologico, solo in anni recenti il complesso di San Pietro in Montorio e le sue immediate vicinanze sono stati oggetto di un'attenzione specifica: si ricordano, in particolare, gli studi svolti sul complesso ecclesiale, i quali, pur affrontando principalmente tematiche storiche e architettoniche, hanno presentato dati, anche inediti, sulle preesistenze²⁶, l'importante incontro di studio del 1995, a cura di Eva Margarita Steinby, avente come oggetto le antichità del Gianicolo²⁷, e, infine, l'assai dettagliata Carta archeologica, pubblicata nel 2008 da Luigia Attilia, che prende in considerazione la zona compresa tra villa Sciarra e l'altura di San Pietro in Montorio²⁸. Prima di essi, l'analisi archeologica era sostanzialmente ferma agli scarni dati riportati da Rodolfo Lanciani nella tav. 27 della *Forma Urbis Romae*²⁹, dove, nell'area compresa tra le proprietà dei frati di San Pietro in Montorio a est e la fontana dell'acqua Paola a ovest, lo studioso colloca un solo rinvenimento (fig. 3) e ai pochi dati archivistici e topografici, raccolti dallo stesso Lanciani e riferibili alla zona³⁰.

L'esiguità di notizie può essere imputabile a due fattori principali: l'assenza, in età moderna e contemporanea – fatta eccezione per i lavori di sbancamento compiuti per l'apertura della strada di accesso al Gianicolo sotto il pontificato di Pio IX³¹ – di interventi urbanistici e di pubblica utilità, che anche in zone limitrofe hanno portato a scoperte rilevanti³², e la dispersione dell'archivio della chiesa, nel quale, forse, si sarebbero potuti rintracciare dati relativi a eventuali scavi e rinvenimenti, connessi alle varie fasi del complesso di San Pietro in Montorio, e non altrimenti documentati³³. Neanche le guide antiche di Roma, pubblicate a partire dal XVI secolo, offrono informazioni sulle preesistenze, sottolineandone talvolta la totale assenza: Bernardo Gamucci, ne *Le Antichità della Città di Roma*, descrivendo la sommità del Gianicolo, dove «non v'apparisce altro ne' tempi nostri se non la chiesa devota di San Pietro in Montorio», scelse di inserire un'immagine del «moderno» tempietto «per che la bellezza sua [...] lo merita» ma, soprattutto, «perché in questo colle non son cose a' giorni nostri antique da rappresentare»³⁴.

25 Il percorso settentrionale sarebbe stato ricalcato da quello dell'acquedotto di Paolo V (WILSON 2000, pp. 239-240, fig. 17). Una diversa ipotesi è in MAZZEI 2007.

26 CANTATORE 1994, in part. p. 4, fig. 2 e p. 25, n. 2; CANTATORE 2007, in part. pp. 17-20.

27 STEINBY 1996.

28 ATTILIA 2008.

29 LANCIANI 1893-1901, tav. 27.

30 LANCIANI 1989-2002; LANCIANI 1997-2002, III, pp. 237-283.

31 La documentazione dei lavori è in ASC, Titolo 48 (1848-1870), b. 113, fasc. 1; b. 117, fasc. 1; v. anche CACCHIATELLI, CLETER 1865, f. 50v; DE VICO FALLANI 1992, pp. 242-271.

32 V. COARELLI 1996, p. 14. Si ricordano, a titolo di esempio, il già citato complesso di mulini scoperto durante l'espansione urbana ottocentesca in via Giacomo Medici, in una zona fino a quel momento occupata da ville e giardini, e gli importanti ritrovamenti avutisi durante gli scavi per la costruzione di due parcheggi sotterranei, il primo in un lotto di terreno situato nella non lontana via Gaetano Sacchi (FILIPPI 2008), il secondo all'estremità settentrionale del Gianicolo (BIANCHI 1999a).

33 In corrispondenza della chiesa, Lanciani segnala «Scavi 1472», facendo probabilmente riferimento ai lavori per la costruzione dell'edificio, senza alcuna indicazione di tipo archeologico, LANCIANI 1893-1901, tav. 27 (qui fig. 3). Una licenza di scavo, datata al 1605, per la ricerca di materiali di pregio è dallo studioso ricordata in *quodam loco prope ecclesiam Sti Petri in Monte aureo* (LANCIANI 1989-2002, V, p. 83; v. ATTILIA 2008, p. 14, n. 10).

34 GAMUCCI 1565, pp. 174-177, Adoc 79.

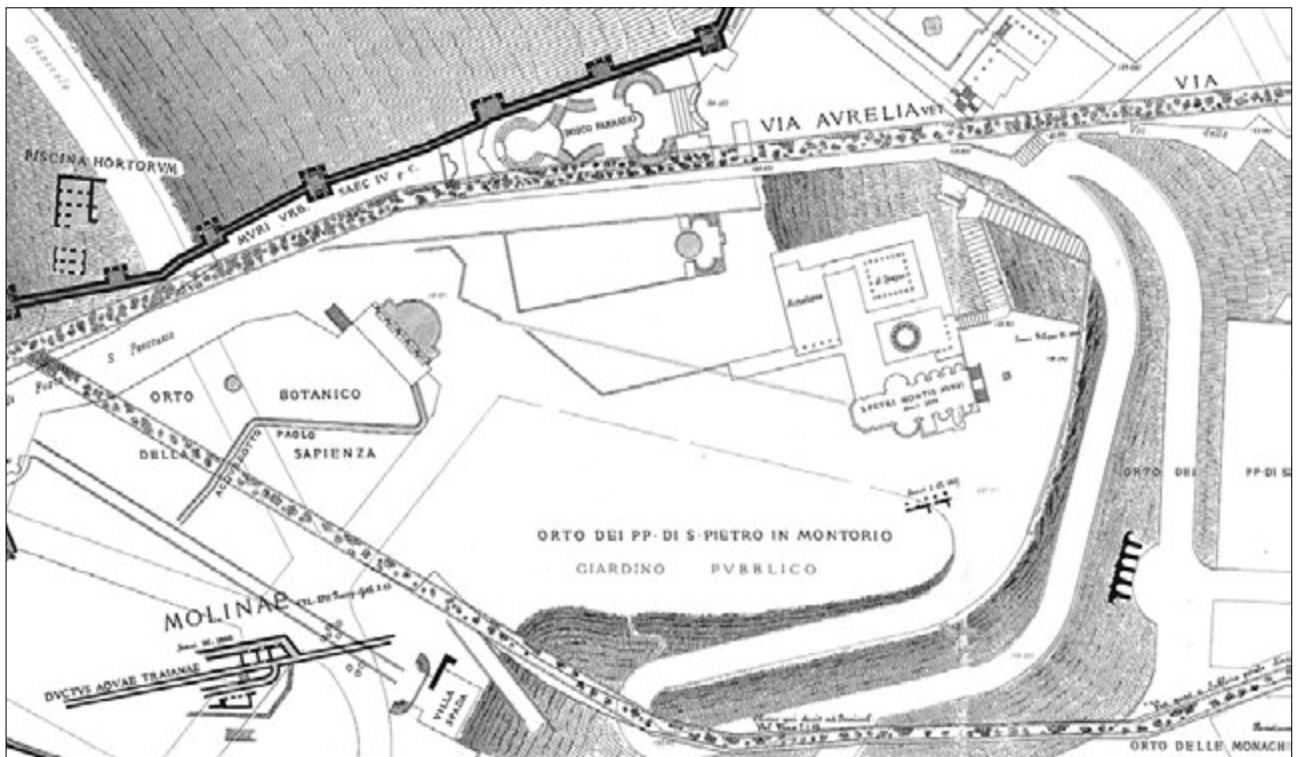


Fig. 3. Rodolfo Lanciani, *Forma Urbis Romae*, particolare (LANCIANI 1893-1901, tav. 27)

In controtendenza rispetto al generale disinteresse nei confronti delle preesistenze archeologiche nell'area di San Pietro in Montorio, e per questo motivo di grande importanza, sono, come vedremo, due documenti cartografici: la *Pianta di Roma* disegnata da un anonimo nel 1562 e attribuita a Giovanni Antonio Dosio (fig. 4), e la *Pianta di Roma antica* di Giovanni Battista Piranesi, del 1756 (fig. 5).

Se si esclude, come vedremo, un tratto di muro in opera listata, scoperto in anni recenti nel giardino del convento, e analizzato in diversi contributi scientifici, sostanzialmente inedite sono le strutture conservate nel complesso oggi sede dell'Accademia di Spagna, particolarmente significative proprio perché rappresentano, a oggi, gli unici segni visibili di un uso dell'area in età romana³⁵.

La prima, individuabile lungo il lato nord del complesso, in prossimità della cappella di San Antonio da Padova, oggi trasformata in studio per i musicisti dell'Accademia³⁶, è costituita da una grande aula semicircolare, orientata in senso est-ovest, accessibile da uno stretto corridoio ricavato nelle poderose fonda-



Fig. 4. Anonimo, pianta di Roma, 1562, particolare (FRUTAZ 1962, II, tav. 230)

35 Le strutture antiche nell'area dell'Accademia spagnola furono oggetto di una specifica comunicazione al sopra ricordato convegno del 1995, purtroppo mai pubblicata (J. ARCE, *Le strutture romane presso S. Pietro in Montorio*; v. anche BAGOLAN 2004, pp. 32-33; GÜNTHER 2016, pp. 93-95, fig. 3). Nel corso dei sopralluoghi svolti da chi scrive non è stato possibile verificare l'esistenza di alcuni vasconi visti durante i lavori per il ripristino del pavimento del refettorio e ricordati in CANTATORE 2007, p. 23, n. 12, né visitare la cisterna accessibile dal pavimento del secondo chiostro (menzionata in BAGOLAN 2004, pp. 32-33; GÜNTHER 2016, p. 94).

36 Sulla cappella, sconsacrata nel 1878, v. ARMELLINI, CECHELLI 1942, p. 813; LOMBARDI 1996, p. 319.



Fig. 5. Giovanni Battista Piranesi, pianta di Roma antica, 1756, particolare (FRUTAZ 1962, II, tav. 69)

di costruire che da ciò si deduce essere stata antichissima». Già due secoli prima, nella *Pianta di Roma* del 1562, attribuita a Giovanni Antonio Dosio, era stata rilevata l'imponente sostruzione, estesa almeno lungo i lati settentrionale e orientale del colle (se ne vedono tre camere), su cui poggia le sue fondazioni il convento (fig. 4). L'affinità tra le strutture cartografate e l'ambiente sopra descritto è evidente, ed è verosimile che in esso si possa riconoscere l'elemento di una concatenazione, formata da una serie di sostruzioni cave, coperte da volte massive innalzate a sostenere i fianchi della collina: di questa tipologia sono noti molteplici esempi³⁹ (fig. 8). Altri resti relativi alla medesima concatenazione potrebbero essere stati inglobati nel muro perimetrale del convento⁴⁰.

La seconda struttura, situata in un ambiente sotterraneo dell'Accademia, è un muro, di dimensioni consistenti⁴¹, di cui è visibile il solo paramento nord: anche qui si osserva l'opera reticolata, in questo caso a scapoli di tufo di dimensioni inferiori a quelli utilizzati nell'ambiente voltato⁴² (figg. 6.2, 9). La cortina, lacunosa, è irregolare e presenta, all'estremità est, 6 scalpellature rettangolari parallele (fig. 10).

Giova a questo punto ricordare, allontanandosi un poco dall'area del convento, i due ambienti trovati nell'agosto 1867 durante gli sterri per l'apertura della nuova strada di accesso al Gianicolo (odierna via Garibaldi), in un'area fino a quel momento occupata, come mostra il Catasto Gregoriano, dall'orto dei frati di San Pietro in Montorio⁴³ (fig. 6.3). Quest'ultimo è raffigurato in primo piano in una stampa di Paul Letarouilly – di poco posteriore agli anni in cui furono redatte le tavole del Catasto Gregoriano – sostenuto da un possente muraglione di rinforzo, che lo cinge su due lati, e caratterizzato dalla curiosa presenza isolata

zioni del muro perimetrale del convento: fino a pochi anni fa era utilizzata come cantina e forse per questo motivo la cortina, in opera reticolata di tufo³⁷, è coperta quasi interamente da strati di intonaco moderno, che impediscono di osservare eventuali tracce relative al rivestimento originario; la volta è in opera cementizia (figg. 6.1, 7). Di estremo interesse, poiché localizzabile, grazie a precisi riferimenti topografici, in questo punto del colle, è una notizia contenuta nelle *Antichità Romane* di Giovanni Battista Piranesi: nell'elenco a corredo della sua *Pianta di Roma antica*, al n. 157, si citano gli «avanzi sotto la cappella di S. Antonio da Padoa, delle sostruzioni della Rocca Ianiculense, fortificata e racchiusa dentro di Roma da Anco Marcio»³⁸ (fig. 5). Scrive Piranesi: «In questi avanzi si ravvisa peranco parte dell'opera reticolata: maniera

37 Gli scapoli misurano mediamente cm 6,5 per lato.

38 PIRANESI 1756, I, p. 20; tav. II, n. 157 (in FRUTAZ 1962, II, tav. 69); v. CANTATORE 1994, p. 4; una recente descrizione delle strutture è in GÜNTHER 2016, pp. 96-98, il quale, dando credito all'interpretazione di Piranesi, ritiene in esse si possano identificare i resti dell'*arx* gianicolense citata dalle fonti e costituita da una piattaforma artificiale destinata ad accogliere il vessillo rosso che veniva innalzato in occasione dello svolgimento dei comizi centuriati sul Campo Marzio, che invece Coarelli localizza sotto villa Lante (COARELLI 1996, pp. 25-27). V. anche, in questo volume, il contributo di Fernando Mariás sulla committenza del Tempietto.

39 Sulle sostruzioni cave v. MARI 2003.

40 In esso si aprono altri ambienti, di forme e dimensioni diverse, ma non appaiono strutture antiche.

41 Il muro è conservato per un'altezza di m 2,90 e una lunghezza di m 4,60.

42 Ca. cm 5,5 per lato.

43 ASR, *Catasto Gregoriano*, rione XIII Trastevere, F. V, n. 149.

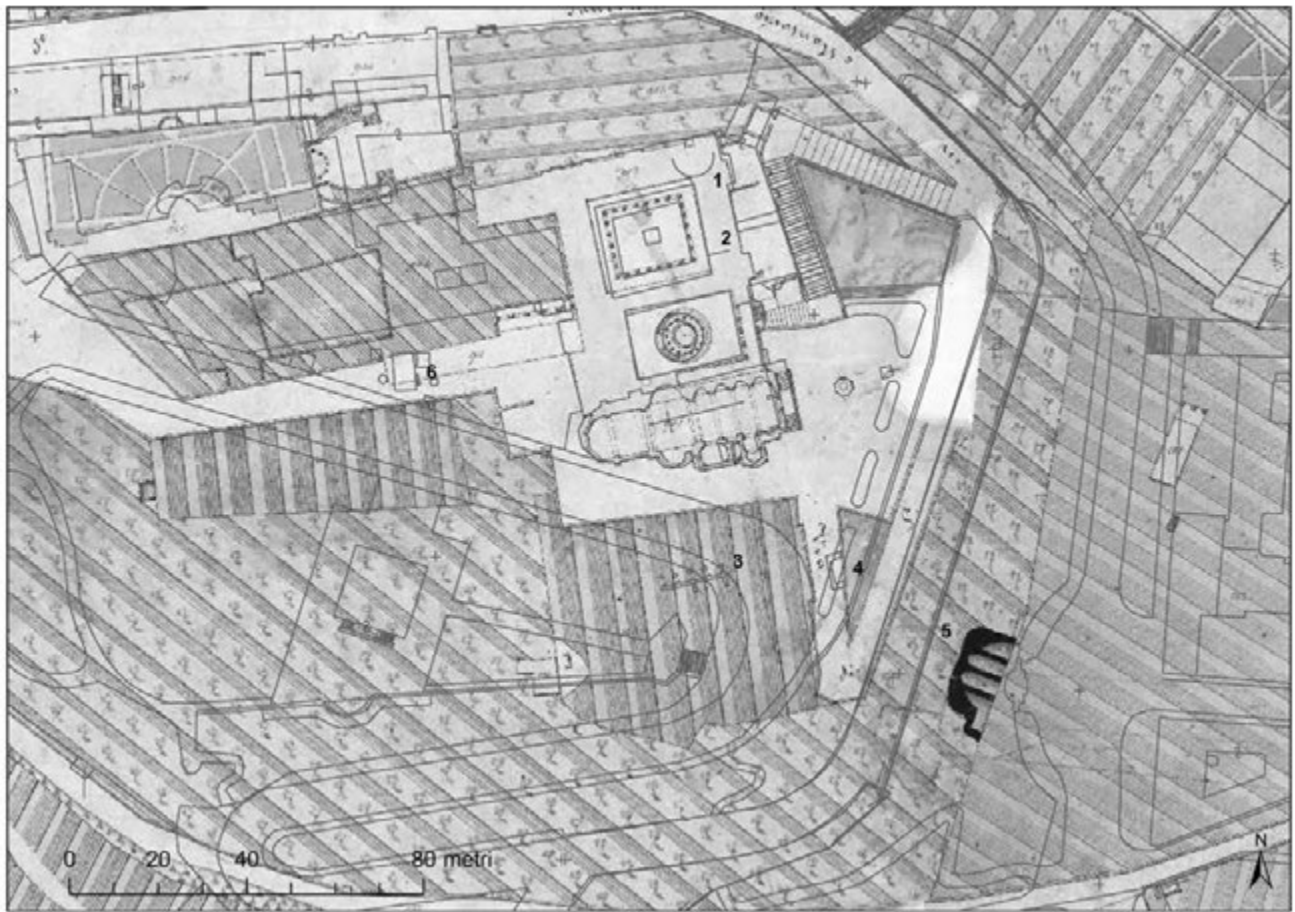


Fig. 6. Area di San Pietro in Montorio, localizzazione delle preesistenze archeologiche (base: ASR, *Catasto Gregoriano*, F. V)

di un muro contraffortato⁴⁴ (fig. 11). È in quest'orto che dobbiamo collocare gli ambienti descritti negli appunti manoscritti di Rodolfo Lanciani e in una relazione pubblicata dallo stesso Lanciani nel *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*⁴⁵ (fig. 12). Localizzati dallo studioso tra la chiesa di San Pietro in Montorio e la mostra dell'Acqua Paola (fig. 3), presentavano cinque pilastri addossati ai muri esterni e altrettante basi di colonne, ciascuna del diametro di m 0,35. Si scoprirono inoltre alcuni spezzoni di colonne in marmo cipollino e un capitello di pilastro «di buona maniera». I muri avevano anche in questo caso il paramento in opera reticolata, ed erano ancora in parte decorati ad affresco con motivi vegetali. Gli ambienti, paralleli al lato meridionale della chiesa e distanti da questa una ventina di metri, furono datati da Lanciani alla prima metà del II sec. d.C. e interpretati come resti di un peristilio («giardino romano»), appartenuto a una villa. Nei due appunti manoscritti lo studioso sottolinea la particolarità dell'opera reticolata, di squisita fattura, con «rombi più piccoli dell'ordinario»⁴⁶. Le strutture dovevano dunque appartenere a un edificio

⁴⁴ LETAROUILLY 1840-1857, pp. 664-665, tav. 322.

⁴⁵ BAV, Vat. lat. 13043, f. 128r: «7 settembre 1867. Villa romana trovata sul gianicolo sul fine dell'agosto 1867. fra la chiesa di s. Pietro Montorio e la Fontana Paola. L'opera dei muri è reticolata di buona epoca. I rombi di tufo più piccoli dell'ordinario. le colone di cipollino. La direzione del fabbricato parallela al lato s della Chiesa. A. Base di diam.o m. 0,35 B Capitello di pilastro»; f. 128v: «Dettaglio Capitello pilastro base colonna. Avanzi di giardino Romano trovati sul gianicolo nell'agosto 1867, che si estendevano fra la ch. di S. Pietro Montorio e la mostra dell'acqua Paola. Le mura di ottimo reticolato con rombi di tufa più piccoli dell'ordinario». I due appunti sono pubblicati in LANCIANI 1997-2002, III, pp. 264-265; la relazione è in LANCIANI 1869, p. 228; si vedano CANTATORE 1994, p. 4, fig. 2; CANTATORE 2007, pp. 132-140; ATTILIA 2008, p. 15, n. 18.

⁴⁶ Un riferimento a strutture, anche in opera reticolata, si ha anche in una notizia datata al 1884 e annotata nei *Registri dei Trovamenti* della Commissione Archeologica Comunale, di fronte alla mostra monumentale dell'acqua Paola («Nella nuova passeggiata sul Gianicolo alla



Fig. 7. Convento di San Pietro in Montorio, ambiente in opera reticolata (foto G. Schingo)



Fig. 8. Luigi Rossini, *Rovine della Villa di Cajo Cassio, cognominato Longino*, 1826, Roma, Istituto Centrale per la Grafica (FC 96684, per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

fitomorfi stilizzati, sospesi a fili (fig. 14). Lungo la parete ovest il restauro ha permesso di scoprire poche tracce di un preesistente strato di intonaco dipinto, i cui caratteri stilistici consentono di datare la prima fase dell'edificio tra la seconda metà del I e il II sec. d.C. Questo, probabilmente destinato a uso abitativo, fu, tra la fine del II e i primi due decenni del III sec. d.C., trasformato in latrina: la prova del cambio di destinazione d'uso è un canale, conservato sui tre lati, destinato allo scorrimento delle acque scure, e costituito da un piano di bipedali e da sponde rivestite di cocciopesto⁴⁹.

distanza di circa m. 25,00 dal cancello di Villa Orsini, incontro il fontanone di S. Pietro in Montorio vi sono antichi muri costruiti a selci, una specie di cameretta, vicino a questi v'è un muro reticolato il quale è stato sempre visibile; mandato il disegnatore». (RT VI, p. 302, 20 gennaio 1884; la notizia è riportata anche nei Manoscritti di Rodolfo Lanciani conservati a Palazzo Venezia, BiASA, Mss. Lanciani 22, scavi 1872-1893, c. 135r, citato in CANTATORE 1994, p. 25, n. 3; v. anche ATTILIA 2008, p. 13, n. 5).

47 La notizia della scoperta è nei *Registri dei Trovamenti* della X Ripartizione (RT XIII, aprile-luglio 1964). Oltre a una sommaria descrizione delle strutture, si dà conto dei ritrovamenti di diversi frammenti di colonna, anche lavorati. I resti sono pubblicati in CHINI 1993; CHINI 1995; CHINI 1998; v. anche CANTATORE 2007, pp. 146-147; ATTILIA 2008, pp. 15-16, n. 19.

48 «V. S. Pietro in Montorio - Durante lo sterro nel fondo del locale, è venuto alla luce un medesimo muro dipinto, e un accesso ad un nuovo vano da esplorare», RT XIII, p. 72, 20 luglio 1964.

49 Dei sedili (*sellae pertusae*), che dovevano poggiare sul canale, non è stata trovata traccia, e si è pertanto supposto che fossero stati di legno; anche il pavimento, a mosaico bianco e nero, è quasi del tutto scomparso, CHINI 1995, pp. 208-210.



Fig. 9. Convento di San Pietro in Montorio, muro in opera reticolata (foto G. Schingo)

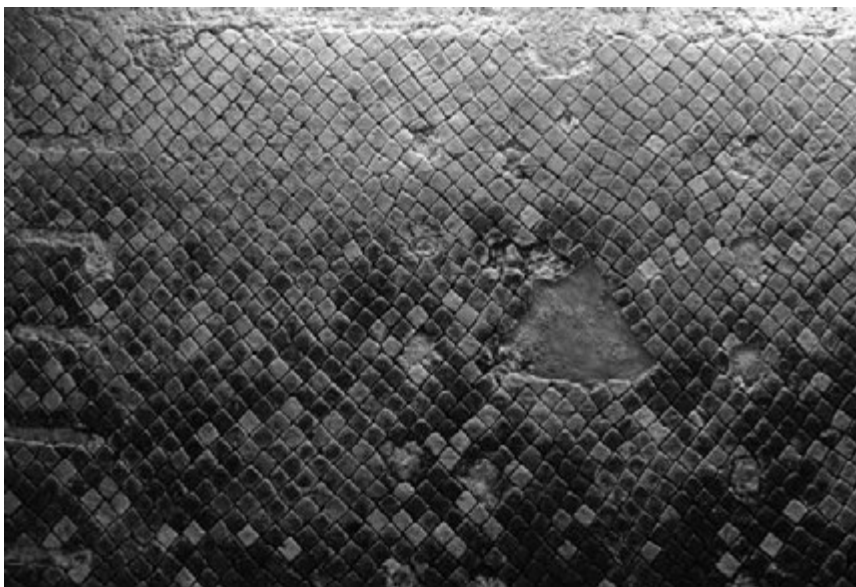


Fig. 10. Convento di San Pietro in Montorio, muro in opera reticolata, particolare (foto G. Schingo)



Fig. 11. Paul Letarouilly, area di San Pietro in Montorio, particolare: in primo piano sulla sinistra la muratura contrafortata (LETAROUILLY 1857, pp. 664-665, tav. 322)



Fig. 13. La latrina del Gianicolo al momento del ritrovamento, avvenuto nel 1964, Sovrintendenza Capitolina, U.O. Monumenti di Roma, inv. MSd 1478

conservati nel giardino del convento di San Pietro in Montorio (capitelli, frammenti di colonne, cornici ecc.), dei quali è ignota la provenienza, potrebbero, in via ipotetica, aver costituito la decorazione architettonica della villa⁵¹ (figg. 15, 18-19).

Concludendo la disamina dei resti romani rinvenuti nelle vicinanze della chiesa, si ricorda, sempre su questo lato del colle, ma a una quota inferiore rispetto ai ritrovamenti finora descritti, una cisterna, cartografata in numerose mappe sette-ottocentesche⁵² (fig. 6.5) e immortalata in alcune fotografie, scattate dall'archeologa americana Esther Boise Van Deman prima del 1923 (fig. 16), quando fu in gran parte obliterata dalla collocazione, come sfondo scenografico di via Luciano Manara, della fontana del Prigione⁵³ (fig. 17). La struttura è stata successivamente interpretata come mostra monumentale dell'*aqua Alsietina*⁵⁴. Altri ritrovamenti, pur non localizzabili con precisione, contribuiscono a definire la frequentazione dell'area in età antica. Nel 1940 fu rinvenuto un muro a sacco in piazza San Pietro in Montorio⁵⁵, mentre nel 1944, durante la posa in opera di una tubatura per l'acqua in via Garibaldi, fu trovato un fram-

mento di cornice in pavonazzetto⁵⁶. Oltre al cippo dedicato alle *divae Corniscae*, citato in precedenza, altri rinvenimenti epigrafici sono collocabili su questo lato del Gianicolo⁵⁷.

Un tratto di muro, visibile nel giardino del convento di San Pietro in Montorio, è l'elemento cronologicamente più tardo tra quelli finora descritti, ai quali è accomunato dal medesimo orientamento. Il muro, in opera listata, è l'unica testimonianza di un edificio, del quale ignoriamo le caratteristiche architettoniche e la funzione⁵⁸ (fig. 6.6). La struttura, orientata in senso nord-sud, è divisa in due tratti a causa di

sul Monte Mario, sulla base di riferimenti geografici a luoghi vicini a Roma, contenuti nei versi successivi. Oggi è visibile per più di 2 m di altezza una struttura in opera cementizia lungo il lato est del Casino, mentre, al piano seminterrato, alcune delle pareti sono costituite da murature in laterizi romani. Un sondaggio in profondità effettuato sul lato orientale negli anni 1998-1999 ha dimostrato che le strutture di fondazione erano alte almeno 6 o 7 m.

51 Ignota è pure la provenienza della lastra di marmo decorata con fregi di girali di acanto datata al primo quarto del I sec. d.C. e murata nel chiostro della chiesa (GHISELLINI 1998).

52 Si vedano, per esempio, la pianta di Giovanni Battista Nolli, del 1748 (in FRUTAZ 1962, III, tav. 406) e il Catasto Gregoriano, rione XIII Trastevere, F. VI, n. 154. Nel Brogliardo del Gregoriano (p. 301) la struttura risulta far parte delle proprietà dei frati di San Pietro in Montorio.

53 AAR, Van Deman Collection, negg. 739-739A; le foto, che recano l'indicazione «Cisterna in passeggiata», sono pubblicate in ATTILIA 2008, pp. 16-17, n. 25, figg. 25-25.1; v. anche LANCIANI 1893-1901, tav. 27. Le strutture sono rappresentate anche in BAV, Var. lat. 13043, f. 56v (LANCIANI 1997-2002, III, p. 249). I resti di un'altra cisterna romana, di grandi dimensioni, sono nell'area di villa Aurelia: LANCIANI 1893-1901, tav. 27; LANCIANI 1884; WILSON 2000, p. 241, nota 52.

54 MAZZEI 2007, pp. 168-172.

55 RT XI, p. 266, 19 agosto 1940; ATTILIA 2008, p. 14, n. 11.

56 RT XII, p. 78, 29 febbraio 1944; ATTILIA 2008, p. 15, n. 16.

57 CIL VI 1581; 9160; 9238; ATTILIA 2008, p. 14, n. 12.

58 Sul muro v. CANTATORE 1994, pp. 25-26, n. 5; CECHELLI 1996; CECHELLI 1999, pp. 248-249; SERRA 2001; CANTATORE 2007, p. 23, n. 13; ATTILIA 2008, p. 14, n. 9.



Fig. 14. La latrina del Gianicolo, interno dopo i restauri, Sovrintendenza Capitolina, U.O. Monumenti di Roma, inv. MSFa 691

Fig. 15. Giardino del convento di San Pietro in Montorio, elementi architettonici (foto G. Schingo)

Fig. 16. La cisterna in via Luciano Manara in una foto di Esther Boise Van Deman, American Academy in Rome, Photographic Archive, neg. VD 739

Fig. 17. Le murature della cisterna in via Luciano Manara inglobate nella sistemazione moderna della Fontana del Pri-gione (foto L. Asor Rosa)





Fig. 18. Giardino del convento di San Pietro in Montorio, muro in opera listata (foto G. Schingo)



Fig. 19. Giardino del convento di San Pietro in Montorio, muro in opera listata, particolare (foto G. Schingo)

un cedimento strutturale; è lunga complessivamente 6,80 m ed è stata inglobata nel muro perimetrale di un piccolo edificio moderno, che impedisce di verificarne lo spessore, l'altezza originaria e l'aspetto della cortina ovest (fig. 18). L'opera listata è costituita dall'alternanza 1:1 di filari orizzontali di mattoni e tuffi di riutilizzo, con letti di malta grigio chiaro, bassi e senza rifinitura⁵⁹ (fig. 19). Sulla base della tecnica edilizia il muro è stato datato nell'ambito del V secolo⁶⁰. Margherita Cecchelli ha giustamente sostenuto l'importanza di questo ritrovamento, poiché esso testimonia una continuità d'uso dell'area tra la fase classica e l'alto medioevo, avanzando, in via ipotetica, che in esso si possa riconoscere il nucleo iniziale del primo monastero di San Pietro in Montorio, noto dalle fonti, come vedremo tra breve, a partire dal IX secolo⁶¹. Significativo è il confronto con quanto avviene nel vicino Trastevere, dove forse già nel IV secolo è attestato il *titulus Iulii et Callisti* (Santa Maria in Trastevere), mentre nel successivo nascono le chiese titolari di San Crisogono e Santa Cecilia, tutte fondate su strutture private preesistenti⁶². La frequentazione del Gianicolo in questa fase è confermata dall'editto *De fraudibus molendinariorum* del *praefectus urbi Claudius Iulius Ecclesius Dynamius*, databile tra 475 e 488, che ristabilisce la legalità nell'attività dei *molendinarii in Ianiculo* e fissa le percentuali di farina che questi potevano trattenere per proprio guadagno⁶³.

Non è possibile stabilire, considerata l'assenza di dati, fino a quando l'edificio in opera listata sia stato in uso; è invece ipotizzabile un generale abbandono del Gianicolo in concomitanza con il taglio degli acquedotti urbani operato nel 537 durante l'assedio gotico, che, come abbiamo ricordato in precedenza, interrompe per lungo tempo l'attività dei mulini⁶⁴.

59 Per una descrizione in dettaglio della struttura v. CANTATORE 1994, pp. 25-26, n. 5; SERRA 2001, pp. 335-336.

60 L'uso dell'opera listata nella quale vengono messi in opera materiali di reimpiego scelti accuratamente è infatti molto comune nell'edilizia cristiana di IV-V secolo e diversi sono gli esempi di muri con filari di laterizi e tuffelli in rapporto 1:1, soprattutto negli edifici intramuranei; gli esempi sono molteplici: v. CECHELLI 2001, in particolare pp. 74-78. Le chiese di committenza pontificia databili tra V e VI secolo hanno murature con un listato a prevalenza di mattoni o con una regolare alternanza di tuffelli e mattoni. Sulle tecniche edilizie v. anche MENEGHINI, SANTANGELI VALENZANI 2004, in part. pp. 133-142, 191-194; SANTANGELI VALENZANI 2011.

61 CECHELLI 1996, p. 105.

62 MAZZEI 2007, p. 561; GUERRINI 2010, pp. 54-58.

63 CIL VI 1711; DEL LUNGO 2004, p. 132, WILSON 2006.

64 V. sopra, nota 17.

L'area di San Pietro in Montorio tra VIII e XIII secolo

Le analisi storiche sulla Roma a cavallo tra tarda antichità e alto Medioevo hanno evidenziato un generale decadimento tra il V e l'VIII secolo, consistente nella diminuzione sensibile della popolazione cittadina e nel progressivo disfacimento dei monumenti e delle infrastrutture; in area urbana gli edifici residenziali, ormai in abbandono, furono trasformati in luoghi di culto, enti caritativi e monasteri, per rispondere a una generale crescita della vocazione religiosa. Una generale ripresa economica e produttiva si ha nel corso dell'VIII secolo, in concomitanza con il programma di riqualificazione edilizia e riforma amministrativa varato dai papi Adriano I e Leone III e finanziato dai sovrani franchi. In ambito religioso, la diffusa presenza di istituzioni ecclesiastiche, la devozione per gli apostoli romani Pietro e Paolo e il culto dei martiri furono il motore dell'avvio di nuovi pellegrinaggi⁶⁵. Il manoscritto dell'anonimo di Einsiedeln è il più celebre tra gli itinerari realizzati fin da epoca tardoantica per i pellegrini che visitavano Roma⁶⁶. Il codice è databile ai primi anni del pontificato di Adriano I, quando, in concomitanza con le visite a Roma di Carlo Magno, si aprì una fase di grandi restauri che interessarono Roma e il suburbio⁶⁷. Aldilà del fine per il quale l'Itinerario fu redatto⁶⁸, esso fu compilato sulla base di notizie tratte da liste o elenchi ufficiali forniti dagli enti ecclesiastici, controllate mediante ricognizioni dirette, finalizzate a verificare la coerenza e la praticabilità dei percorsi⁶⁹. Tra gli undici itinerari all'interno dell'abitato, il settimo (*a porta Aurelia usq(ue) ad portam Praenestinam*) è il più lungo, e descrive, muovendo da ovest verso est, un ampio settore della città. Il primo monumento ricordato, sul lato sinistro del percorso, è il *fons s(an)c(t)i Petri, ubi est carcer eius*, e, a seguire, un luogo di culto dedicato ai *s(an)c(t)i Iohannis et Paulii*; mentre, sulla destra, sono menzionati i mulini del Gianicolo (*Molinae*) e la *Mica Aurea*; scendendo nella piana del Trastevere, prima del ponte Emilio (*pontem Maiorem*), si raggiungono le chiese di Santa Maria in Trastevere (*s(an)c(t)ae Mariae*), San Crisogono (*s(an)c(t)i Chrisogoni*) e Santa Cecilia (*s(an)c(t)ae Cecilie*), in corrispondenza delle quali l'Itinerario compie una deviazione, percorrendo il tratto finale della via Portuense⁷⁰ (fig. 20).

Vale la pena di soffermarsi sul primo segmento dell'Itinerario (dal *fons sancti Petri* alla *Mica Aurea*). Entrando in città dalle mura Aureliane attraverso la porta Aurelia, esso doveva, con tutta probabilità, attestarsi lungo l'antico tracciato dell'omonima via, che fino alle modifiche della viabilità attuate a partire dalla seconda metà del XIX secolo mantenne la funzione di collegamento tra il Gianicolo e la piana del Trastevere⁷¹ (fig. 2).

65 Le grandi basiliche apostoliche e le chiese delle catacombe furono restaurate, e furono fondate istituzioni di accoglienza – ospedali, bagni – per assicurare, assieme alle diaconie, i servizi essenziali (DELOGU 1993; BELLARDINI, DELOGU 2001-2002).

66 Sul codice di Einsiedeln 326 v. LANCIANI 1891; VALENTINI, ZUCCHETTI 1942, pp. 105-207; SANTANGELI VALENZANI 2001; BELLARDINI, DELOGU 2001-2002; una recente e dettagliata analisi è in DEL LUNGO 2004.

67 Sul rinnovamento della città attuato da papa Adriano I, v. da ultimo, BUCARELLI 2010. Anche le mura Aureliane furono oggetto di numerosi interventi di ripristino e potenziamento; i restauri più significativi si datano però a cavallo tra VIII e IX secolo (GUERRINI 2010, p. 38-41; BUCARELLI 2010, pp. 98-104).

68 Il codice è stato generalmente interpretato come guida della città e dei suoi monumenti (LANCIANI 1891, p. 446; BELLARDINI, DELOGU 2001-2002, pp. 214-217). Del Lungo propone invece che in esso si debba riconoscere un documento ufficiale, prodotto dall'amministrazione pontificia per gli ospiti laici e religiosi giunti a Roma a seguito di Carlo Magno, in cui vengono descritti i monumenti di Roma, ma anche gli edifici e le infrastrutture bisognosi di restauro (DEL LUNGO 2004, p. 18).

69 BELLARDINI, DELOGU 2001-2002, p. 218.

70 DEL LUNGO 2004, pp. 68-69; 130-133; 159-161. Sull'utilizzo nell'alto Medioevo dei ponti romani del Trastevere v. GUERRINI 2010, pp. 45-46.

71 Secondo Lanciani l'Itinerario scendeva, dopo aver varcato la *porta Aurelia*, attraverso un clivo denominato *ad molinas* – individuabile nel tracciato che ai suoi tempi divideva «il bosco Parrasio dagli opifici gianicolensi» – e citava, a sostegno della sua ipotesi, la scoperta di un selciato avvenuta nel 1887 a villa Savorelli-Heyland; nel punto estremo della salita il clivo piegava un poco verso sinistra a sud dell'attuale via Garibaldi, lungo la fronte delle *molinae* (LANCIANI 1891, p. 480). Sull'identificazione tra la *porta Aurelia* citata nell'Itinerario e porta San Pancrazio v. BUCARELLI 2010, pp. 103-104; sulla continuità d'uso del tracciato della via Aurelia v. ANNOSCIA, DE MINICIS, TAVIANI 2010, p. 190; BUCARELLI 2010, p. 110; GUERRINI 2010, p. 41.



Fig. 20. Ricostruzione ipotetica del percorso dell'Itinerario di Einsiedeln tra il Gianicolo e Trastevere (SANTANGELI VALENZANI 2001, p. 159, fig. 120)

L'indicazione di un *fons sancti Petri* subito dopo la *porta Aurelia* ha dato luogo a numerose interpretazioni. Se taluni hanno individuato in questa localizzazione un errore del compilatore⁷², altri hanno ritenuto verosimile l'ubicazione proposta, sebbene con qualche perplessità, dovuta all'assenza del *fons* nell'Itinerario di Sigerico, datato al 990, che si limita ad elencare le chiese visitate dall'arcivescovo durante il suo soggiorno romano; nei *Mirabilia* (la più antica edizione dei quali risale al 1140-1143) è citato invece un *cimiterium fontis sancti Petri*⁷³. Stando all'anonimo di Einsiedeln, la fonte dedicata all'apostolo Pietro doveva trovarsi a sinistra e dunque a nord dell'Aurelia. Più che una fontana alimentata dal ramo settentrionale dell'*aqua Traiana*⁷⁴, essa era probabilmente costituita da una delle tante sorgenti naturali ampiamente attestate sul Gianicolo, alcune delle quali sfruttate sin da epoca romana, anche, come si ricordava in precedenza, a fini cultuali⁷⁵: si cita, a titolo di esempio, la vena d'acqua di ottima qualità che sgorga ancor oggi dalla fontana posta all'inizio della salita di via di porta San Pancrazio, scoperta nel 1679 durante la costruzione del primo dei tre mulini voluti da papa Innocenzo XI e detta per questo motivo Acqua Innocenziana; secondo Alberto Cassio, che ne descrisse il rinvenimento, la sorgente doveva essere nell'area di San Pietro in Montorio⁷⁶ (fig. 21).

Grazie al già citato editto di *Dynamius*⁷⁷, contenuto nella silloge epigrafica dell'Itinerario di Einsiedeln e trovato *in Ianiculo ante Ecclesiam SS. Iohannis et Pauli*⁷⁸, dovrebbe esser certa la prossimità di questa chiesa al complesso dei mulini; l'Itinerario la colloca a nord della via Aurelia, ma non sono note strutture a essa attribuibili⁷⁹.

72 Ritenendo più verosimile la collocazione di questo monumento nel Foro Romano, in relazione alla presenza di un *carcer*. Contro questa collocazione è la constatazione che per ben tre volte l'anonimo di Einsiedeln passa davanti al carcere Mamertino, senza mai citare il *fons* (VALENTINI, ZUCCHETTI 1942, p. 190, nota 2; PESCI, LAVAGNINO 1958, p. 6). Il termine *carcer* è frequentemente associato alle *passiones* dei santi (DE SPIRITO 1993).

73 Anche sull'ubicazione in questa zona di un *cimiterium fontis Sancti Petri* sono stati avanzati dubbi (VALENTINI, ZUCCHETTI 1946, p. 27). Sull'Itinerario di Sigerico: PESCI 1936; sui *Mirabilia*: ACCAME LANZILLOTTA, DELL'ORO 2004 (il cimitero è citato alle pp. 124-125). Un'altra ipotesi, infine, basata sul passo del *Liber Pontificalis* nel quale sono descritti i restauri dell'acquedotto Traiano, ora detto *forma Sabbatina*, da parte di papa Adriano, colloca il *fons* nella zona del Vaticano (*LIBER PONTIFICALIS* 1886-1892, 97.59, vol. I, pp. 503-504, v. DEL LUNGO 2004, p. 131, nota 195).

74 WILSON 2000, pp. 241-242.

75 Sulle sorgenti del Gianicolo v. CORAZZA, LOMBARDI 1996, pp. 191-196.

76 CASSIO 1756, p. 398; La sorgente è anche detta «Acqua del fontanile delle mole gianicolensi» (CORAZZA, LOMBARDI 1996, pp. 193-194).

77 V. sopra, p. 33.

78 ARMELLINI, CECHELLI 1942, p. 812; HÜLSEN 1927, p. 278; DE SPIRITO 1995; CECHELLI 1996, pp. 101-102; LOMBARDI 1996, p. 327; WILSON 2000, p. 242.

79 Lanciani propose in un primo momento di identificare il luogo di culto dedicato ai due santi con alcuni resti ipogei visti a villa Savorelli-Heyland (oggi villa Aurelia: LANCIANI 1891, p. 481 e tav. fuori testo; LANCIANI 1893-1901, tav. 27, qui fig. 3); questa localizzazione comporterebbe però la collocazione della chiesa al di fuori del circuito delle mura aureliane, in contrasto con il percorso suggerito dall'Itinerario di Einsiedeln che è invece intramuraneo: WILSON 2000, p. 242, nota 60, che pone il luogo di culto presso il Bosco Parrasio o subito sotto; v. anche CECHELLI 1996, p. 102, n. 10, nel quale sono ricordati i resti di un edificio religioso all'interno della villa Aurelia, che non corrispondono a quelli descritti da Lanciani e che, secondo la studiosa, potrebbero essere frutto di un assemblaggio recente.



Fig. 21. La fontana dell'Acqua Innocenziana in via di Porta San Pancrazio (foto L. Asor Rosa)

Sul lato opposto sono dunque i mulini, di nuovo in uso, dopo la lunga interruzione causata dalle guerre gotiche, grazie agli interventi dei papi Onorio I (625-638) e Adriano I (772-795)⁸⁰; a quest'ultimo è attribuito il restauro *a fondamento* dell'*aqua Traiana*, ora detta *forma Sabbatina*, nell'ambito del programma di ripristino delle antiche condutture idrauliche⁸¹. Analogamente al complesso di età romana, i mulini altomedievali dovevano essere collocati in un punto in cui il pendio era estremamente ripido e in grado di garantire la corrente necessaria per il funzionamento di un impianto di notevoli proporzioni: probabilmente in corrispondenza del tratto superiore della via di porta San Pancrazio, dove, tra il 1678 e il 1682, sarebbero state costruite le tre

mole camerali di San Paolino, San Benedetto e San Venanzio, alimentate dall'acqua in eccesso dell'acquedotto Traiano-Paolo proveniente dal Fontanone del Gianicolo, e sarebbe stato impiantato, tra la fine del XVII e la fine del XIX secolo, un vero e proprio quartiere manifatturiero, costituito oltre che dai mulini, da fabbriche di tabacco, da una cartiera e una ferriera⁸². Studi recenti hanno approfonditamente affrontato, anche sulla base dei documenti notarili conservati presso l'Archivio di Stato di Roma, il tema della vocazione industriale del Gianicolo in età moderna, ricostruendo la struttura e il funzionamento dei mulini⁸³. Alle cartografie edite⁸⁴ si vuole aggiungere, in questa sede, una pianta dell'Archivio Storico Capitolino della fine del XIX secolo, nella quale è perfettamente delineato il fitto reticolo idraulico, che, partendo dalla mostra dell'Acqua Paola, andava ad alimentare il settore degli opifici a nord-est (tav. II, 5). Tra i documenti cartografici più efficaci nella rappresentazione del salto di quota, oggi difficilmente percepibile, tra l'area del Fontanone e quella dei mulini vi sono invece la straordinaria mappa plano-altimetrica del Gianicolo contenuta nel diario del generale francese Jean Baptiste Philibert Vaillant che comandò nel 1849 le operazioni di assedio al colle, nella quale è rappresentato il lungo fronte delle fabbriche su via di porta San Pancrazio⁸⁵ (fig. 22) e i disegni della rocca gianicolense realizzati da Felice Cicconetti per il volume di John Henry Parker sulle mura di Roma⁸⁶ (figg. 23-26).

80 Onorio I, nel restaurare la basilica di San Pancrazio, *constituit mola in murum in loco Traiani, iuxta murum civitatis, et formam qui deducit aqua in lacum Sabbatinum et sub se formam qui conducit aqua Tiberis* (LIBER PONTIFICALIS 1886-1892, 72.5, vol. I, pp. 324, 327, nota 20). Adriano I *Deo auspice aqua in atrio beati Petri simulque et in praefato balneo, verum etiam et intus civitatem, id est in Genuculum ubi mole machinabantur, sicut antiquitus abundanter decurri fecit* (ibidem 1886-1892, 97.59, vol. I, p. 504). Nel Liber è menzionato anche il restauro di Gregorio IV (827-844), *ibidem* 1886-1892, 103.19, vol. II, p. 77; WILSON 2000, p. 239; DEL LUNGO 2004, p. 132; BUCARELLI 2010, pp. 104-105. Dopo il taglio degli acquedotti operato dai Goti durante l'assedio di Roma del 537, i mulini di via Giacomo Medici non furono più rimessi in funzione (WILSON 2000, pp. 232-236). L'*aqua Traiana* è forse menzionata in un documento del 29 marzo 1005 relativo ai diritti di proprietà della chiesa di San Cosimato in *Mica Aurea*, che ricorda una *forma antiqua ubi olim fuerant aequimoles tres* (ibidem, p. 243).

81 LIBER PONTIFICALIS 1886-1892, 97.59, vol. I, pp. 503-504. L'intervento comprende anche il condotto secondario (*centenarium*), realizzato con fistule plumbee di grande diametro, che permetteva di alimentare il complesso del Vaticano, dove era un *balneum* per i pellegrini e le *fontes basilicae*. Sulla *forma Sabbatina* e i restauri degli acquedotti in età carolingia a Roma v. COATES-STEPHENS 2001-2002; MARCELLI, MUNZI 2007, pp. 38-41; GUERRINI 2010, pp. 46-47.

82 COATES-STEPHENS 2001-2002, pp. 142-143.

83 PIERSANTI 2009; BUONORA 2009; BENOCCHI 2016a.

84 Si vedano, in particolare, le piante di Giacomo Barchiesi (1861) pubblicate in PIERSANTI 2009, tavv. XLIII-XLIV.

85 VAILLANT, THIRY 1851, tav. 3.

86 I disegni di Felice Cicconetti fanno parte della raccolta, costituita da 32 acquerelli, conservata al Museo di Roma di Palazzo Braschi (PARKER 1874, tav. VII, nn. 25-27 (sezioni), 28 (pianta). Parker commenta la sezione nord (n. 25) con queste parole: «In this view the scarped

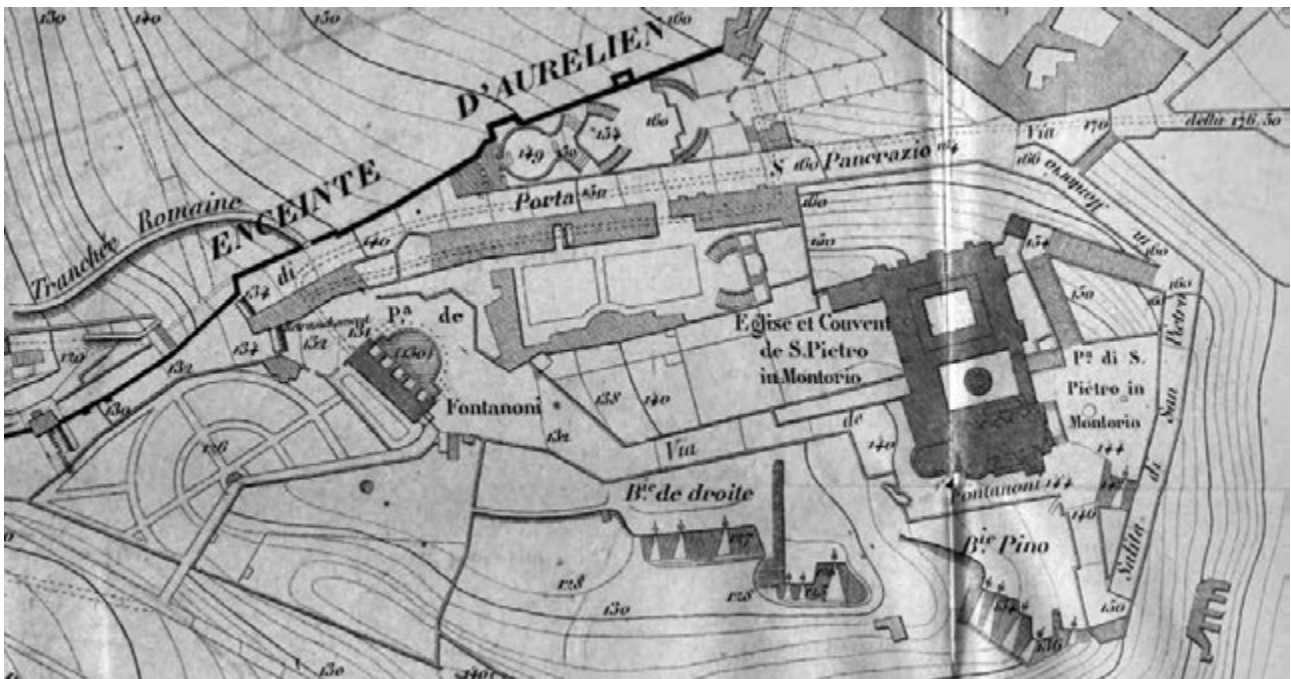


Fig. 22. L'area di San Pietro in Montorio nella pianta dell'assedio francese del 1849 (VAILLANT, THIRY 1851, tav. 3)

Lasciato il complesso delle mole, l'Itinerario cita, prima della chiesa di Santa Maria, la località *Mica Aurea*⁸⁷, da identificarsi nell'area sepolcrale ai piedi del Gianicolo presso la quale, forse fin dal VI secolo, sui resti di un impianto termale preesistente, era sorto un oratorio dedicato ai santi Cosma e Damiano, le cui reliquie erano state traslate nel 590 a Roma da papa Gregorio Magno⁸⁸.

Grazie all'Itinerario di Einsiedeln è dunque possibile collocare in questa parte del Gianicolo un settore produttivo e due luoghi di culto, attivi nell'ambito dell'VIII secolo. L'assenza di un riferimento a un'istituzione religiosa legata al culto di Pietro e ricordata dalle fonti a partire dal secolo seguente, non impedisce di escludere che sulla sommità del colle, ormai ruralizzato, si sia potuto costituire forse su strutture preesistenti un primitivo e isolato nucleo monastico, racchiuso e difeso dal circuito delle mura Aureliane e servito dalla viabilità romana ancora in uso⁸⁹.

Nel secolo successivo sono ricordati per la prima volta due nuclei religiosi, probabilmente vicini ed entrambi connessi con le leggende relative al passaggio dell'apostolo Pietro sul Gianicolo. Il *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* di Agnello Ravennate (prima metà IX sec.) nella vita leggendaria di Sant'Apollinare, ricorda che questi soggiornò a Roma assieme a Pietro, stando in due monasteri trasteverini, il primo denominato *monasterium beati Petri quod vocatur ad Ianiculum*, presso il quale l'apostolo impresso le impronte delle sue ginocchia su di una pietra nell'atto di inginocchiarsi per pregare, il secondo denominato *S. Petrus ad ulmum*, dove i due santi lasciarono le impronte dei loro corpi⁹⁰. Non è chiaro se l'indicazione *ad Ianiculum* sia da considerarsi attendibile o sia, invece, un riferimento alle impronte delle ginocchia lasciate da Pietro; è invece evidente la relazione tra la reliquia petrina ricordata da Agnello e

cliffs are visible, with the great foss at the foot, now a paved street, and the wall of Aurelian built on the outer bank, and towers with mills made in them; other mills are also built against the cliff». Sui disegni di Cicconetti v. COZZA 1987-1988, p. 157; su questo tratto di mura v. COZZA 1986, tav. I.

87 Gatti collegò il toponimo alle sabbie gialle del Gianicolo: GATTI 1889; v. anche LIVERANI 1996c; MAZZEI 2008.

88 Sulle fasi più antiche della chiesa v. BARCLAY LLOYD, BULL-SIMONSEN EINAUDI 1998; MAZZEI 2008.

89 ANNOSCIA, DE MINICIS, TAVIANI 2010, pp. 191-192; GUERRINI 2010, pp. 45, 75.

90 *LIBER PONTIFICALIS ECCLESIAE RAVENNATIS* 2006, p. 148. Su questi passi v. CECHELLI 1996, p. 103.

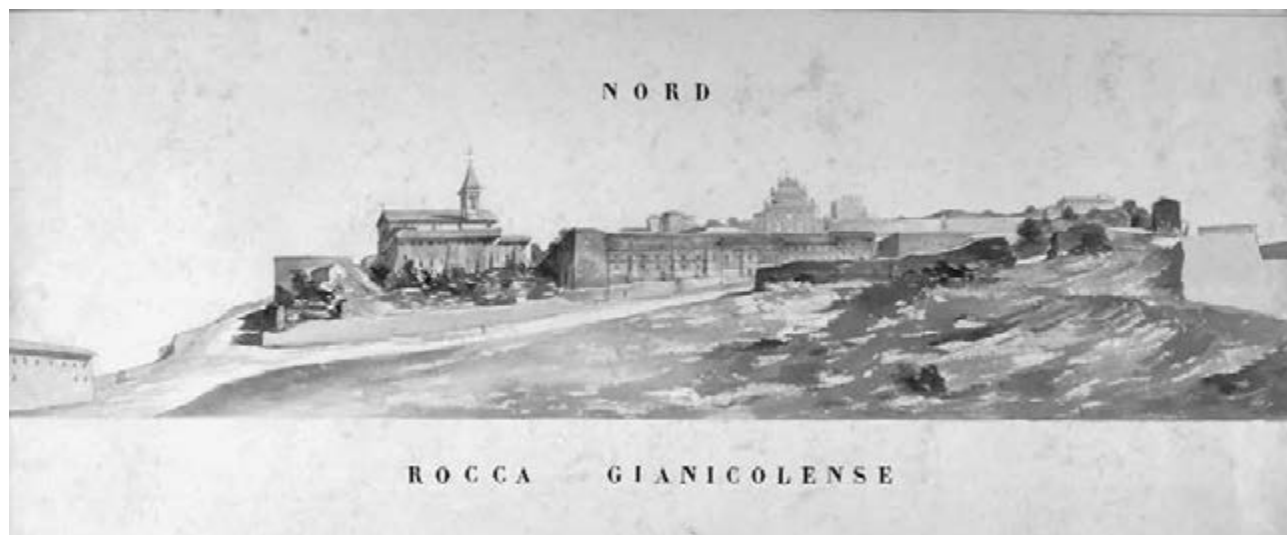


Fig. 23. Felice Cicconetti, prospetto nord della Rocca Gianicolense, Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma, inv. GS 2817



Fig. 24. Felice Cicconetti, prospetto sud della Rocca Gianicolense, Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma, inv. GS 2820

la venerata pietra custodita nella cella inferiore del tempio del Bramante. *S. Petrus ad Ulmum*, invece, potrebbe essere la prima titolatura della chiesa di *S. Angeli ad Ianiculum*, dove, fino al 1500, fu custodita un'analogo reliquia petrina⁹¹. Essa è menzionata come una delle filiali di Santa Maria in Trastevere, prima nella bolla di Giovanni XVIII (1005), poi in quella di Callisto III (1123), ma compare anche tra le chiese di Trastevere aventi diritto alle gratificazioni elargite dal papa nel Catalogo di Cencio Camerario (*S. Angelo in Ianniculo*, 1192), nel Catalogo Parigino delle Chiese di Roma (*s. Angelus in Genuculo*, 1230) e in quello di Torino (*sancti Angeli in Ianniculo*, 1320); nel XV secolo è detta volgarmente Sant'Angelo in Ginocchio⁹². La chiesa compare, infine, nel Catalogo redatto durante il pontificato di Alessandro VI

91 *Ibid.*, p. 104; SERRA 2001, p. 334. A Roma reliquie di pietre con impronte di piedi o ginocchia sono state frequentemente messe in relazione con san Pietro, come ad esempio al Domine Quo Vadis sull'Appia (CECHELLI 1996, p. 104).

92 Sulla chiesa v. ARMELLINI 1891, pp. 661-662; HÜLSEN 1927, p. 197; VALENTINI, ZUCCHETTI 1946, p. 248, n. 2; p. 316; CECHELLI



Fig. 25. Felice Cicconetti, prospetto est della Rocca Gianicolense, Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma, inv. GS 2819

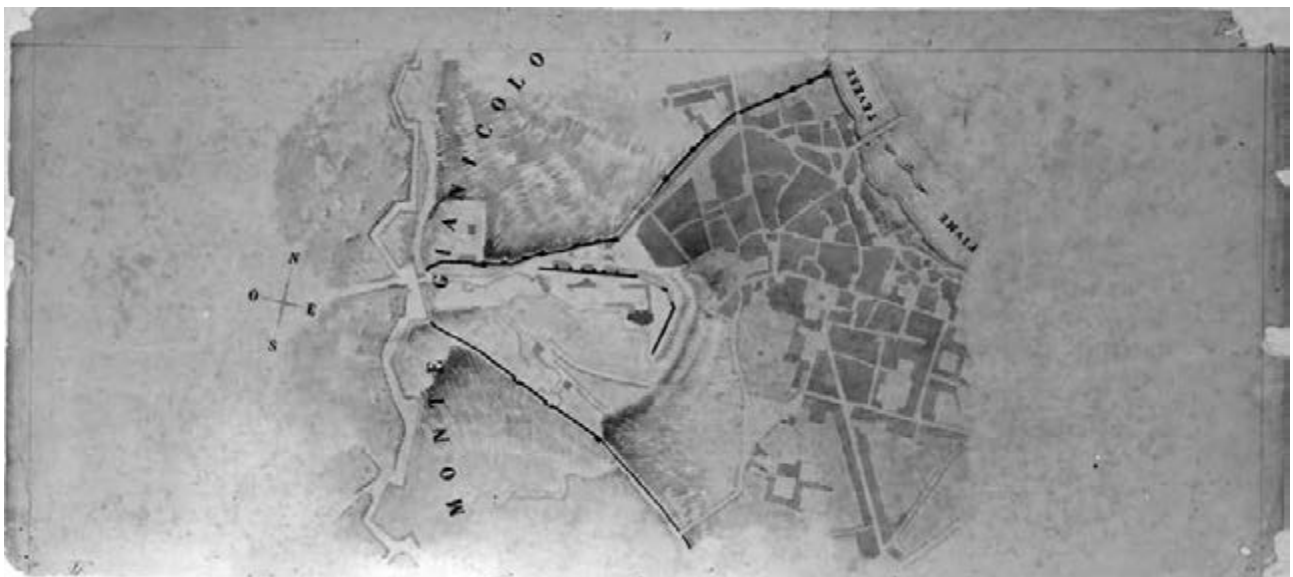


Fig. 26. Felice Cicconetti, planimetria del Gianicolo e delle sue fortificazioni, Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma, inv. GS 2818

Borgia (1492), dopodiché non è più menzionata, probabilmente perché già in rovina⁹³. Un indizio della vicinanza della chiesa di Sant'Angelo a San Pietro in Montorio potrebbe essere una notizia, riferita dal Torrigo, nella quale si afferma che la prima fu demolita per l'ampliamento della seconda, ma che ne rimase il ricordo in una nicchia visibile in un luogo imprecisato del colle, dipinta con l'immagine di un angelo in piedi di fronte a san Pietro crocifisso⁹⁴.

1996, pp. 101, 104; GIGLI 1980, p. 162; LOMBARDI 1996, p. 319; GUERRINI 2010, pp. 62-63.

⁹³ La reliquia in essa custodita e oggi scomparsa fu portata in occasione del Giubileo del 1500 a Santa Dorotea e poi, nel 1731, a Santa Maria in Trastevere (DE SPIRITO 1995; CECHELLI 1996, p. 104, nota 23; SERRA 2001, p. 334).

⁹⁴ TORRIGIO 1644, p. 49, Adoc 122.

Se le memorie petrine appaiono in qualche modo connesse con il *fons Sancti Petri* ricordato nell'Itinerario di Einsiedeln⁹⁵, è solo a partire dalla prima metà del XIII secolo che compaiono le prime indicazioni certe sulla chiesa di San Pietro in Montorio: essa è infatti menzionata nel già ricordato Catalogo di Parigi delle Chiese di Roma come *Sanctus Petrus Montorio*, mentre il più tardo Catalogo di Torino (XIV sec.) ricorda una *ecclesia sancti petri Montis Aurei habet fratres ordinis sancti Petri de Morrone VIII* (questi è il futuro papa Celestino V), dove risulta custodita dai frati Celestini, che provvedevano al servizio religioso⁹⁶. Della fase medievale del monastero non sono note strutture, distrutte probabilmente a seguito dell'intervento affidato da papa Sisto IV ad Amedeo Menez de Silva⁹⁷.

95 SERRA 2001, p. 334.

96 Sulle fasi più antiche della chiesa v. ARMELLINI 1891, pp. 660-661; HÜLSEN 1927, p. 21, n. 116; ARMELLINI, CECHELLI 1942, pp. 809-811, 1409-1410; VALENTINI, ZUCCHETTI 1946, pp. 276, 316; PESCI, LAVAGNINO 1958, pp. 5-9; GIGLI 1980, p. 162; CANTATORE 2007, pp. 21-23; SERRA 2001, p. 334.

97 Sul rifacimento quattrocentesco v. in questo volume il contributo di Flavia Cantatore sul monastero.

SAN PIETRO A ROMA, DAI RACCONTI AI LUOGHI E ALLE IMMAGINI DELLA SUA CROCIFISSIONE*

Enrico Parlato

La storicità del soggiorno romano di Pietro e l'individuazione del luogo dove sarebbe avvenuto il martirio dell'apostolo sono questioni davvero impegnative. Impongono un campo d'indagine vastissimo e difficile da controllare: si spazia dalla discussione delle fonti greche e latine, all'archeologia e alla topografia della Roma classica e medievale, alla disamina di problemi agiografici e di storia religiosa. Si dirà subito che in questa sede interessa un tema ben più circoscritto, la crocifissione di san Pietro a Roma e i riflessi che tale tradizione agiografica ha avuto sulla topografia urbana e sulle immagini in un arco di tempo che va dal tardo Medioevo all'età della Controriforma, durante il quale – sulla base di una variante di quel resoconto agiografico – sono sorti la chiesa e il convento di San Pietro in Montorio e poi il Tempietto progettato da Bramante.

La storia e le fonti

Il prevalente interesse per la tradizione, più che sull'effettivo svolgimento dei fatti, non autorizza comunque a ignorare del tutto il dibattito sulla storicità del soggiorno romano di Pietro, dibattito che ha origini molto antiche, dove gli aspetti propriamente storici si sovrappongono e si intrecciano inesorabilmente a questioni ideologiche e dottrinali¹. L'eredità petrina costituisce la pietra angolare a sostegno del primato dei pontefici romani nell'ecumene cristiana. Non a caso il primo a mettere in dubbio tale evento fu Marsilio da Padova nel *Defensor Pacis* (1326), poi la Riforma protestante con Lutero si è dimostrata scettica sulla veridicità di tale soggiorno e i centurioni di Magdeburgo ritenevano che non potesse essere dimostrato in maniera inoppugnabile². Sulla sponda opposta, Baronio e i primi archeologici cristiani hanno cercato di raccogliere quanti più elementi possibili a sostegno della presenza di Pietro a Roma, dando vita a un vero e proprio *revival* delle memorie petrine nell'Urbe. Infine le ricerche di carattere filologico e scientifico avviate alla fine del XIX secolo e proseguite in quello successivo e che continuano ai giorni nostri se, da una parte, hanno straordinariamente arricchito le nostre conoscenze e allargato di molto orizzonti e contesto, dall'altra non sono del tutto scevre – in un senso o nell'altro – da quel 'peccato originale'. L'apostolato romano di Pietro è ora accolto da molti studiosi tra le ipotesi verosimili, tuttavia allo stato attuale la sua dimostrazione rimane ipotetica e, di conseguenza, l'individuazione storicamente fondata del luogo del martirio molto problematica.

È ben noto infatti che gli *Atti degli Apostoli* nulla riferiscono sulla presenza di Pietro a Roma, né sul suo martirio, in quel testo, così autorevole per la tradizione cristiana, le gesta dell'apostolo si interrompo-

* Ringrazio di cuore la curatrice del volume, Flavia Cantatore, per avermi invitato a scrivere su un tema di grande fascino. Tra la consegna del testo e la correzione delle bozze è stato pubblicato il volume curato da Carla Benocci e Marcello Fagiolo (BENOCCI, FAGIOLO 2016); inoltre ho potuto leggere in 'anteprima' il saggio di Livio Pestilli, (PESTILLI 2017), che ringrazio vivamente. Nella fase conclusiva del lavoro è stato pubblicato il contributo di Rossi 2013. Infine su questioni 'a margine' segnalo i recenti (2015) contributi di Serena Romano sul Politico Stefaneschi.

1 Per una sintesi sulla questione si veda GRECH 2000, in part. pp. 187-191, con bibl. precedente; SAXER 2000. Inoltre CULLMANN 1960, O'CONNOR 1969, in part. pp. 3-7, THÜMMEL 1999, la discordante opinione di ZWIERLEIN 2009 e quanto obiettano GNILKA, HEID, RIESNER 2010. Per l'iconografia si rimanda all'*Index of Christian Art*, nonché a BISCONTI 1998, MANACORDA 1998.

2 Per una concisa sintesi di coloro che hanno messo in dubbio il soggiorno romano di Pietro cfr. CULLMANN 1960, pp. 78-87. MARSILIO 1326, pp. 283, II, XVI, 14, 9-10; 286, II, XVI, 16, 7-9; 287, II, XVI, 17, 11-22. *Ecclesiastica historia* 1562, II, pp. 561-562. In questo passo gli elementi contraddittori relativi alla testimonianza del soggiorno di Pietro a Roma vengono più esplicitamente messi in evidenza. In generale, la controversia dei centurioni si concentra in maniera precipua sul primato dell'apostolo.

no bruscamente a Gerusalemme (*Atti*, 15, 7-11). Un'obliqua allusione al suo martirio si trova nella prima epistola petrina (1 *Pt.* 13-14), dove si parla di Babilonia, intesa da alcuni come metafora di Roma e da altri riferita, alla lettera, alla città mesopotamica³. Nei testi canonici, il primo riferimento al martirio di Pietro a Roma, è testimoniato, a circa tre decenni dai fatti, in una lettera di Clemente Romano risalente all'anno 96, seguito da quanto scrive Ignazio da Antiochia⁴; in entrambi non vi è alcuna indicazione sul tempo, sul luogo e sulla modalità del sacrificio dell'apostolo. Continuando a scandagliare le fonti canoniche i primi espliciti riferimenti si leggono solo nei più tardi scritti patristici, in particolare, in quelli di Eusebio da Cesarea (265-340) e di Girolamo (331-420 ca.). Eusebio nell'*Historia Ecclesiastica* (II, 25, 6-8) non solo raccoglie importanti testimonianze risalenti all'ultimo quarto del II secolo, ma registra anche il concomitante martirio dei santi Pietro e Paolo, dove il primo viene crocifisso, il secondo decapitato. La serie biografica degli uomini illustri, redatta da Girolamo prima del 393, si apre proprio con la vita di Pietro: «(...) secundo Claudi anno ad expugnandum Simonem magum Romam pergīt, ibique viginti quinque annis cathedram sacerdotalem tenuit usque ad ultimum annum Neronis, id est quartum decimum. A quo et affixus crucis martyrio coronatus est, capite ad terram verso et in sublime pedibus elevatis, asserens se indignum qui sic crucifigetur ut Dominus suus» (*VI*, I, 2-3). Stando a Girolamo, Pietro sarebbe quindi arrivato a Roma nel 42, vi avrebbe retto la comunità cristiana per 25 anni, e sarebbe stato infine condannato da Nerone nel 67, specificando la modalità della crocifissione a testa in giù e la sepoltura «in Vaticano iuxta viam Triumphalem» (*VI*, I, 6). Tale resoconto dei fatti si è sostanzialmente affermato ed è stato accolto nella tradizione cristiana e poi in quella cattolica che tende a collocare il martirio di Pietro nel 64 – in concomitanza con l'incendio neroniano e la cruenta persecuzione anti-cristiana di cui dà conto Tacito (*Annales*, XV, 44) – oppure nel 67, ultimo anno di quel principato.

Gli apocrifi, invece, noti sia a Eusebio sia a Girolamo, sono molto più loquaci. Gli *Acta Petri* – composti tra il 180 e il 190 sono la più antica versione della *passio* tra quelle pervenute – tramandano molti episodi ben noti che connotano in maniera vivida e sapida le vicende romane dell'apostolo⁵: tra gli altri, vi si racconta la sfida con Simon Mago, oppure l'episodio – celeberrimo – del *Domine quo vadis*? Vi è ragione di credere che una testimonianza così importante per il soggiorno romano di Pietro, come già segnalava Lipsius, venne espunta dal canone a partire da Eusebio per gli evidenti accenti gnostici che pervadono il testo, elementi sottolineati anche in studi recenti⁶. Ad esempio, la crocifissione di Pietro «capite deorso» non viene presentata come segno di umiltà «asserens se indignum qui sic crucifigetur ut Dominus suus» – così recita Girolamo – ma all'insegna di una logica del capovolgimento che allora poteva apparire sospetta e forse al limite dell'ortodossia. Negli *Acta Petri* si registra infatti il discorso pronunciato da Pietro crocifisso a testa in giù: «Il primo uomo con il quale ho in comune il genere nella specie, cadendo con la testa in giù, mostrò un modo di nascere che da prima non c'era: una generazione morta, senza movimento. Quegli dunque, capovolgendosi e gettando a terra il suo stato primitivo, diede un nuovo assetto al mondo attuale. Restando sospeso all'ingiù come si trattasse di una vocazione, indicò come destro ciò che è sinistro e sinistro ciò che è destro e cambiò tutti i segni della natura in modo da considerare come bello ciò che non lo è, buono ciò che è veramente cattivo. In proposito il Signore si esprime misteriosamente: 'Se ciò che è destro non farete come ciò che è sinistro e ciò che sinistro come ciò che è destro; ciò che è inferiore come ciò che è superiore, ciò che è di dietro come ciò che è davanti, non conoscerete assolutamente il regno'»⁷. Il carattere gnostico degli argomenti

3 Cfr. anche GNILKA 2002, pp. 111-114; GNILKA, HEID, RIESNER, pp. 28-29, 54-59.

4 CLEMENTE ROMANO, *Epistula ad Corinthios* V, 4. IGNAZIO DA ANTIOCHIA, *Ad Romanos*, 4, 3. Cfr. anche GNILKA 2002, pp. 114-115, 117-118, 124-125, 208-226.

5 Per l'edizione e la datazione degli apocrifi petrini si è fatto riferimento a LIPSIVS 1891; LIPSIVS 1883; ERBETTA 1966-1989, II, pp. 135-140; VERRANDO 1983 (con proposte cronologiche e di contesto), nonché a ZWIERLEIN 2009. Cfr. anche WEIS-LIEBERSDORF 1902, pp. 63-69; O'CONNOR 1969, pp. 35-40; KESSLER 1987, p. 265 n. 3.

6 LIPSIVS 1891, pp. VIII-X; ZWIERLEIN 2009, p. 58 e vedi anche FERREIRO 2005. Per il giudizio di Eusebio vedi, LIPSIVS 1891, p. VIII.

7 ERBETTA 1966-1989, II, p. 167; LIPSIVS 1891, pp. 94-95. La parte finale della citazione è riferita da Lipsius e Erbetta al Vangelo Egizio.

addotti da Pietro nel dare conto della scelta di essere crocifisso con la testa in basso è stato sottolineato da più di un commentatore⁸. Va altresì osservato che la motivazione più nota per la modalità della crocifissione – l'umiltà al cospetto di Cristo – emerge in maniera progressiva prima negli atti dello pseudo-Lino e, in modo ancora più accentuato, in quelli dello pseudo-Marcello, dando così un senso diverso al martirio dell'apostolo, quello, appunto, messo in evidenza da Girolamo⁹.

Insomma negli *Acta Petri* e, in generale, negli apocrifi l'eco dello scontro che nel II secolo contrappose il pensiero gnostico a quello cristiano sembra molto evidente, eco che si coglie anche in Girolamo che ricorda Pietro essere venuto a Roma «ad expugnandum Simonem magum». La questione è di grandissimo interesse, ma porterebbe davvero molto lontano. Mi limiterei a segnalare che la fine di quel conflitto e l'oblio in cui cadde la disputa dottrinale consentì il recupero medievale degli apocrifi, evidente sia nei *Mirabilia*, sia nella *Legenda Aurea*¹⁰; inoltre, qualche traccia della gnosi è ancora oggi presente nell'iconografia del martirio di Pietro, anche se il supplizio con la testa in basso non sembra essere stato comminato solo all'apostolo, ma era prassi non inconsueta di cui dà conto un noto passo di Seneca¹¹.

Dal punto di vista archeologico, mi limiterei a segnalare che il culto petrino è attestato a Roma a partire dalla seconda metà del II secolo – quindi in un periodo prossimo a quello della redazione degli *Acta Petri* – nella necropoli vaticana e al terzo miglio della via Appia, luoghi dove in seguito sorsero le basiliche cimiteriali di San Pietro e di San Sebastiano, circoscrivendo in maniera davvero significativa i luoghi legati alla *passio* dell'apostolo¹². Va poi aggiunto un importante dato liturgico, l'istituzione nell'anno 258 della festività dei santi Pietro e Paolo che il calendario fissava al 29 giugno (III Kal. Iulii) e che si celebrava presso le necropoli vaticana ed ostiense, nonché sulla via Appia; quindi alla metà del III secolo il concomitante martirio dei due apostoli era ormai per la comunità cristiana un dato di fatto, connesso con ben individuati luoghi di culto. Come è stato osservato, la data coincide con quella in cui si celebrava – a partire da Augusto – la festività di Quirino (Ov. *Fast.* VI, 795-796), divinità spesso assimilata a Romolo¹³. I dati qui schematicamente fissati consentono di vedere in sequenza cronologica l'affermarsi a Roma del culto dei martiri-fondatori della comunità cristiana – Pietro e Paolo – e il suo inserimento all'interno del calendario civico, sovrapponendosi così e, alla fine, obliterando l'antica religione sotto il manto della nuova, ancora prima dell'Editto di Milano e della pace della Chiesa.

Tornando al calendario liturgico, appare del tutto coerente, che fonti più tarde – sempre apocrife – registrino tale situazione. La *Passio* dello pseudo-Lino (datata al IV secolo) e la *Passio apostolorum Petri et Pauli* dello pseudo-Marcello (IV o V secolo), arricchiscono il racconto di ulteriori dettagli: l'apostolato romano di Pietro si lega in maniera definitiva a quello di Paolo, creando così quella 'simmetria' tra i due santi che ne diventerà poi elemento distintivo, sul piano liturgico e delle immagini, avviando così un processo che nel lungo periodo porterà alla sostituzione dei fondatori di Roma – Romolo e Remo – con i fondatori della città cristiana, Pietro e Paolo, processo autorevolmente attestato nel V secolo da Leone Magno (440-461), che sviluppa tale concetto in un sermone dedicato ai due apostoli¹⁴. Quanto si rac-

8 ERBETTA 1966-1989, II, p. 167 n. 87.

9 LIPSIVS 1891, pp. 15-16, 170-171; ERBETTA 1966-1989, II, pp. 175, 191.

10 Per i *Mirabilia* vedi sotto. IACOPO DA VARAZZE 2007, I, pp. 626-643.

11 SENECA, *Ad Marciam*, XX, 3: «Video istic cruces ne unius quidem generis sed aliter ab aliis fabricatas: capite quidam conversos in terram suspendere, alii per obscena stipitem egerunt, alii brachia patibulo explicuerunt». FLAVIO GIUSEPPE, *Vita*, 75, 420, parla solo di «prigionieri appesi alle croci» senza ulteriori precisazioni.

12 Luoghi cui si deve aggiungere la necropoli sulla via Ostiense, dove è attestato il culto di Paolo. Cfr. anche BISCONTI 2000, con bibliografia; O'CONNOR 1969, pp. 135-206 con bibliografia; THÜMMEL 1999, pp. 15-95.

13 ERBES 1899, pp. 37-46 e in part. 39-40; LANCIANI 1895, pp. 43-44. CULLMANN 1960, pp. 142, 146; FINCH 1991, p. 74, n. 43; THÜMMEL 1999, pp. 9-10; GNILKA 2002, pp. 129-134. ZWIERLEIN 2009, p. 170. Su Quirino-Romolo, cfr. KOCH 1963, pp. 1318-1321.

14 Leone Magno, Sermo LXXXII, in *PL*, 54, 422-428, in part. 422 D: «Isti sunt [Pietro e Paolo] sancti patres tui verique pastores qui (...) multo melius multoque felicius condiderunt, quam illi quorum studio prima moenium tuorum fundamenta locata sunt: ex quibus is qui tibi nomen dedit fraterna te coede foedavit». Cit. da ERBES 1899, pp. 39-40; GNILKA 2002, p. 134; ZWIERLEIN 2009, pp. 170-171.

conta sul martirio di Pietro trova conferma nella pressoché contemporanea prima redazione del *Liber Pontificalis*. Questa è la tradizione su cui è sedimentata la storia romana di Pietro, da questi testi discende una durevole tradizione testuale e iconografica che molto ha contribuito a fissare il profilo romano di Pietro e il concertato e ‘gemello’ apostolato di Paolo. Sarà dunque necessario seguire tale percorso limitandosi, naturalmente, al solo episodio del martirio e, in particolare, alla sua localizzazione, questione cruciale per la storia di San Pietro in Montorio. Si dovrà altresì tenere presente la trasformazione della città con la sua cristianizzazione, dove la basilica petriana – sepoltura dell’apostolo – si sostituì al Campidoglio come centro religioso dell’Urbe¹⁵.

La prima descrizione della crocifissione si legge negli *Acta Petri*, dove – si è già detto – se ne sottolinea la modalità (a testa in giù), ripresa poi da Girolamo nel *De viris illustribus* (I, 2), aspetto che dopo un processo secolare diventerà canonico nelle sue rappresentazioni, scritte e figurate. In seguito, nella *Passio* dello pseudo-Lino si offrono invece le prime indicazioni sul luogo del martirio: «ad locum qui vocatur Naumachia iuxta obeliscum Neronis in montem; illic enim crux posita erat»¹⁶. Lo pseudo-Marcello così descrive il luogo di sepoltura dell’apostolo: «sub terebinthum iuxta Naumachiam in locum qui appellatur Vaticanus»¹⁷. Indicazioni che troviamo riprese nel *Liber Pontificalis*: «Beatus Petrus sepultus est via Aurelia, in templum Apollinis iuxta locum ubi crucifixus est, iuxta palatium Neronianum, in Vaticanum, iuxta territorium Triumphalem». Tali indicazioni sono ribadite dal *Liber Pontificalis*, parlando di papa Cornelio (251-253). Quest’ultimo infatti – stando a una nota leggenda riportata dallo pseudo-Marcello – avrebbe nascosto le spoglie dei santi Pietro e Paolo al terzo miglio della via Appia per sottrarle ai greci e riportate al luogo di provenienza, dopo un anno e sette mesi: «[Cornelius] posuit iuxta locum ubi [Petrus] crucifixus est, in templum Apollinis, in monte Aureum, in Vaticanum, palatii Neroniani». Va detto subito che la discussione dei testi qui citati non può ignorare che al momento della fondazione costantiniana della basilica di San Pietro, quindi attorno al III decennio del IV secolo, si dava per assodata la collocazione della tomba di Pietro presso il *circus Gaii et Neronis* e l’obelisco, collocato a sud della basilica vaticana fino al 1586, rimane un importante riferimento topografico nel dirimere la questione, come ribadito a suo tempo da Duchesne, che situava la sepoltura di Pietro lungo un diverticolo che collegava la via Aurelia con la Trionfale¹⁸. La collocazione del martirio presso il Vaticano trae anche fondamento da quanto scrive Tacito. Negli *Annales* (XV, 44) si legge che i supplizi cui furono sottoposti i cristiani, accusati di avere provocato il disastroso incendio del 64, ebbero luogo nei suoi giardini e nel circo, la posizione di quest’ultimo è stata con certezza individuata a sud della basilica di San Pietro¹⁹. I riferimenti topografici che emergono dai testi appena citati sono quindi la Naumachia, il ‘palazzo di Nerone’, l’obelisco, la via Aurelia, il territorio trionfale e il Vaticano, il tempio di Apollo, il terebinto e il *Mons Aureus* cui fa cenno il *Liber Pontificalis*, tutti questi luoghi verranno di volta in volta rielaborati nella lunga tradizione agiografica del martirio di Pietro e nella sua trasposizione figurata.

I luoghi e la topografia di Roma

La questione topografica impone, innanzi tutto, la delimitazione del Gianicolo sotto il profilo della geografia storica, per capire cosa si intendesse con tale denominazione durante l’antichità e il Medioevo, poi

15 La questione è stata affrontata sotto diverse prospettive da Richard Krautheimer e da Augusto Frascchetti. Cfr. KRAUTHEIMER 1980 e FRASCCHETTI 1999, in part. pp. 249-269.

16 LIPSIUS 1891, pp. 11-12. ERBETTA 1966-1989, II, p. 174.

17 LIPSIUS 1891, p. 173.

18 *LIBER PONTIFICALIS* 1886-1892, I, pp. 119-120, n. 13.

19 Sugli orti di Agrippina e quelli di Domizia e sull’obelisco e il circo, cfr. CASTAGNOLI 1992, pp. 35-64.

l'individuazione dei diversi toponimi che ricorrono nella *passio* di Pietro e, infine, la verifica dell'ipotesi del martirio gianicolense. La prima questione è probabilmente la più semplice. Gli studi più recenti concordano nell'identificare il Gianicolo con il colle delimitato a settentrione dalla valle Vaticana, ovvero l'area di piazza San Pietro e di Borgo, ad oriente e a meridione dalla piana che costeggia il Tevere, ovvero l'area di Trastevere, e ad occidente dalla valle che lo separa dalle colline dove sorge l'attuale quartiere di Monteverde. Va invece accantonata l'ipotesi di un 'grande Gianicolo', che includa l'intero sistema orografico che inizi a nord con Monte Mario e comprenda quindi il Vaticano e lo stesso Gianicolo. Tale ipotesi – sostenuta a suo tempo da Baronio – prende spunto da un brano di Marziale, ma non appare coerente se confrontata con le altre testimonianze antiche. Anzi, secondo Paolo Liverani, su tale base si potrebbe forse adottare una localizzazione ben più circoscritta, delimitata alla sola area sommitale del colle, quindi alla zona dove insistono porta San Pancrazio e il complesso di San Pietro in Montorio²⁰.

Più complicata la disamina dei diversi toponimi, anche perché si devono tenere in considerazione le oscillazioni che possono avere avuto luogo durante un arco temporale piuttosto ampio. Il termine *Naumachia* ricorre a partire dalle versioni più tarde degli apocrifi, nello pseudo-Lino e nello pseudo-Marcello²¹. Il toponimo compare quindi in testimoni che – si è detto – risalgono al IV o al V secolo. Per individuare il luogo cui fanno riferimento i testi citati, bisognerà partire dai cataloghi regionali, dei quali il più antico viene datato alla fine del III secolo. Questi ultimi – è noto – enumerano 5 *naumachie* nell'intera città di cui 2 nella regione XIV (*Transtyberim*)²². Stando a quanto scrivono le fonti sulla *passio* di Pietro, si deve escludere la *Naumachia Augusti* che sorgeva sì a Trastevere, ma nella zona meridionale in prossimità dell'attuale piazza San Cosimato. La collocazione della seconda è controversa, così come la proposta di riconoscere la *naumachia* vaticana nel *Circus Gaii*. Al momento prevale l'idea che quest'ultima vada forse identificata con quella fondata da Traiano, che sorgeva a nord-ovest del Mausoleo di Adriano. In conclusione non mi sembra che si possa stabilire in maniera univoca cosa si intendesse per *Naumachia* nel IV e nel V secolo, anche se il generico riferimento all'area vaticana sembra molto probabile. Tale incertezza sembra poi trasmettersi nella topografia della Roma medievale, dove, a partire dal IX secolo, il termine indica una porzione della città leonina. Nel *Liber Pontificalis* nelle biografie di Leone III (795-816) e di Pasquale I (817-824) si parla dell'ospedale di San Pellegrino «ad Naumachiam», oppure di «locum qui vocatur Naumachia»²³. Con questo appellativo in età medievale si definiva l'area delimitata a sud da una strada dubitativamente identificata con la via Cornelia o con la via Aurelia, ad ovest dal Vaticano e ad est dalla Mole Adriana, un riferimento topografico diverso e molto più ampio rispetto alle fonti del IV e del V secolo che – si vedrà in seguito – si rifletterà in maniera davvero significativa nell'iconografia medievale della *Crocifissione di san Pietro*²⁴. Se, per il momento, teniamo presenti solo le fonti più antiche, l'*obeliscus Neronis*, citato nella *passio* dello pseudo-Lino, considerata l'indubbia relazione tra il monolite egizio e il *circus Gaii*, attesta che in una prima fase si riteneva che la sepoltura di Pietro (e di conseguenza il luogo del suo martirio) si trovassero in un'area prossima alla *confessio* vaticana²⁵. Solo in seguito (a partire dal

20 LIVERANI 1996a, pp. 11-12. COARELLI 1996. Per la topografia antica del Gianicolo cfr. anche: DUCHESNE 1902 (ed. 1973); LIVERANI 1996b con bibliografia. BARONIO 1588, p. 630, p. 153; FREIBERG 2014, pp. 42-45. Su Baronio cfr. anche CASTAGNOLI 1992, pp. 13-14, nn. 2-3. La questione è affrontata e sintetizzata da FREIBERG 2005, p. 153; FREIBERG 2014, pp. 42-45.

21 LIPSIUS 1891, pp. 11-12, 168-169. ERBETTA 1966-1989, II, pp. 174, 191. Per i riferimenti topografici fondamentale CASTAGNOLI 1992, pp. 17-19.

22 VALENTINI, ZUCCHETTI 1940, pp. 144, 160, 182, 187, 257. Per la collocazione delle *naumachie* nell'antica Roma cfr. BUZZETTI 1996, pp. 338-339; PLATNER, ASHBY 1929, p. 358; CASTAGNOLI 1992, pp. 26-27, 81.

23 *LIBER PONTIFICALIS* 1886-1892, II, pp. 25, 19; 47 n. 115, 57, 7.

24 Per la *Naumachia* nel Medioevo cfr. DUCHESNE 1903, in part. pp. 321-322. VALENTINI, ZUCCHETTI 1942, pp. 304-305, 311; 1946, pp. 45, 86, 117, 431, 436; 1953, pp. 257, 272. DUCHESNE 1902, p. 189. CECHELLI 1958, p. 239. LEVI 1974, p. 585. Per la via Cornelia cfr. PLATNER, ASHBY 1929, p. 562; ma anche CASTAGNOLI 1992, pp. 23-24, 29, 31, 33.

25 Sull'obelisco vaticano e per la sua fortuna cfr. CASTAGNOLI 1992, pp. 37-55.

XII secolo) questa opinione muterà e il luogo della crocifissione dell'apostolo verrà traslato ad oriente in prossimità di Castel Sant'Angelo.

Varrà la pena soffermarsi sul terebinto di cui parla lo pseudo-Marcello, riferendo della sepoltura dell'apostolo, particolare botanico che avrà fortuna nell'iconografia medievale e quattrocentesca della *Crocifissione di san Pietro*, dove spesso viene riprodotta la pianta, assimilata nella morfologia a una sorta di palma (fig. 1). Erbetta ritiene il termine indichi il cespuglio resinoso (*pistacia terebinthus*; *pistacia palestinae*), da cui si ricava la trementina, vegetale cui le fonti classiche attribuivano proprietà terapeutiche, nonché ne apprezzavano la durezza e la resistenza del legno, proprietà di cui, tra gli altri, danno conto Plinio e Isidoro di Siviglia²⁶. Tenendo presente che si tratta di una specie vegetale che non risulta essere mai stata endemica a Roma, l'inclusione di questo particolare nel racconto dello pseudo-Marcello non pare tanto un 'abbellimento' per renderlo più efficace, quanto un elemento allegorico. Secondo Tolotti, invece, l'albero di terebinto sarebbe davvero esistito. Sulla base di riscontri archeologici, ritiene che la pianta costituisse l'elemento distintivo dell'edicola che indicava il luogo di sepoltura dell'apostolo, rievocando così santuari di tradizione biblica – l'albero di Zaccheo a Gerico, la quercia di Abramo a Mambre – ma anche quelli pagani²⁷. Allo stato attuale appare molto difficile determinare se ci troviamo al cospetto di un



Fig. 1. Antonio Averlino, detto il Filarete, *Crocifissione di san Pietro* (1445), particolare con il Terebinto e la *Meta Romuli*, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, atrio, portale maggiore

26 ERBETTA 1966-1989, II, p. 191 n. 15. PLINIO, *NH.* 14, 122; 16, 205; ISIDORO, *Etym.* XVII, 52, in *PL* 82, p. 617. Per la localizzazione del terebinto (*Pistacia terebinthus*, famiglia delle anacardiaceae) in Italia cfr. FIORI 1984, II, p. 117.

27 TOLOTTI 1979. La maggiore difficoltà per sostenere l'effettiva esistenza del terebinto presso il sepolcro di Pietro è la datazione piuttosto tarda delle fonti che lo ricordano.

dato puramente letterario, oppure fondato su una concreta evidenza, rimane il fatto che in ambedue i casi si attribuisce al vegetale una valenza simbolica, il cui possibile significato va ricercato sia nella letteratura naturalistica appena citata, sia nei brani vetero-testamentari. Nella *Bibbia*, infatti, il termine ricorre in più luoghi, dove tuttavia il riferimento al terebinto non si presta a interpretazioni univoche e coerenti²⁸. In alcuni casi si tratta di riferimenti geografici, alla valle del Terebinto (1 Sam 17, 2; 1 Sam 17, 19; 1 Sam 21, 9), altrove (Is 6, 13) l'albero, stando all'esegesi, simboleggerebbe la Giudea, e dunque potrebbe diventare un appropriato riferimento petrino. Vanno altresì segnalati i passi dove un profeta siede sotto il terebinto (3 Rg 13, 14), uomo di Dio che poi morirà a causa dell'inganno di Geroboamo, oppure dove la Sapienza è assimilata ai rami del terebinto (Sir 24, 22). Forse il riferimento più interessante si legge nella *Genesi* (35, 4), dove Giacobbe, seguendo il comando divino, seppellisce gli idoli della sua gente sotto un albero di terebinto, passo che sembra alludere alla rinuncia dell'idolatria²⁹. Se questa ipotesi è fondata, non si può escludere che nel racconto dello pseudo-Marcello, la sepoltura di Pietro presso il terebinto possa quindi adombrare la fine del paganesimo a Roma, grazie alla predicazione e al martirio dell'apostolo.

Il terebinto come riferimento per il luogo di sepoltura di Pietro ricompare dopo secoli nei *Mirabilia* (1140-43), ma il termine è corrotto in «tiburinum Neronis»³⁰. In questo testo e nelle sue derivazioni, l'albero si trasforma in un'architettura lapidea, solida memoria che individua il luogo dove Pietro fu crocifisso, luogo che – si è già accennato parlando della Naumachia – dall'area della basilica vaticana migra verso Castel Sant'Angelo e viene associato ad un altro monumento antico, la *Meta Romuli*. Questa trasformazione, nella quale convivono la natura vegetale e architettonica del terebinto, viene accolta e diventa elemento distintivo nell'iconografia medievale del *Martirio di san Pietro*, come, ad esempio, appare negli affreschi del *Sancta Sanctorum* e, qualche tempo dopo, nel Polittico Stefaneschi (figg. 2-3).

Nella biografia di Pietro tracciata nel *Liber Pontificalis* si trovano una serie di riferimenti alla topografia romana connessi con il sepolcro dell'apostolo e, di conseguenza, con il luogo del suo martirio. Il primo è ricordato lungo la via Aurelia³¹. Tale affermazione non è univoca, alla luce del ben noto cambiamento di percorso della strada consolare all'interno dell'abitato e nelle sue immediate vicinanze. Infatti, superato il Tevere, il tratto urbano dell'*Aurelia Vetus* correva lungo l'attuale via della Lungaretta, risaliva il Gianicolo e usciva dalla città attraverso la porta Aurelia (ora San Pancrazio), seguendo poi l'attuale Aurelia Antica. Durante il principato di Antonino Pio (138-161) il tracciato venne modificato con l'apertura dell'*Aurelia Nova*: quest'ultima partiva dal Campo Marzio, attraversava il Tevere sul ponte Elio, da qui piegava verso occidente, costeggiando le pendici meridionali del Vaticano per poi ricongiungersi alla vecchia strada all'altezza di Val Cannuta³². È evidente che il percorso più antico, che toccava la zona sommitale del Gianicolo e che era in uso al momento del martirio dell'apostolo, possa costituire un elemento a sostegno della sua localizzazione nell'area di San Pietro in Montorio, considerando anche che nel Martirologio Gerominiano (422) si parla del santuario cimiteriale di San Pancrazio ricordando che si trovava al II miglio della via Aurelia, ed è chiaro che in questo caso si intende il tracciato antico³³. Va tuttavia considerato che, parlando del sepolcro di Pietro, il riferimento alla strada consolare ricorre per la prima volta nel *Liber Pontificalis* (VI sec.) in un'epoca quindi in cui pare si tenesse presente il nuovo tracciato anziché l'antico

28 Stando a FISCHER 1977, V p. 5115, il termine terebinto ricorre nei seguenti passi: Gn 35, 4 e 43, 11. 1 Sm 17, 2; 17, 19; 21, 9. 3 Rg 13, 14. Sir 24, 22. Is 6, 13. Os 4, 13.

29 Gn 35, 4: *dederunt ergo ei omnes deos alienos quos habebant, et in aures quae quae erant in auribus eorum, at ille infodit ea subter terebinthum quae est post urbem Sychem.*

30 VALENTINI, ZUCCHETTI 1946, p. 45. CECHELLI 1958, p. 241. LEVI 1974, p. 586. CASTAGNOLI 1992, pp. 20-21, 27, 106.

31 *LIBER PONTIFICALIS* 1886-1892, I, p. 118, 17-20.

32 PATTERSON 1999, pp. 133-134. Cfr. anche COARELLI 1996, p. 19-20.

33 KRAUTHEIMER 1971, pp. 153-174. La collocazione della basilica cimiteriale di San Pancrazio lungo l'Aurelia è ribadita nella prima metà del VII secolo nella *Notitia ecclesiarum Urbis Romae*. Cfr. VALENTINI, ZUCCHETTI 1942, pp. 92-93.



Fig. 2. *Crocifissione di san Pietro* (1277-80), Roma, *Sancta Sanctorum*



Fig. 3. Giotto e aiuti, Polittico Stefaneschi (1315 ca.), *Crocifissione di san Pietro*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

e che il territorio trionfale e – ancora una volta – l’obelisco si trovavano lungo il cammino dell’*Aurelia Nova*, di certo, non della *Vetus*.

Altro importante riferimento che ricorre nel *Liber Pontificalis* è il «palatium neronianum» di cui si dà notizia nella biografia di Pietro e poi in quella di Cornelio, elemento da tenere in considerazione soprattutto alla luce della datazione alta della prima redazione di quel testo. Va detto subito che il toponimo non va confuso con altri omonimi *palatia* che si trovano in zone completamente diverse della città, il *Liber Pontificalis* si riferisce invece a un complesso monumentale posto sulle pendici nord-occidentali del Gianicolo, il cosiddetto Monte di Santo Spirito, complesso studiato prima da Ferdinando Castagnoli e poi da Lorenzo Bianchi. Quest’ultimo ne ha dimostrato in maniera fondata il legame con l’area occupata dalla chiesa dei Santi Michele e Magno anche sulla base di un’epigrafe risalente al pontificato di Leone IV (847-855), dove si parla di una cripta «iuxta Neronis palatium» la cui memoria è attestata anche in documenti risalenti al XIII secolo³⁴. Vi è ora ragione di credere che le antiche strutture del *palatium Neronis* siano distinte da quelle del *circus Gaii et Neronis*, si tratterebbe di resti delle proprietà imperiali dove, stando alla citata testimonianza di Tacito, si sarebbe svolta la persecuzione anti-cristiana del 64. Di conse-

34 SCAGLIA 1964, p. 144. DE SPIRITO 1999, pp. 45-46. CASTAGNOLI 1992, pp. 19-20, 23, 26, 35; BIANCHI 1996, in part. pp. 30-31 e nn. 7 e 8. Come è stato osservato frammenti di queste rovine sono visibili in un dipinto di Hendrick van Cleef III, raffigurante la Vigna Cesi e datato 1584 (Praga, Galleria Nazionale), cfr. MEULEN 1974, p. 19 fig. 27.

guenza la testimonianza del *Liber Pontificalis* dà credito alla più antica tradizione del martirio dell'apostolo nell'area vaticana in prossimità della sepoltura. Tale tradizione si è modificata nel tardo-medioevo, come propone Bianchi e come testimonia la celebre pianta di Roma di Fra' Paolino (1320 ca.), il sito venne 'traslato' nell'area su cui insiste l'antico ospedale di Santo Spirito in Sassia, venendo così collocato sul versante orientale della collina, prospiciente la città³⁵. In quest'ultima è appunto annotato: «de alio palacio Neronis, quod fuit supra hospitale (sic!) Sancti Spiritus ad Sanctum Petrum» e la medesima localizzazione è più tardi registrata nelle diverse versioni della pianta di Pietro del Massaio (1469 – post 1475), dove va segnalato che nella versione più tarda, realizzata al tempo di Sisto IV, si mantiene la collocazione della residenza neroniana presso l'ospedale, dall'altra si identifica San Pietro in Montorio come luogo di martirio dell'apostolo: «S. Petrus in Montorio ubi cruci affixus est»³⁶.

Altra importante e controversa testimonianza tradata dal *Liber Pontificalis*, nella biografia di papa Cornelio, è il ricordo del Tempio di Apollo e del monte Aureo. Cominciamo da quest'ultimo. Sulla base di un'evidente assonanza con Montorio, a partire da Maffeo Vegio è stato anche inteso come primo importante riferimento al Gianicolo quale luogo del martirio di Pietro³⁷. Altri hanno ritenuto tale testimonianza priva di valore, perché aggiunta posteriormente al testo. Va ricordata, infine, l'autorevole opinione di Ferdinando Castagnoli, secondo cui il toponimo identifica l'area immediatamente a sud della sagrestia di San Pietro, dando così ulteriore credito all'ubicazione del martirio nel circo neroniano³⁸. Più complicata – scrive sempre Castagnoli – la questione del *templum Apollinis* che per lo studioso va probabilmente identificato nel Frigiano, il grande santuario dedicato alla Mater Magna e ad Attis che sorgeva a sud-est della basilica petriana di cui sono state rinvenute svariate tracce epigrafiche, santuario che – secondo Castagnoli – sarebbe stato distrutto nel 391 o dopo il 394³⁹.

Il materiale fino ad ora esaminato dà conto di una tradizione di culto ancorata all'area vaticana a partire dalla seconda metà del II secolo, per quanto riguarda le evidenze archeologiche, dall'anno 258, facendo riferimento al calendario liturgico; tradizione ribadita a partire dalla prima metà del VI secolo in un testo dalla marcatissima ufficialità qual è il *Liber Pontificalis*, dove si dichiara esplicitamente che il martirio di san Pietro si era consumato in prossimità della tomba dell'apostolo. A fronte di questi dati – sostanzialmente coerenti – è bene prendere di nuovo in considerazione l'ipotesi della crocifissione sul Gianicolo, se non altro per verificare quando e in che modo sia nata questa idea. Si tratterà quindi di ricostruire una tradizione – più che dei fatti – avvalendosi delle ricerche di Hubertus Günther e di Margherita Cecchelli⁴⁰. La più antica attestazione del culto petrino sul Gianicolo si legge nel notissimo Itinerario di Einsiedeln, la cui redazione viene datata tra la fine del VIII e gli inizi del IX, dove indicando il percorso che congiungeva porta San Pancrazio a porta Maggiore si legge: «Fons Sancti Petri, ubi est carcer eius»⁴¹. Si tratta di una testimonianza molto discussa e che, in passato, è stata interpretata in modi diversi. La sovrapposizione con la leggenda petriana nel carcere Mamertino – notoriamente alle pendici del Campidoglio – è più che evidente. La questione è stata sintetizzata da Margherita Cecchelli, che proprio per i coerenti riferimenti ad altri luoghi situati sul Gianicolo – i mulini, la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo – o nel vicinissimo rione di Trastevere – la basilica di Santa Maria –, ritiene che la sorgente ricordata nel codice si trovasse

35 BIANCHI 1996, pp. 32-33.

36 FRUTAZ 1962, I, pp. 117, 138, 140, 143, II, tavv. 143, 157, 160.

37 M. VEGIO, *De Rebus antiquis memorabilibus* ... «Quod beatus Petrus fuerit in monte aureo sive janiculo...», cit. da HUSKINSON 1969, p. 160, Adoc 10.

38 VALENTINI, ZUCCHETTI 1940-53, II, p. 22 n. 5; LEVI 1974, pp. 578, 585-587, identificano più genericamente il *Mons Aureus* con il Vaticano; CASTAGNOLI 1992, p. 25.

39 CASTAGNOLI 1992, pp. 27-28, 71-80. Sulla questione vedi anche CECHELLI 1958, pp. 230-232; LEVI 1974, pp. 586-587.

40 GÜNTHER 1973, pp. 10-13; CECHELLI 1996.

41 VALENTINI, ZUCCHETTI 1942, p. 190. Per la datazione dell'itinerario cfr. *ibidem*, pp. 155-162. GÜNTHER 1973, p. 10; CECHELLI 1996, pp. 101-102; CANTATORE 2007, p. 10.

effettivamente sul Gianicolo, dove, tra l'altro, è attestata in età altomedievale l'esistenza di mulini ad acqua⁴². A questa prima testimonianza del culto petrino sul Gianicolo ne segue una seconda, risalente alla prima metà del IX. Si tratta del pontificale ravennate dove si parla di un «monasterium beati Petri quod vocatur ad Ianuculum», dove l'apostolo in preghiera avrebbe lasciato l'impronta delle proprie ginocchia nella pietra, con un evidente 'bisticcio' tra il termine *genua* (ginocchia) e Gianicolo⁴³. Margherita Cecchelli segnala poi la presenza all'interno del monastero di San Pietro in Montorio di strutture murarie che, stando alla studiosa, si possono datare tra il V e VII secolo. Il dato archeologico potrebbe quindi offrire un appiglio per collocare in questo periodo la fondazione di San Pietro in Montorio, anche se, al momento, non vi sono elementi per agganciare questi resti al culto petrino e, tanto meno, al martirio dell'apostolo⁴⁴. Più interessante, mi sembra, avere sottolineato l'importanza della chiesa di Sant'Angelo per documentare il culto di Pietro sul Gianicolo. Secondo Hülsen, la chiesa la cui esistenza è attestata a partire dal 1123, insisteva in un'area molto vicina a quella che sarà poi occupata da San Pietro in Montorio; nel 1492 è ricordata con la dedica ai Santi Angeli in Ginocchio, in riferimento ai prodigi avvenuti durante la crocifissione di san Pietro, quando gli angeli si sarebbero appunto inginocchiati ai lati dell'apostolo, prodigio di cui rimaneva un tempo una traccia concreta in una lastra lapidea, di cui dava conto Francesco Maria Torrigio nella chiesa trasteverina di Santa Dorotea⁴⁵. Si tratta evidentemente di una leggenda più tarda che evoca l'impronta lasciata dalle ginocchia di Pietro durante la sfida nel Foro contro Simon Mago, la cui visibile traccia è ancora oggi esibita nella chiesa di Santa Maria Nova (fig. 4). Il fenomeno sembra del tutto in sintonia con la ripresa medievale dei testi apocrifi e con la conseguente moltiplicazione delle memorie



Fig. 4. Impronta delle ginocchia di san Pietro, Roma, Santa Maria Nova (Santa Francesca Romana), transetto destro

42 CECHELLI 1996, pp. 101, 103.

43 Il primo a discutere questa fonte a sostegno della crocifissione di Pietro sul Gianicolo è stato Lugari che ne ha desunto l'esistenza di un monastero dedicato a San Pietro alla metà del IX secolo. LUGARI 1905, LUGARI 1907, LUGARI 1909; *contra* MARUCCHI 1899 e MARUCCHI 1903. Cfr. AGNELUS 1924, in part. p. 22. GÜNTHER 1973, p. 11; CECHELLI 1996, p. 103 n. 19.

44 CECHELLI 1996, pp. 105-106, figg. 1-2. CANTATORE 2007, pp. 22-23.

45 HÜLSEN 1927, pp. LXXVIII, 79, 135, 196-197 (il nome «Santi Angeli in Ginocchio», ricorre nel catalogo del 1492); CECHELLI 1996, p. 104; GÜNTHER 1973, p. 11; TORRIGIO 1644, p. 51, Adoc 122.

petrine nell'intera città ed è interessante notare come la chiesa, con il suo esplicito riferimento al martirio dell'apostolo, scompaia dopo il 1492, quasi in concomitanza con il sorgere della chiesa sistina, dove si vuole creare un memoriale della crocifissione di san Pietro.

In questo scenario si affaccia, storicamente documentata, la chiesa di San Pietro in Montorio: l'edificio sacro è registrato per la prima volta nel catalogo Parigino (1230 ca.) e poi quasi un secolo dopo in quello torinese (1320) viene enumerata subito dopo Sant'Angelo «in Ianniculo» e si ricorda che il convento è affidato a una piccola comunità di monaci celestini⁴⁶. La chiesa è dedicata all'apostolo, ma dai documenti non emerge ancora nessun diretto riferimento al martirio di san Pietro, anche se la collocazione «in Montorio» rievoca quel *Mons Aureus* che le fonti più antiche – si è visto – riferivano alla zona del Vaticano, suggerendo così un fenomeno di traslazione topografica non troppo diverso da quello che i *Mirabilia* avevano operato sulla leggenda della crocifissione petrina.

Da questa incompleta ricognizione topografica sembra evidente – come del resto aveva già messo in evidenza Castagnoli – che una prima localizzazione del luogo del martirio di san Pietro nell'area prossima al sepolcro emerga, in maniera abbastanza chiara, dal *Liber Pontificalis* (prima metà del VI sec.), al tempo stesso va osservato che nessuna delle fonti antiche relative alla *passio* petrina faccia riferimento per il martirio dell'apostolo al Gianicolo e, in particolare al luogo dove poi sorse il complesso di San Pietro in Montorio. Tuttavia la posizione degli orti neroniani e del così detto *palatium Neronis* sul colle di Santo Spirito, quindi sulle pendici nord-occidentali del Gianicolo, evidenzia quanto la distinzione tra area vaticana e gianicolense possa risultare ambigua. Rispetto alle notizie tramandate dal *Liber Pontificalis*, e quindi a quella tradizione che poneva la crocifissione dell'apostolo in area molto vicina alla basilica vaticana, un cambiamento piuttosto significativo ha luogo a partire dal XII secolo. I testi dei *Mirabilia* e le loro derivazioni trasferiscono il luogo del martirio in prossimità del Mausoleo di Adriano, non sulla base di una tradizione toponomastica, ma prendendo spunto da leggende, da interpretazioni dei monumenti e del paesaggio urbano della città. Da questo nucleo concettuale che, forse impropriamente, può essere annoverato tra i tentativi aurorali di ricostruzione erudita della Roma antica, nascono nuove tradizioni, tra cui quella, molto fortunata, del martirio di san Pietro *inter duas metas*. Il medesimo meccanismo consente di trasformare e di amplificare il culto di Pietro sul Gianicolo, proponendolo come luogo della sua estrema testimonianza cristiana, idea che – si vedrà in seguito – riscuoterà grande credito alla fine del Quattrocento e nell'età della Controriforma.

Iconografia

A uno sguardo di insieme, l'iconografia del martirio di san Pietro nella sua fase iniziale non offre particolari appigli nell'aiutare a dirimere la questione topografica, anche perché nei primi secoli del cristianesimo vi era un ben noto ritegno nel rappresentare in termini espliciti la passione di Cristo, degli apostoli e dei martiri. A giudicare da quanto è sopravvissuto, in questa prima fase si allude talvolta al martirio dell'apostolo, attraverso l'attributo della croce, che, ad esempio, compariva nella primitiva decorazione di San Pietro e in alcune decorazioni catacombali, oppure con la rappresentazione del suo arresto che ricorre invece in alcuni sarcofagi⁴⁷. Nella messa a punto dell'iconografia petrina e, in particolare, di quella martiriale, di certo un ruolo molto importante spettava ai distrutti cicli apostolici che a partire dal V secolo decoravano

46 HÜLSEN 1927, p. 418 n. 15; GÜNTHER 1973, p. 12. La notizia riportata da LANCIANI 1895, p. 128, ovvero la fondazione nel XIII secolo di una chiesa sul Gianicolo a memoria della crocifissione di san Pietro *inter duas metas*, non è tuttavia sostenuta da fonti medievali. L'autore sembra piuttosto riferirsi alla letteratura quattrocentesca. Cfr. anche HODNE 2005, p. 319, FREIBERG 2014, pp. 45-51. Le vicende della fondazione tardo-quattrocentesca della chiesa sono ricostruite in FREIBERG 2005, pp. 153-156, e CANTATORE 2007, pp. 29-60, FREIBERG 2014, pp. 45-51.

47 WEIS-LIEBERSDORF 1902, pp. 69-74; HUSKINSON 1982; BISCONTI 1998.

le basiliche romane, dove non doveva mancare la scena del martirio, proprio per il carattere fondante che quell'evento assumeva nella storia della Chiesa romana. La ricostruzione di questi cicli è argomento avvincente e oggetto di un ampio dibattito di cui si indicheranno qui gli aspetti salienti⁴⁸. La presenza sulla parete sinistra della nave maggiore dell'antica basilica vaticana di un racconto neo-testamentario nel quale erano presenti storie del santo eponimo, la messa in opera nel transetto destro del medesimo edificio, in un'epoca che oscilla tra la fine del VII secolo e la metà del IX secolo, di un ciclo musivo dedicato a san Pietro, dove certamente compariva la scena della *Crocifissione*. L'affermarsi e il diffondersi di tale tradizione di immagini è attestata in età carolingia dalla decorazione pittorica dell'abbazia di Müstair, mentre i riflessi iconografici dei mosaici della basilica di San Pietro sono stati individuati in diversi cicli risalenti all'età della Riforma gregoriana.

In ambito romano, l'iconografia della *Crocifissione di san Pietro* assume caratteristiche peculiari a partire appunto dalla Riforma gregoriana. Accanto alla rappresentazione del martirio dell'apostolo crocifisso con la testa rivolta verso terra, spesso accompagnato dalla *Decapitazione di san Paolo* come ad esempio

in Sant'Andrea in Catabarbara (fig. 5)⁴⁹, compare una variante nella quale la crocifissione di san Pietro è inserita in un preciso contesto urbano, individuato da riconoscibili monumenti antichi. Si è già accennato alla stretta connessione di tale iconografia, *inter duas metas*, con i testi dei *Mirabilia* e come tale specifica connotazione antiquaria abbia avuto un particolare sviluppo durante il pontificato di Niccolò III (1277-80), in particolare con il ciclo pittorico della cappella del *Sancta Sanctorum* al Laterano (fig. 2), va poi aggiunto che il terebinto-*tiburinum* era un monumento non più esistente alla fine del XIII secolo⁵⁰. Il termine *meta*, riferito inizialmente alle strutture coniche poste sulla spina di un circo, nel Medioevo viene adoperato per indicare in maniera indifferenziata sia le strutture funerarie piramidali, sia i ben più esili e slanciati obelischi, tra cui quello vaticano. La crocifissione *inter duas metas* interessa qui per un motivo quasi paradossale. Questa versione della *passio* petrina e la sua traduzione in immagini ambientavano il martirio dell'apostolo tra Castel Sant'Angelo e il terebinto-*tiburinum Neronis*, quindi notevolmente ad est della basilica petriana, in prossimità della chiesa di Santa Maria in Traspontina; proprio il riferimento alle due mete farà sì che – come ha dimostrato a suo tempo John Huskinson – in seguito il sito della croci-



Fig. 5. *Crocifissione di san Pietro e Decollazione di san Paolo* (distrutti), già a Roma, Sant'Andrea in Catabarbara (WAETZOLDT 1964)

48 KESSLER 1987, in part. p. 274, n. 39. MANACORDA 1998, p. 401.

49 Tale soluzione iconografica era presente nella parete nord dell'Oratorio di Giovanni VII (705-707) nell'antica basilica vaticana e documentata nei ben noti disegni di Giacomo Grimaldi. Per Sant'Andrea in Catabarbara cfr. WAETZOLDT 1964, pp. 29-30.

50 PARLATO 2001a, in part. p. 538. Per il ciclo del *Sancta Sanctorum* cfr. ROMANO 1995; HERKLOTZ 1997; WOLLESEN 2007-2008.



Fig. 6. Antonio Averlino, detto il Filarete, *Crocifissione di san Pietro* (1445), Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, atrio, portale maggiore

fissione potrà essere collocato a San Pietro in Montorio⁵¹. Non si ripercorrerà un argomento ben noto, mi limiterei a segnalare una serie di immagini, dove la *Crocifissione di san Pietro* assume precise connotazioni topografiche: sullo sfondo sulla destra compare una piramide dalla cuspide tronca e spesso sovrastata da un albero, sulla sinistra un piramide rivestita da blocchi lapidei e isodomi che per il colore chiaro possono evocare il travertino. La piramide destra può essere identificata con un monumento funebre romano, probabilmente risalente al I secolo e demolito nel 1499 che le fonti medievali identificavano come *Meta Romuli*, il sepolcro di Romolo. La seconda invece ricorda per le sue caratteristiche la notissima piramide di Caio Cestio, chiamata nel Medioevo *Meta Remi* perché ritenuta il sepolcro Remo, fondatore di Roma insieme al gemello Romolo. Questa piramide – è ben noto – è vicinissima alla porta Ostiense, o porta San Paolo, come fu chiamata dopo la costruzione della basilica onoriana che sorgeva su quella strada consolare. È dunque chiaro il legame di questa piramide con san Paolo, fatto che appare del tutto in sintonia con quella tradizione – attestata già ai tempi di Leone Magno – che faceva di Pietro e Paolo i gemelli fondatori della Roma cristiana. Possiamo ricostruire una sequenza di immagini che parte dal distrutto ciclo del portico della basilica vaticana, risalenti agli anni '60 del Duecento e noti attraverso copie secentesche, passa per il transetto nord della basilica superiore di Assisi, è poi attestato nel giottesco polittico Stefaneschi (1315 ca., fig. 3), radicandosi così nella tradizione figurativa toscana di fine secolo, documentata da Jacopo di Cione (1370-71), e affacciandosi nel Quattrocento con la ben più nota predella masacesca del polittico di Pisa (1426)⁵².

51 HUSKINSON 1969, con bibl. Cfr. anche PARLATO 1988, HODNE 2005, pp. 318-319; ROWLAND 2007, pp. 225-227. La chiesa medievale di Santa Maria in Traspontina era adiacente a Castel Sant'Angelo è stata demolita nel 1564 e ricostruita sul sito attuale due anni dopo. Cfr. HÜLSEN 1927, p. 371.

52 Per i distrutti affreschi del portico di San Pietro cfr. HUECK 1969, in part. pp. 138-139. Sulla predella di Jacopo di Cione (Pinacoteca Vaticana), cfr. FINCH 1991, con ampia discussione della questione topografica.

Il Quattrocento e il primo Cinquecento

Attorno alla meta del Quattrocento, la discussione sul luogo del martirio di san Pietro cambia registro in maniera radicale con l'intervento di Flavio Biondo (1392-1463) e di Maffeo Vegio (1407-58), il primo noto, tra l'altro, per essere autore della *Roma instaurata*, una delle prime ricostruzioni della Roma antica, il secondo per avere 'completato' l'*Eneide*, aggiungendovi il XIII libro⁵³. La *querelle* che oppose i due umanisti è molto nota ed è stata ampiamente discussa. Mi limiterò a tratteggiarne gli aspetti essenziali: nella *Roma instaurata*, terminata alla fine del 1446, Biondo collocava la crocifissione di san Pietro nell'area prossima a Santa Maria in Traspontina, abbracciando così la tradizione medievale⁵⁴. Vegio invece, nonostante fosse dal 1443 canonico di San Pietro, nel *De rebus antiquis memorabilibus basilicae S. Petri Romae*, scritto tra il 1455 e il 1457, indica il Gianicolo quale luogo del martirio dell'apostolo⁵⁵. In questo dibattito mi sembra significativo sottolineare la novità di una cultura propriamente antiquaria, che emerge soprattutto nelle argomentazioni di Maffeo Vegio, dove si ricerca un rapporto stringente tra le fonti scritte, la toponomastica e i resti della città antica, un metodo che, evidentemente, ha costituito la premessa per la moderna archeologia.

La *Crocifissione di san Pietro* (fig. 6), modellata da Filarete in un momento molto vicino alla conclusione del lungo lavoro che lo vide impegnato nella porta bronzea della basilica petriana (1433-45), è stata considerata il riflesso figurato di tale dibattito⁵⁶. Al di là del tema sacro che vi è rappresentato, il rilievo bronzeo costituisce una straordinaria veduta di Roma, che nel ricostruire la città antica si caratterizza per l'insistita connotazione antiquaria, quasi una prefigurazione della topografia di Pirro Ligorio. La veduta, tuttavia, nell'impianto di insieme, segue un'impostazione tardo-medievale, attenendosi al punto di osservazione da nord, legato alla visione che i pellegrini avevano dell'Urbe da Monte Mario, ultima tappa del loro lungo tragitto prima di giungere a destinazione⁵⁷. Nel registro inferiore partendo da sinistra possiamo osservare la piramide dal bugnato isodomo, su cui si appoggia la dea Roma, che guarda verso un'area delimitata da linee ondulate che definiscono, senza ombra di dubbio, il Tevere e l'ansa occupata dal Campo Marzio, significativamente coperta da scudi e da armature. Dall'altro lato del corso d'acqua, troviamo una ricostruzione del mausoleo di Adriano che un'iscrizione incisa nel bronzo definisce, a scanso di equivoci, «castrum S. Angeli». Il grande monumento funebre è seguito da un albero, caratterizzato dal tronco a squame e dalle foglie palmiformi (fig. 1). Non vi è dubbio che si tratti del terebinto, albero che – si è detto –, stando allo pseudo-Marcello, contrassegnava il luogo di sepoltura dell'apostolo. Al margine destro, la composizione è chiusa da una piramide tronca e a gradoni, immaginata, come attestano le tracce di smalto policromo, rivestita da marmi colorati. Il monumento va di certo identificato con la *Meta Romuli* e crea una voluta simmetria con la piramide di sinistra, evocando così la tradizionale iconografia della Crocifissione *inter duas metas*, che ad evidenza è stata tenuta presente nel progettare il rilievo. L'altro elemento di architettura antica cui si deve prestare attenzione è il loggiato, disposto nel registro superiore destro, dove Nerone, seduto su una *sella curulis*, amministra la giustizia. La ricostruzione antichizzata di una loggia medievale ripropone all'interno del rilievo il *palatium Neronis*, immaginato sulla sponda del Tevere in un sito che sembra coincidere, sia pure in maniera approssimativa, con quello dove sorgeva l'ospedale medievale di Santo Spirito in Sassia (fig. 7). Tale posizione non è molto diversa da quella che la pianta di Pietro del

53 Per Biondo cfr. FUBINI 1968, Adoc 12.

54 «Nam cum ad terebinthum, inter duas metas, illum fuisse passum constans sit fama, quis sit is locus omnino ignoratur. Nec desunt qui Ianiculum falso ea gloria ornare quaeritant. (...)». Il passo della *Roma instaurata* di Biondo è citato da VALENTINI, ZUCCHETTI 1953, p. 272.

55 Il passo di Vegio è trascritto da HUSKINSON 1969, p. 160.

56 Sul rilievo filaretiano mi limito a segnalare: PARLATO 1988; BELTRAMINI 2000; NILGEN 2000; NILGEN 2001; PARLATO 2005; NILGEN 2008.

57 PARLATO 2001b.



Fig. 7. Antonio Averlino, detto il Filarete, *Crocifissione di san Pietro* (1445), particolare con il *palatium Neronis*, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, atrio, portale maggiore

Massaio (fig. 8) assegna alla presunta residenza neroniana, ma va ricordato che tale localizzazione è invece ignorata nella pianta Strozzi, fortemente legata, come suggeriva la Scaglia, alle idee di Biondo, che negava l'esistenza di quell'edificio nell'area vaticana⁵⁸.

Quali indicazioni sul luogo della crocifissione di san Pietro possono essere desunte dal rilievo del Filarete? Gli studi si sono inevitabilmente legati alle soluzioni proposte da Flavio Biondo oppure da Maffeo Vegio, ma la questione non è priva di ostacoli e ci si potrebbe anche chiedere se la ricostruzione della Roma antica proposta da Filarete, che in seguito sarà architetto e autore di un trattato, debba necessariamente dipendere dai suggerimenti di un umanista e non si possa invece pensare ad un itinerario inverso, dove lo scultore (e in seguito) architetto abbia prospettato una soluzione poi accolta da un umanista⁵⁹. La redazione della *Roma instaurata* di Biondo – si è detto – viene collocata tra il 1444 e il 1446, quasi coincide con la realizzazione della *Crocifissione di san Pietro* a ridosso del luglio 1445, data in cui la porta bronzea era stata portata a termine⁶⁰. In questo caso vi sarebbe una stretta contiguità temporale tra testo e rilievo, tale da rendere necessario un rapporto diretto tra lo scultore e l'umanista.

Il testo di Vegio è decisamente posteriore, risale infatti agli anni 1455-57 e si colloca quindi ad almeno un decennio dalla conclusione dell'opera del Filarete. Di conseguenza, tenendo presente solo la cronologia, non dovrebbe essere considerato come possibile fonte testuale per la scena bronzea. Tuttavia Huskinson, al termine di un attenta disamina, ritiene che il rilievo bronzeo rappresenti il martirio di san Pietro sul Gianicolo e «faithfully reflects the theories of Maffeo Vegio, but also reveals the influence of *Roma instaurata*»⁶¹. Affermazione netta, ma non dirimente. Va intanto osservato che Biondo parla del martirio di san Pietro in un paragrafo dal titolo «Loca Martyrii beati Petri» dove la posizione di Biondo appare piuttosto prudente e attenta alla tradizione culturale. Se, da una parte, dichiara che si è sempre creduto – «constans sit fama» – che l'apostolo sia stato crocifisso presso il terebinto, *inter duas metas*, dall'altra ricorda che «quis sit is locus omnino ignoratur, nec desunt qui Ianiculum falso ea gloria ornare quaeritant». Si ricorda quindi la tradizione dei *Mirabilia*, sottolineandone tuttavia la grande incertezza «omnino ignoratur». Netto è invece il rifiuto della tradizione gianicolense, che – se era necessario smentirla – doveva evidentemente godere di un qualche credito alla metà del Quattrocento. Per localizzare il luogo del martirio di Pietro, Biondo fa riferimento a Tacito e colloca il circo di Nerone presso il mausoleo di Adriano (precisando che quest'ultimo non esisteva a quell'epoca), situa gli orti di quell'imperatore, dove allora sorgeva la chiesa di Santa Maria in Traspontina, vicino alla quale il terebinto cresceva lungo la

58 SCAGLIA 1964, pp. 144-145.

59 La questione è discussa da HUSKINSON 1969, pp. 150-154 con bibliografia.

60 FUBINI 1968, pp. 547-548.

61 HUSKINSON 1969, p. 156.

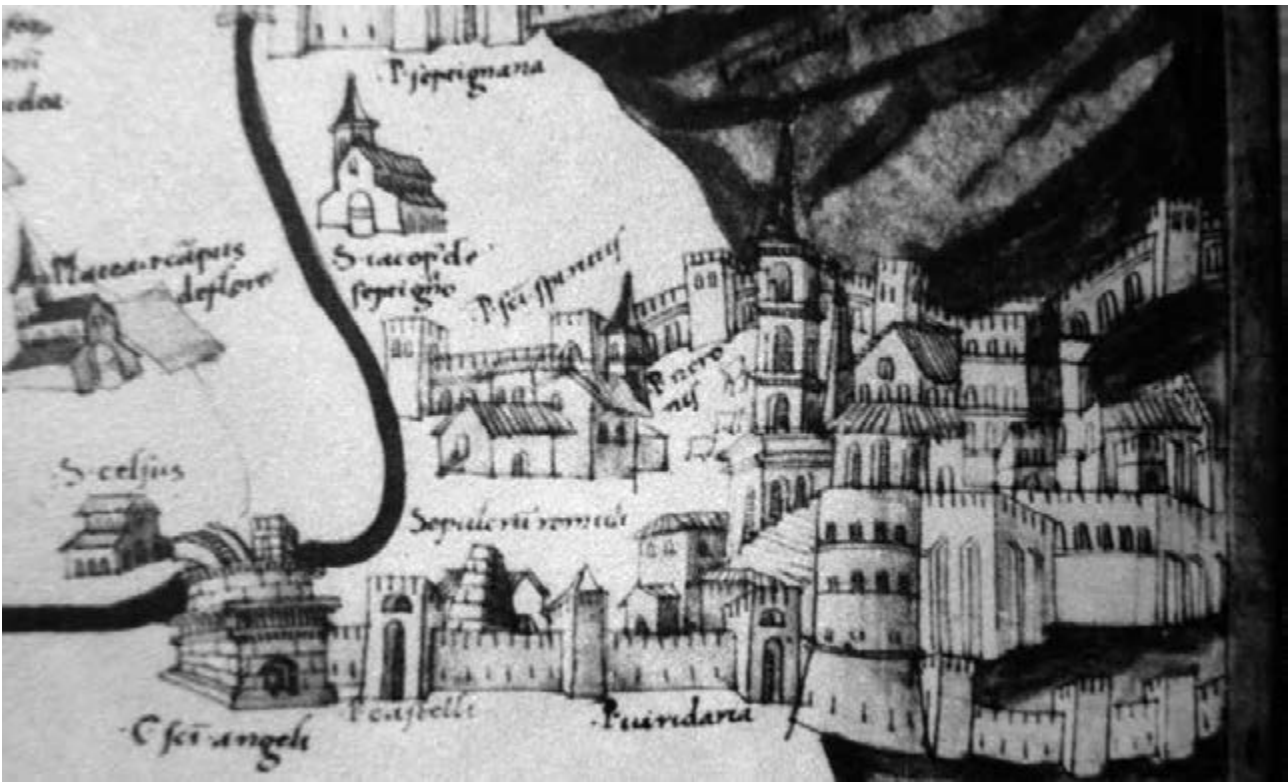


Fig. 8. Pietro del Massaio, *Roma* (post 1475), dettaglio con l'area vaticana e il *palatium Neronis*, Parigi, Bibl. Nationale, Ms. lat. 4802, f. 133r (FRUTAZ 1962)

sponda del fiume. Ancora più interessante la chiusa con il riferimento alla tradizione testuale e pittorica della crocifissione *inter duas metas*. Per Biondo le due piramidi, anche se dubita della loro esistenza al tempo di Nerone, servirono in seguito a identificare il luogo del martirio. Vegio invece non prende quasi in considerazione la tradizione medievale (scritta o figurata). Il punto di avvio per il suo ragionamento pare, piuttosto, essere il riferimento alla sepoltura di Pietro «in monte aureo» che ricorre – si è visto – nella biografia di Cornelio nel *Liber Pontificalis*. Per Vegio, che tuttavia forza la fonte dichiarando «*Petrus passus fuerit in monte aureo sive janiculo*», non lasciando alcun dubbio sull'identificazione del primo toponimo con il Gianicolo. Il discorso prosegue incrociando la testimonianza di Eusebio con la topografia antica. Il trofeo ricordato da Gaio – dichiara Vegio – si trovava sulla via regale (trionfale) e questa nel I secolo non poteva transitare lungo il ponte Elio e presso il mausoleo di Adriano che non erano ancora stati edificati, ma passava semmai nell'area dove in seguito sorse l'ospedale di Santo Spirito in Sassia. In base a questa semplice osservazione il sito di Santa Maria in Traspontina, che allora si trovava tra il Mausoleo di Adriano e la *Meta Romuli*, non poteva essere il luogo della crocifissione di san Pietro. Tuttavia Vegio non abbandona il tradizionale riferimento alle due piramidi (mete): la prima rimane in Vaticano e va quindi identificata con la *Meta Romuli*, la seconda invece in prossimità dell'Aventino – si tratta evidentemente della piramide di Caio Cestio, creduta nel Medioevo il sepolcro di Remo e pertanto nota come *Meta Remi* – a metà strada tra le due sorge il monte aureo (il Gianicolo), dove Vegio colloca la crocifissione di Pietro. La chiusa del discorso di Vegio, che sottolinea appunto che il percorso della via Trionfale può essere associato all'area di Santo Spirito in Sassia (non alla Traspontina), potrebbe far pensare che per l'umanista – il quale non cita mai San Pietro in Montorio – il luogo del martirio si trovava nel Gianicolo, ma sulle sue pendici nord-occidentali, sul rilievo conosciuto come colle di Santo Spirito. Anche se la vicenda nei suoi riflessi concreti non è ben definita, non si può fare a meno di notare che Vegio, canonico della basilica vaticana, esclude dai luoghi di culto petrino la chiesa di Santa Maria in Traspontina, dipendenza di San Pietro, dove

si conservano ancora oggi le colonne cui sarebbero stati legati e flagellati i santi Pietro e Paolo (fig. 9); per l'umanista il luogo del martirio si trovava nel Gianicolo e sembrerebbe dare maggiore peso alla chiesa di Santa Maria in Sassia, che sorgeva lungo il percorso dell'antica via Trionfale.

La ricostruzione topografica della Roma cristiana di Vegio si muove dunque facendo ricorso a metodi nuovi, ma – in maniera non dissimile da Biondo – appoggiandosi anche alla tradizione medievale. L'idea delle due piramidi-sepolcro dei fondatori di Roma è ben attestata nel Medioevo e, anzi, va segnalato, che in seguito nella *Roma triumphans* (1454 ca.), Biondo dichiarerà esplicitamente priva di fondamento l'identificazione medievale della piramide di Caio Cestio con il sepolcro di Remo, facendo ricorso al metodo antiquario, fatto che non doveva essere certo ignoto a Vegio, che invece accetta supinamente la tradizione medievale⁶². L'idea delle piramidi 'gemelle' sembra sottesa anche dalle rappresentazioni trecentesche della *Crocifissione di san Pietro*, dove una delle due piramidi mostra un apparato murario che ricorda quello del sepolcro sulla via Ostiense. L'elemento nuovo che introduce Vegio è il tipo di legame tra i due monumenti: questi infatti non sono contigui, ma il loro rapporto è verificabile solo ricorrendo alla cartografia che permette di visualizzare l'asse ideale che li collega. Si dirà che ancora oggi dall'area antistante la chiesa di San Pietro in Montorio si vede la cuspide della piramide di Caio Cestio e, di certo, nel Quattrocento da lì si poteva scorgere anche la *Meta Romuli* e non si può escludere che proprio questo elemento visuale e panoramico sia stato all'origine della proposta di Vegio. Del resto, l'idea di traguardare le diverse emergenze monumentali della città da un preciso punto di osservazione discende dal metodo adottato da Leon Battista Alberti per tracciare la sua ben nota pianta di Roma. Tuttavia, solo le vedute panoramiche di Roma visualizzavano la possibile connessione tra i due monumenti e la prima attestazione di questo legame si rintraccia proprio nella *Crocifissione di san Pietro* di Filarete.

Torniamo quindi al rilievo bronzeo, avendo ora in mente le argomentazioni di Biondo e di Vegio. Nell'angolo inferiore destro del rilievo, la successione di *Meta Romuli*, terebinto e Mausoleo di Adriano si



Fig. 9. Le due colonne a lato dell'altare presso le quali sarebbero stati flagellati i santi Pietro e Paolo, Roma, Santa Maria in Traspontina, seconda cappella a sinistra

62 «Sepulchrum (...) falso ab imperitisque Remi appellatus». F. BIONDO, *Roma triumphans* (ed. 1531, p. 33) cit. da PINCELLI 2010, p. 94 n. 34. Cfr. anche PINCELLI 2007, p. 25, n. 31.

lega all'ambientazione medievale del martirio dell'apostolo, tenuta presente da Biondo; Vegio sottolineava, invece, quanto fosse incongruente il riferimento alla mole Adriana per identificare il luogo del martirio dell'apostolo e non nomina affatto il terebinto. La piramide sulla sinistra della scena rispetto a Castel Sant'Angelo sorge inequivocabile sulla sponda opposta del Tevere, che, infatti, è rappresentato ai piedi del mausoleo. Si esclude così qualsiasi riferimento a monumenti siti nell'area vaticana, quali l'obelisco oppure il terebinto-*tiburinum*. C'è chi vi ha voluto riconoscere una piramide che sorgeva presso la porta Flaminia collocazione che sarebbe coerente con l'impianto della veduta urbana proposta da Filarete, ma tale ipotesi gode di scarso credito e, mi sembra, debba essere accantonata⁶³. Rimane il sepolcro di Caio Cestio. Se prendiamo a confronto le vedute tardo medievali e quattrocentesche di Roma, cui si è ispirato Filarete, quel monumento viene sempre collocato in alto quasi sulla verticale della *Meta Romuli*, mai al medesimo livello. Credo tuttavia che l'identificazione sia corretta, sia perché si è voluto comunque specificare la diversa posizione rispetto al fiume, sia perché la sua rappresentazione è coerente non solo con l'effettivo aspetto del monumento, ma anche con la maniera di rappresentarlo a partire dalla metà del Trecento (fig. 10). Va quindi ribadita l'identificazione con la piramide di Caio Cestio, ovvero la *Meta Remi* della tradizione medievale, riproponendo così quindi uno degli argomenti addotti da Vegio per localizzare il luogo del martirio dell'apostolo. Credo però che questo non autorizzi a supporre la necessaria dipendenza di Filarete dalle idee di Vegio, sembra più probabile che la proposta di Vegio – che si inserisce in una lunga tradizione volta a sottolineare la concordia apostolica tra Pietro e Paolo – sia piuttosto nata o almeno abbia tratto spunto da quelle rappresentazioni di Roma, trecentesche e quattrocentesche, che mostravano la città vista dall'alto e da nord. Nel comporre la *Crocifissione di san Pietro* Filarete ha dovuto tenere a mente una precisa tradizione di immagini: le due piramidi disposte ai lati, la croce al vertice, sia pure leggermente spostata a sinistra, ripropongono una visione archeologicamente aggiornata della crocifissione *inter duas metas*, rappresentata anche negli affreschi della fine del XIII secolo campiti a poca distanza dall'originaria



Fig. 10. Antonio Averlino, detto il Filarete, *Crocifissione di san Pietro* (1445), particolare con la *Meta Remi* (piramide di Caio Cestio), Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, atrio, portale maggiore

63 DEMUS-QUATEMBER 1974, in part. pp. 66-68, 71-93. *Contra*, cfr. HUSKINSON 1976.

collocazione della porta bronzea, quest'ultima del resto nasce da un'esplicita operazione di recupero antiquario di una tradizione romana 'senza tempo', che ne ispira la cifra stilistica, decisamente stravagante rispetto agli esiti della scultura fiorentina di metà Quattrocento.

Se la crocifissione è ambientata tra le due mete, di Remo e di Romolo, rimane da comprendere se lo scultore fiorentino fornisca indicazioni esplicite sul luogo del martirio. Senza volere forzare un'immagine dove si riscontra un debito evidente – e, credo, ricercato – anche con l'iconografia della *Passione* e della *Crocifissione di Cristo*, si può intanto affermare che il martirio di san Pietro è di certo rappresentato sulla sponda destra del Tevere e a una certa distanza da Castel Sant'Angelo, dal terebinto e dalla *Meta Romuli*. Di conseguenza pur conservando l'immagine elementi caratteristici dell'iconografia medievale, ritenuti elemento essenziale per la sua riconoscibilità, se ne disattende la sostanza. La scelta di rappresentare Roma antica nel registro inferiore fa sì che quello superiore sia necessariamente dedicato alla narrazione della condanna e poi del martirio dell'apostolo e la posizione elevata quindi dall'organizzazione compositiva ed anche dai modelli iconografici appena citati. La rilevanza che nella composizione si attribuisce al *palatium Neronis* mi sembra costituisca una novità iconografica nella *Crocifissione di san Pietro* filaretiana, novità che non discende dalla tradizione medievale, ma sembra piuttosto essere desunta dal *Liber Pontificalis*, dove si afferma che il martirio del santo ebbe luogo «iuxta palatium Neronis». La sua posizione sulla sponda del Tevere, nel punto dove il fiume disegna una marcata ansa, forse non è del tutto casuale e sembra discendere da una tradizione cartografica che è attestata a partire dal Trecento e poi nel Quattrocento inoltrato nelle piante di Pietro del Massaio (fig. 8), dove l'edificio viene collocato nell'area dove sorge l'ospedale di Santo Spirito in Sassia⁶⁴. Anche se non si possono trarre conclusioni certe, nel pannello filaretiano il sito del martirio sembrerebbe essere collocato sul Gianicolo, ma nel suo estremo lembo settentrionale in quel rilievo chiamato colle di Santo Spirito e, aggiungerei, in luogo sufficientemente vicino alla basilica di San Pietro per non sfuggire al suo controllo. In ogni caso è certo che il rilievo si presta ad ambiguità iconografiche se alla fine del Cinquecento e agli inizi del Seicento è stata ritenuta da Baronio e poi da Torrigio dimostrazione che teatro del martirio di san Pietro fosse il Gianicolo. Sarà bene tornare brevemente alla questione Biondo-Vegio. Mi sembra che non vi siano elementi stringenti a dimostrare un legame certo tra il rilievo e le teorie (diverse) dei due umanisti. Si direbbe piuttosto che quanto scrivono Biondo, Vegio e il rilievo di Filarete rispondano al medesimo problema, ovvero aggiornare la ricostruzione della *passio* petrina alla luce delle più stringenti esigenze di verifica storica portate avanti dalla cultura umanistica, ma anche una costante attenzione a una cultura, dove tradizione e continuità costituiscono un elemento essenziale che non può essere improvvisamente abbandonato. L'attenzione e lo spazio che Filarete dà alla tradizione dei *Mirabilia* è in sintonia con quanto scrive Biondo a proposito delle due mete, cui affida una funzione quasi di carattere didascalico. Emerge la convinzione che un racconto ormai sedimentato non poteva essere del tutto dismesso. Del resto l'idea di Vegio, che portava ad esiti diversi, prende avvio da una simmetria – quella delle due piramidi – radicata più nelle leggende medievali, piuttosto che sulla verifica delle fonti o sul riscontro sui singoli monumenti. Huskinson coglie nel segno quando individua nel rilievo di Filarete un'indicazione a favore della crocifissione nell'area gianicolense, non mi sembra tuttavia che vada sottovalutata la sintonia che pure emerge tra l'immagine e quanto scriveva Biondo. Quanto a Vegio, mi sembra che la cronologia costituisca un dato non eludibile.

Le iconografie romane o di ambito romano della *Crocifissione di san Pietro* per quanto non frequentissime possono comunque dirci qualcosa sulla topografia del martirio dell'apostolo. L'esempio cronologicamente più vicino è il foglio miniato da Jean Fouquet nelle Libro d'ore di Etienne Chevalier (Chantilly, Musée Condé), codice realizzato tra il 1448 e il 1457, dove nella dilatazione prospettica propria del grande maestro francese, la scena del martirio ritorna alla tradizionale rappresentazione *inter duas metas*, anche se queste ultime, dal profilo slanciato e tagliente ricordano più gli obelischi che le massicce fabbriche pi-

64 BIANCHI 1996, pp. 32-33.



Fig. 11. Paolo Romano e bottega, *Crocifissione di san Pietro*, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, ottagono di Simon Mago

ramidali della tradizione pittorica trecentesca. Il confronto più interessante riguarda la *Crocifissione di san Pietro* (fig. 11) scolpita originariamente sul lato principale del Ciborio degli Apostoli, quello rivolto verso la nave maggiore⁶⁵. Il ciborio, realizzato alla fine del pontificato di Paolo II (1464-71) e portato a termine agli inizi di quello di Sisto IV (1471-84), proteggeva l'altare maggiore dell'antica basilica di San Pietro e dunque costituisce una testimonianza fondamentale per ricostruire le trasformazioni della leggenda petrina, in luogo dove i canonici della basilica avevano molto probabilmente voce in capitolo. Limitandosi a prenderne in considerazione la sola ambientazione, si noterà che quest'ultima è simmetricamente chiusa da due porte, indicando così che siamo fuori dalle mura urbane, sulla sinistra compare un'aguzza struttura piramidale, mentre sul lato opposto troviamo la riconoscibilissima piramide tronca, affiancata da un albero che per la forma delle foglie e le ghiande è indiscutibilmente una quercia. La piramide di sinistra non è riconoscibile in maniera inequivocabile: si intravede una struttura dal paramento liscio priva di ulteriori caratterizzazioni. Per la forma e, soprattutto, per l'assenza della sfera che, un tempo lo sovrastava, va escluso l'obelisco vaticano per il suo carattere poco definito l'architettura scolpita sembra rifarsi alla tradizione iconografica trecentesca della *Crocifissione di san Pietro*. A destra invece, si è già intuito, possiamo riconoscere la *Meta Romuli* affiancata da un albero, erede del terebinto, ma trasformato nella quercia araldica dei Della Rovere. Di conseguenza nel ciborio vaticano, ormai negli anni '70 del Quattrocento, viene riproposta la tradizionale iconografia *inter duas metas*, che si è visto, collocava il martirio dell'apostolo in prossimità di Santa Maria in Traspontina. Si potrebbe quasi pensare che con questo rilievo, dove si ribadisce la versione dei *Mirabilia* della *passio* dell'apostolo, si voglia rispondere e 'contestare' la versione gianicolense del martirio, proprio quando Sisto IV, con la ricostruzione di San Pietro in Montorio, si apprestava a rilanciare in grande stile il culto di san Pietro sul Gianicolo.

Che la questione fosse controversa, emerge con chiarezza da un affresco risalente ai primi anni del Cinquecento che si trova nella cappella Basso Della Rovere a Santa Maria del Popolo (fig. 12), dove è dipinta la *Crocifissione di san Pietro*. Nella scena non compaiono più le due simmetriche mete ad incoronare la croce capovolta, bensì vediamo sulla sinistra il solo obelisco vaticano. La sfera che sovrasta la guglia, gli astragali che la sorreggono e i due leoni posti a fianco della base trovano un palmare riscontro

65 CAGLIOTI 2000, pp. 811-820.



Fig. 12. *Crocifissione di san Pietro*, Roma, Santa Maria del Popolo, cappella di Sant'Agostino (terza cappella a destra)

nelle rappresentazioni primo cinquecentesche di quel monumento. Da un punto di vista topografico, la scena è quindi ambientata nel circo neroniano, proponendo, in immagine, la prima, e più antica, versione del martirio dell'apostolo.

La predella marmorea dell'altare del Tempietto (fig. 13), costituisce una importante testimonianza iconografica del *Martirio di san Pietro*; l'ara dovette essere eseguita entro il 1516, vi compaiono infatti le insegne araldiche dei Re Cattolici, o forse entro il 1514, l'evidente citazione dal ciborio di San Pietro incapsulato nel 'Tegurio' bramantesco nella Pasqua di quell'anno può costituire un ulteriore e coerente *ante quem*⁶⁶. L'altare – ora addossato alla nicchia occidentale, dal lato opposto all'ingresso – secondo Bruschi era in origine disposto al centro del sacello⁶⁷. Se questa ipotesi è fondata, per ragioni di visibilità pare poco probabile che in questa fase vi fosse una statua sopra la mensa, anche se in seguito Alveri (1664) ricorda la presenza di un'effigie



Fig. 13. *Crocifissione di san Pietro* (primo quindicennio del XVI sec.), Roma, Tempietto di San Pietro in Montorio, altare, predella

66 Sul 'Tegurio' di Bramante cfr. SHEARMAN 1974; GALLAVOTTI CAVALLERO 1998; CAGLIOTI 2000, in part. p. 814.

67 BRUSCHI 1969, p. 1012.



Fig. 14. *L'Arca tra i flutti* e stemmi di Ferdinando di Aragona e Isabella di Castiglia (primo quindicennio del XVI sec.), Roma, Tempietto di San Pietro in Montorio, altare, antependio

marmorea di San Pietro, scultura che poteva essere stata realizzata in un momento successivo⁶⁸. Come è stato già rilevato, il *San Pietro in cattedra* (fig. 15) e la nicchia scultorea che accoglie la scultura risalgono invece al XIX secolo, come del resto si desume dall'esecuzione del volto e delle mani che tradiscono la rivisitazione purista di modelli rinascimentali⁶⁹. La tavola di Letarouilly (fig. 16) che riproduce l'altare all'interno del Tempietto offre un ulteriore riferimento cronologico. L'incisione infatti rappresenta l'altare sormontato da una statua di *San Pietro*, ma come è stato osservato da Barbara Guerrieri, si notano alcune discrepanze tra la scultura e la sua riproduzione incisoria, tali da far ritenere che l'immagine presente nella raccolta dell'architetto francese si riferisca ad una attualmente *in situ* diversa effigie marmorea e dunque il documento grafico debba essere considerato il termine *post quem* per la scultura attualmente *in situ*, che di conseguenza risalirebbe alla seconda metà del XIX secolo⁷⁰, molto probabilmente a sostituire «la figura di marmo (...) sopra l'altare» di cui dà conto Gaspare Alveri. Osservando con attenzione quella tavola, oltre alle varianti nella posa del *San Pietro*, si notano altre piccole omissioni, ad esempio gli stemmi araldici che affiancano la predella e quelli ai lati dell'antependio non sono registrati, né si documenta la presenza del bassorilievo, anch'esso al centro di quest'ultimo. Conoscendo le documentate difficoltà incontrate da Letarouilly nel lavorare a Parigi sulla documentazione raccolta in gran parte durante il soggiorno che lo trattene nell'Urbe per l'intero anno 1840 e la richiesta di 'integrazioni' e che inviava a suoi corrispondenti romani, sorge il dubbio che le differenze osservate possano invece dipendere le inevitabili imprecisioni nel portare avanti un'opera davvero colossale. Se così fosse l'anno 1840, costituirebbe allora un termine *ante quem* per l'esecuzione del *San Pietro in cattedra*⁷¹.

68 ALVERI 1664, II, p. 320; FREIBERG 2014, p. 154 nota 87.

69 KUHN FORTE 1997, p. 1066 (con bibliografia); LAVAGNINO 1930, p. 55 seguito da altri datava la scultura ai primi del Cinquecento. La corretta collocazione al XIX secolo è proposta da SALERNO, VOLPI 2004, p. 72; FREIBERG 2014, p. 154 e nota 87. Va, inoltre, segnalato che la nicchia marmorea dove è inserita la scultura si sovrappone a quella bramantesca, chiarendo che si tratta di un successivo inserimento. Colgo l'occasione per ringraziare Giovanna Capitelli che mi ha confermato l'ambito purista del *San Pietro in cattedra*. L'altare e la sua decorazione scultorea sono discussi da Fernando Marías in questo volume.

70 Barbara Guerrieri, scheda OA. KUHN FORTE 1997, p. 1066.

71 LETAROUILLY 1840 I, tav. 105. FEHL 1971, p. 332 fig. 7; FREIBERG 2005, p. 158 fig. 4, pubblicano invece la tav. 103. La cronologia 'ante 1840' del *San Pietro in cattedra*, è altresì confortata da due disegni di Prosper Barbot (documentato dal 1798 al 1840). In due fogli



Fig. 15. *San Pietro in cattedra* (ante 1840), Roma, Tempietto di San Pietro in Montorio, altare

Torniamo alla predella con il martirio del santo (fig. 13) che ha avuto una vicenda critica travagliata e per la quale sono state proposte diverse attribuzioni: un primo tentativo spetta a Fritz Burger che ne ha correttamente individuato la derivazione iconografica dal ciborio petriano, inoltre riconoscendovi «die eigentümliche Mischung vom umbrischer und mailändischer Kunstweise», ha avanzato, sia pure in maniera interlocutoria, l'attribuzione a Bramante, proposta rigettata da Suida e che non ha avuto seguito. Successivamente Lavagnino, sulla base di un confronto con una predella marmorea del museo del Palazzo di Venezia ha avanzato il nome del Marrina (1476-1534)⁷². Tale aggancio è stato poi smentito da Santangelo che, per questo pezzo, si è limitato a ribadirne la derivazione dal ciborio vaticano e anche il riferimento allo stile ben connotato dello scultore senese non ha avuto sviluppi⁷³. Si può solo



Fig. 16. Altare del Tempietto di San Pietro in Montorio (LETAROUILLY 1857)

raccolti nell'album dell'artista (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 27399r, RF 27411r), una pianta e un alzato, si leggono indicazioni dirimenti. Nel primo (pubblicato da DI TEODORO 2001, p. 118, fig. 12 e in questo volume nel saggio di Elisabetta Pallottino, fig. 18), nell'abside ovest è indicato l'inserimento di un'altra nicchia che 'fodera' quella bramantesca; nel secondo, l'alzato, l'attuale nicchia ottocentesca visibile sopra l'altare, è chiaramente riconoscibile grazie alla piccola voluta posta sopra la trabeazione, di cui viene disegnata solo quella di destra. Ringrazio Rossana Nicolò per avermi segnalato il disegno.

⁷² BURGER 1907, p. 164, fig. 31. LAVAGNINO 1930, p. 55.

⁷³ SANTANGELO 1954, p. 16.

osservare che le notazioni, per quanto svianti di Burger e di Lavagnino, individuano il carattere eccentrico del rilievo rispetto alla scultura romana di primissimo Cinquecento, nel suo insieme fortemente legata alla tradizione bregnesca. Si riscontrano piuttosto nel trattamento dei panneggi acerbe soluzioni calligrafiche che sembrano ispirarsi alla pittura umbra a cavallo tra Quattro e Cinquecento, vi sono inoltre degli scarti proporzionali nella resa delle anatomiche che sembrano tradire l'incompleta formazione del loro esecutore⁷⁴.

È stato osservato che, nel mettere a punto la scena, lo scultore abbia tenuto presente quella di medesimo soggetto che si trova nel ciborio degli apostoli a San Pietro (fig. 11): i due cavalieri sulla sinistra e i soldati tubicini sulla destra ne sono un evidente ricordo⁷⁵. La scena incentrata sulla *Crocifissione di san Pietro*, che ne costituisce il cardine compositivo, scandisce la vicenda in tre diversi momenti: a sinistra Nerone, seduto sulla sella *curulis* decreta l'iniqua sentenza, a destra, riconoscibile per la caratteristica fisionomia e l'attributo delle chiavi, l'apostolo è accompagnato da un angelo, che sembra guidarlo verso il martirio, raffigurato al centro della lastra. A differenza del ciborio petrino, qui non vi è alcun riferimento alla topografia della città. Si sottolinea, attraverso la marcata base rocciosa (verrebbe da dire pietrosa) su cui è confitta la croce, che il martirio fu perpetrato in un luogo elevato, alludendo così al *Mons Aureus* e dunque al Gianicolo. Va semmai notata la presenza degli angeli, – quello che, sulla destra, accompagna san Pietro e i due genietti affiancati alla base della croce; figure che forse sono state introdotte nella scena a memoria di quella tradizione culturale gianicolense, attestata dalla dedica tardo-quattrocentesca della chiesa dei Santi Angeli in Ginocchio, anche se nessuno degli angeli presente nel rilievo è inginocchiato. Insomma la novità di questa rappresentazione consiste nell'aver definitivamente eliminato riferimenti ai monumenti romani aprendo così a quella raffigurazione del martirio dell'apostolo che avrà una grande fortuna sia nel celeberrimo affresco michelangiolesco nella cappella Paolina in Vaticano, sia nelle versioni primo seicentesche tra cui le più note, sono certamente quelle dipinte da Caravaggio e da Guido Reni, dove è del tutto scomparso qualsiasi riferimento alla topografia romana⁷⁶. Al di là della crocifissione dell'apostolo scolpita nella predella, l'altare del tempietto, dedicato ovviamente all'apostolo, si distingue per il marcato carattere ecclesiologico. Esplicita, in questo senso, la rappresentazione dell'*Arca di Noè*, scolpita a bassorilievo al centro dell'antependio (fig. 14), dove nella fitta tessitura delle onde marine si intravede qui e là guizzare qualche delfino; l'arca che salvò Noè e la sua famiglia dal Diluvio, costituisce, secondo una consolidata tradizione interpretativa e iconografica, il 'tipo' per eccellenza della Chiesa e, in tale contesto il significato che Pierio Valeriano attribuisce al delfino, simbolo, secondo l'umanista dell'incolumità e della fuga dai pericoli, può forse integrarsi alla rappresentazione del Diluvio⁷⁷. Nell'altare marmoreo del Tempietto, il martirio dell'apostolo, scolpito sulla predella, è accostato ad una rappresentazione ecclesiologica per eccellenza. Si tratta di un'affermazione di grande interesse, tenendo presente che i committenti erano appunto i Re Cattolici, che manifestavano attraverso queste immagini, ma direi anche con l'intera architettura, un incondizionato appoggio alla potestà petrina dei pontefici romani, l'iconografia dell'altare marmoreo sembra così confermare quanto è emerso dalle precedenti ricerche sulle vicende architettoniche del complesso quattrocentesco di San Pietro in Montorio. Il visibile legame tra la monarchia spagnola e la Chiesa romana rappresentato da San Pietro in Montorio è attestato non solo dai numerosi privilegi concessi da Sisto IV al momento della ricostruzione della chiesa e del convento, ma proseguì, con alterne vicende, nel Cinquecento, come provano le indulgenze concesse da Paolo III nel 1536 e

74 BURGER 1907, p. 164. Sulla questione attributiva è intervenuto recentemente PESTILLI 2017, che sottopone ad una attenta analisi formale ed iconografica della predella marmorea, a conclusione della quale ritiene che il rilievo sia stato eseguito nell'ultimo quarto del XVI secolo o forse agli inizi di quello successivo. Le osservazioni sottolineano il carattere 'problematico' del rilievo, tuttavia non mi sembrano condivisibili le conclusioni cui approda. Ritengo che vada mantenuta la sua tradizionale datazione entro il primo quindicennio del Cinquecento, opinione nella quale sono stato confortato dal parere autorevole di Francesco Caglioti, che ringrazio.

75 FEHL 1971, p. 338 e n. 60.

76 *Contra* FEHL 1971, in part. pp. 326-329.

77 VALERIANO 1556, pp. 194v-195r. Cfr. KUHN FORTE 1997, p. 1065; ROWLAND 2007, p. 233.



Fig. 17. Epigrafe dedicatoria di Paolo III (1536), Roma, Tempietto di San Pietro in Montorio, rampa di accesso alla cripta

ricordate dall'epigrafe (fig. 17) che ora sovrasta la rampa di accesso alla cripta, ma soprattutto tale contesto politico è stato ricostruito in maniera davvero convincente da Jack Freiberg⁷⁸.

Per concludere, si ritornerà alla disputa sul luogo della crocifissione di san Pietro. Questa non si era certo esaurita nel dibattito quattrocentesco tra Flavio Biondo e Maffeo Vegio, né all'inizio del XVI secolo con la costruzione del Tempietto. Come segnala Carmelo Occhipinti, la questione continuerà a dividere gli antiquari cinquecenteschi (e seicenteschi): se Pirro Ligorio mantiene una posizione ambigua, a favore della localizzazione vaticana vediamo schierati Panvinio, Bosio e Alfarano, mentre a sostegno di quella gianicolense troviamo l'autorevole voce di Cesare Baronio (seguito da Torrigio)⁷⁹. Negli *Annales* lo storico sorano argomenta la sua scelta partendo sia dalle fonti (cristiane e pagane), sia dalla topografia romana e abbandona del tutto l'idea – proposta a suo tempo da Vegio – dell'equidistanza del Gianicolo dalle due mete. In sintesi, Baronio sostiene che la crocifissione di Pietro ebbe certamente luogo a Trastevere, perché questa era l'area della città abitata principalmente dalla comunità ebraica, propone poi – si è detto – una ricostruzione estremamente ampia del Gianicolo che di fatto comprendeva il Vaticano e Monte Mario. A favore dell'opzione gianicolense (in senso stretto) è l'identificazione della Naumachia, ricordata sia dagli apocrifi, sia dal *Liber Pontificalis*. Quest'ultima è individuata come quella di Augusto, che si trovava a Trastevere ai piedi del Gianicolo, e costituisce il tassello che consentirebbe di ricomporre in un ordine logico quel complicato *puzzle*, nel quale tuttavia rimane irrisolta la vicinanza tra luogo del martirio e quello di sepoltura asserita da fonti diverse.

Leggendo quel passo degli *Annales* non emerge con chiarezza la logica interna di una scelta così netta. Pur non avendo nessun elemento di supporto, sorge il sospetto che Baronio possa avere abbracciato la soluzione gianicolense per ragioni del tutto esterne alla disputa storica ed erudita. Ragioni che, forse, riguardano da una parte i complicati e contrastati rapporti che lo storico oratoriano ha intrattenuto con la

78 FREIBERG 2005; FREIBERG 2014, pp. 158-194, Adoc 72.

79 OCCHIPINTI 2007, pp. 129-133, 309 e n. In generale è del tutto condivisibile l'impostazione dello studioso nell'individuare una linea di continuità tra la storiografia tardo-cinquecentesca e la tradizione medievale.

Spagna e, dall'altra, l'importanza che quest'ultima attribuiva a San Pietro in Montorio, quale memoriale del primo pontefice romano e, del resto, gli interventi operati sul Tempietto terminati nel 1628 – ben analizzati da Freiberg – fanno capire con grande chiarezza quanto la questione agiografica fosse connessa con l'attualità politica. E a quest'ultima istanza, ovvero il peso di uno nuovo attore, affacciatosi con prepotenza sulla scena europea si deve l'affermazione quattrocentesca del culto petrino sul Gianicolo, culto che, in condizioni diverse, difficilmente sarebbe sfuggito al controllo della basilica di San Pietro.

Appendice

A margine di questo percorso iconografico attorno alla *Crocifissione di san Pietro* e alla topografia del martirio, segnalo un affresco eseguito dal pittore romano Marzio Ganassini nella cappella dei Pescatori a Santa Maria della Consolazione a Roma, la cui decorazione pittorica fu eseguita tra il 1601 e il 1607. Nella cappella, in considerazione della professione dei committenti, il tema iconografico è prevedibilmente dedicato agli apostoli Pietro e Andrea e sulla parete sinistra compare il martirio del primo. In questo caso la *Crocifissione di san Pietro* (fig. 18) evidenzia la localizzazione topografica romana e, aggiungerei, specificamente trasteverina: sullo sfondo, in alto (da destra verso sinistra, tav. III, 6) si vede una loggia dalla quale un sovrano ordina la condanna – si tratta evidentemente del *palatium Neronis*, al centro una porta urbana che evoca quella di Santo Spirito che dà accesso a Borgo e infine sulla sommità di un colle il prospetto di una chiesa da riconoscere – direi senza ombra di dubbio – nella facciata quattrocentesca di San Pietro in Montorio⁸⁰. Tra le immagini primo seicentesche del martirio dell'apostolo questa è quella che, in maniera più esplicita, dà credito alla localizzazione gianicolense o, almeno, trasteverina proposta da Cesare Baronio. Probabilmente il fatto che la Consolazione fosse una chiesa francescana – come era allora San Pietro in Montorio – costituisce una delle ragioni di questa scelta iconografica.



Fig. 18. Marzio Ganassini, *Crocifissione di san Pietro*, 1601-07, Roma, Santa Maria della Consolazione, cappella dei Pescatori

80 PARLATO 1999.

LA CHIESA E IL MONASTERO DI SAN PIETRO IN MONTORIO: ARCHITETTURA E STORIA

Flavia Cantatore

Origini del luogo di culto

La fondazione del monastero di San Pietro in Montorio dovrebbe legarsi ad alcune testimonianze molto antiche, pur non essendo possibile allo stato attuale delle conoscenze ricostruire con esattezza quando sia avvenuta.

Nei pressi dell'unico percorso che solca Trastevere, poco dopo la Porta San Pancrazio, a metà dell'VIII secolo l'Itinerario di Einsiedeln segnala un «fons sancti Petri ubi est carcer eius»¹, probabilmente connesso al monastero medievale. Quest'ultimo sarebbe così documentato fino dalla prima metà dell'VIII secolo o ancor prima, se fosse possibile stabilire una relazione con i resti di muratura in opera listata, forse del V secolo, ubicati a pochi metri dall'abside della chiesa di San Pietro in Montorio².

Due postazioni altomedievali vicine, entrambe custodi di reliquie petrine e intitolate all'apostolo, sono descritte nella prima metà del IX secolo da Agnello di Ravenna nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*: San Pietro «quod vocatur ad Ianiculum», considerato riferibile al nostro, e «ad Ulmum», identificato con lo scomparso Sant'Angelo *ad Ianiculum*³.

A metà del XIII secolo la chiesa di San Pietro in Montorio compare inequivocabilmente nel Catalogo di Parigi⁴.

Il monastero gianicolense è ricordato durante il processo di beatificazione di Celestino V. In particolare Benedetto da Colle di Maiella fu ascoltato nel 1306 come testimone oculare della resurrezione del frate Placido da Sulmona avvenuta a San Pietro in Montorio⁵ per intercessione di Pietro del Morrone durante il suo viaggio a Roma nel 1280, in occasione della morte di papa Niccolò III (22 agosto)⁶. Già in precedenza, dunque, il cenobio faceva parte della famiglia benedettina e sembra essere stato il primo celestino a Roma⁷. È possibile che la donazione sia avvenuta tra il 1275 e il 1280⁸, ma non si può del tutto escludere che risalga a qualche tempo prima.

Inoltre, il priore del convento è presente al capitolo generale dell'«Ordine di S. Pietro confessore» celebrato a Santo Spirito di Sulmona il 18 maggio 1320, al quale intervengono trentacinque comunità⁹. La partecipazione a tale consesso, rilevante per lo sviluppo istituzionale della congregazione celestina, testimonia l'importanza di San Pietro in Montorio, ormai affermato e pienamente riconosciuto. Nel

1 LANCIANI 1891, coll. 48-49; VALENTINI, ZUCCHETTI 1942, p. 190; Adoc 1.

2 CECHELLI 1996, pp. 101-107; CECHELLI 2000, p. 97; CECHELLI 2001, pp. 74, 79; SERRA 2001, pp. 334-336, 414.

3 AGNELLI 1924, pp. 21-22; CECHELLI 1996, pp. 101-107; CIPOLLONE 2012, pp. 236-237; Adoc 2.

4 HÜLSEN 1927, p. 21, n. 116 e p. 42, n. 401; VALENTINI, ZUCCHETTI 1946, p. 276; Adoc 4.

5 Benedetto da Colle di Maiella, priore di Collemaggio (1301) e abate di Santo Spirito del Morrone (1312-1314), PAOLI 2004, pp. 485-486.

6 MOSCATI 1955, pp. 109-111.

7 MOSCATI 1956, p. 121; PAOLI 2004, p. 115, nota 1; Adoc 5.

8 San Pietro in Montorio non è menzionato tra i possedimenti della congregazione in un privilegio di Gregorio X del 22 febbraio 1275, ma non si può escludere una lacuna occasionale, MOSCATI 1955, p. 110.

9 PAOLI 2004, pp. 86-87; Adoc 6.



Fig. 1. Maestro di Orosio, pianta di Roma, 1418-1420 circa, collezione privata (FRUTAZ 1962, II, tav. 150)

Fig. 2. Pietro del Massaio, pianta di Roma, 1472 (1473), particolare, BAV, Urb. lat. 277, f. 131r (FRUTAZ 1962, II, tav. 158)

Fig. 3. Alessandro Strozzi, pianta di Roma, 1474, particolare, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Redi 77, ff. VIIv-VIIIr (FRUTAZ 1962, II, tav. 159)

Catalogo di Torino (XIV secolo)¹⁰ appare ancora custodito dai celestini, i quali provvedevano al servizio religioso, mentre il possesso spettava al vicino monastero benedettino di San Pancrazio. In data imprecisata subentrarono poi i religiosi dell'ordine milanese di Sant'Ambrogio *ad Nemus* del convento di San Clemente. Ottenuto da questi uno scambio, intorno al 1438 un piccolo gruppo di monache cistercensi vi si trasferì da San Pancrazio che da allora fu incorporato a San Clemente, annessione che è all'origine delle rivendicazioni dei diritti di proprietà su San Pietro in Montorio a lungo avanzate dai fratelli ambrosiani. Alla morte delle monache il luogo restò abbandonato fino alle disposizioni di Sisto IV del 1472¹¹.

Nel 1452 Nikolaus Muffel, nobile tedesco giunto a Roma per l'incoronazione dell'imperatore Federico III, così descrive San Pietro in Montorio dopo l'ingresso a Roma da porta San Pancrazio:

Quando si entra per la porta della città vi è una cappella sul luogo dove san Pietro fu crocefisso in alto su un monte scosceso; ci sono ancora le due colonne tra le quali stava la croce e la camicia ruvida con nodi grossi come quelli delle funi di crine. Vi si trova anche la ciotola che portò santa Brigida da oltre mare e da cui bevve e anche la crocet-

10 HÜLSEN 1927, p. 21, n. 116; VALENTINI, ZUCCHETTI 1946, p. 316; Adoc 8.

11 VANNICELLI 1981, p. 72; si veda anche LUGARI 1907, pp. 30-34; Adoc 9, 14.

ta d'avorio che portava con sé e che è venerabile; ci sono tutti i giorni 700 anni di indulgenza con grande digiuno. Sotto l'altare si dice fosse sepolta la croce di s. Pietro¹².

Il termine cappella, cioè chiesa di piccole dimensioni, ha riscontro nelle prime immagini che delineano un'aula unica, con copertura a due spioventi (figg. 1-3). Il convento poteva essere composto di edifici non necessariamente distribuiti secondo un disegno ordinato quale l'attuale ma disposti in ordine sparso vicino al luogo di culto, come descritti nella bolla papale del 1472.

La chiesa

Sisto IV promosse il risanamento di San Pietro in Montorio, abbandonato da anni, commissionandone la cura a Menez de Silva¹³, appena giunto a Roma da Milano dove il suo intenso apostolato gli aveva procurato non solo il consenso di membri della corte, del popolo e di numerosi confratelli ma anche l'avversione degli osservanti e dei conventuali per la sua interpretazione rigorista del modello francescano. Parallelamente il provvedimento rafforzò anche l'autorità della stessa congregazione amadeita che, dopo l'ampio seguito raggiunto in Lombardia, ebbe così la possibilità di espandersi in nuovi contesti. La valorizzazione della memoria dell'apostolo Pietro assunse un peso simbolico importante entro l'obiettivo papale di rilanciare il cristianesimo delle origini e certamente Sisto IV contava su Amedeo anche per il ruolo propulsore che questi aveva avuto nelle fondazioni settentrionali.

La conoscenza tra i due francescani risale almeno al periodo in cui Francesco Della Rovere era Ministro generale dell'ordine (1464-1469) e già da tempo coltivava relazioni con la corte di Milano. D'altro canto si può supporre che il coinvolgimento della Corona spagnola nella fabbrica di San Pietro in Montorio sia stato avviato da Menez de Silva in modo tutt'altro che casuale, grazie a rapporti consolidati. L'anonimo autore della prima biografia (fine XV secolo), scritta a partire dalle testimonianze dei compagni e da documenti, riferisce le sue nobili origini, di madre portoghese e di padre appartenente alla casa reale castigliana, secondo quanto egli stesso avrebbe detto ai confratelli. La notizia, tra le poche riguardanti la fase trascorsa nella penisola iberica, potrebbe ottenere sostegno dal fatto che la prima esperienza di vita religiosa consistette nel decennio trascorso nel monastero gerolamino di Santa Maria di Guadalupe, di patronato reale. Inoltre, accanto alle doti spirituali, sono piuttosto evidenti anche quelle diplomatiche, mostrate nella fitta rete di legami stabiliti con persone di primo piano della scena politica dell'epoca: non solo le biografie ma soprattutto le sue lettere ne tratteggiano il buon livello culturale, la capacità di argomentare con decisione e garbo affermazioni e richieste, insomma ci restituiscono l'immagine di un uomo capace di affrontare con disinvoltura compiti assai diversi da quelli strettamente religiosi. Per questo motivo Bianca Maria Visconti lo scelse come messaggero per riservate missioni presso il papa e altri potenti. Recentemente è stato segnalato un rapporto intercorso tra il francescano e Piero de' Medici che potrebbe averlo introdotto a Roma presso Raimondo e Giustiniana Orsini¹⁴. Questi ultimi, nel 1478, avrebbero concesso ad Amedeo la realizzazione della chiesa e del convento di Santa Maria delle Grazie a Ponticelli presso Scandriglia, nei loro feudi in Sabina, quale segno di riconoscenza per aver guarito miracolosamente il loro figlio. Analogamente i sovrani di Spagna potrebbero aver deciso di finanziare l'impresa gianicolense

12 MUFFEL 1999, p. 91, Adoc 13.

13 Su Amedeo si veda MERLO 2009, pp. 461-463, con bibliografia; per studi approfonditi sul suo ruolo spirituale e politico, MORISI 1970; FERRI PICCALUGA 1983, pp. 107-122; DE SOUSA COSTA 1985, pp. 101-360; MORISI GUERRA 1992, pp. 27-50; MORISI GUERRA 2001, pp. 961-970; MORISI GUERRA 2006, pp. 144-147; NELSON NOVOA 2009, pp. 71-83; MORISI 2010, pp. 18-19; AMADEU 2014.

14 Per la costruzione di Santa Maria di Guadalupe a Bressanoro vicino Castelleone (diocesi di Cremona), la chiesa più importante della congregazione iniziata nel 1460 su committenza di Francesco Sforza, Amedeo aveva chiesto sostegno economico a Piero de' Medici. È documentato che nel 1469 questi aveva tentato di procurargli contatti importanti a Roma, forse con Raimondo e Giustiniana Orsini con i quali correavano rapporti di parentela, si veda CANTATORE 2012a, pp. 197-202.

perché di essa era responsabile Amedeo che, legato o meno da vincoli di parentela, doveva riscuotere fiducia incondizionata e forse poteva anche rappresentare le istanze reali a Roma. Un indizio si può rilevare nel fatto che dopo la morte del frate il compito sarà assegnato a Bernardino López de Carvajal, ambasciatore di Ferdinando presso la Curia, prelato colto, influente e ambizioso che gestirà negli anni notevoli somme di denaro per condurre a termine la fabbrica. Appare dunque verosimile che il ruolo, almeno per quanto riguarda il prestigio e l'affidabilità dei due personaggi, sia stato definito dal re in modo analogo.

Il carisma di Menez de Silva fu dunque determinante per la ridefinizione della centralità di San Pietro in Montorio. Amedeo e i suoi frati presero possesso del preesistente monastero benedettino, confermando una consuetudine che a Roma era in atto da più di due secoli. In particolare i francescani avevano iniziato il loro inserimento territoriale a danno dei benedettini già al tempo di Francesco di Assisi proprio a partire da Trastevere, anche grazie al favore incontrato presso i residenti. Nel 1219 si stabilirono nell'ospedale di San Biagio per poi ottenere nel 1229 pure la chiesa e successivamente quella dei Santi Crispino e Crispiniano, forse sul luogo dell'attuale Sant'Egidio¹⁵.

Se i francescani avvertirono la necessità di segnalare la loro alternativa rispetto alla tradizione benedettina e anche di determinare un legame forte con il contesto attraverso l'adattamento ai modi dell'architettura locale¹⁶, Amedeo non tentò di formulare un linguaggio differente, identificativo della congregazione che aveva fondato. Forse parte della impopolarità all'interno della famiglia francescana fu dovuta all'utilizzazione di modalità espressive proprie dello stesso ordine dal quale però rivendicava l'autonomia nella edificazione di molti conventi e dunque nella diffusione evidente della sua presenza nel territorio¹⁷. Si deve anche ricordare che non sono note regole fissate da Amedeo per la vita del gruppo e per la conformazione dei luoghi ad esso riservati, né costituzioni degli amadeiti¹⁸: sembrerebbe suggerirlo anche il fatto che ad ogni nuova fondazione la bolla papale elencava ripetitivamente edifici e usi, non tanto per aderire ad un formulario codificato ma per darle pubblicità e legittimazione.

Nel caso di San Pietro in Montorio, Menez de Silva con ogni probabilità aveva predisposto l'ampliamento del cenobio, datogli in custodia da Sisto IV nel 1472 e nel quale restò per un decennio fino alla morte (1482). Lo lascia supporre il testo della bolla¹⁹. Il papa infatti concesse facoltà di intervenire sulla chiesa e sui nuclei annessi sia per ristrutturarli sia per ampliarli: trovava così applicazione la prassi francescana che vedeva di solito la creazione, *ex novo* oppure su preesistenze, di un convento di grandi dimensioni, dotato anche di chiostro, destinato a una comunità numerosa²⁰. Tuttavia è verosimile che il frate e i suoi seguaci, residenti stabilmente nel monastero come indicano alcune lettere (1476-1479)²¹ alle quali si aggiunge ora la documentazione sulle elemosine del sale per il 1475 e il 1478²², abbiano impiegato ampiamente le pur fatiscenti strutture medievali. Tra il 1472 e il 1482 è dunque possibile che Amedeo abbia iniziato i lavori di rifacimento, ma l'impresa dovette incontrare non poche difficoltà. Duraturo fu infatti il contrasto sorto con i monasteri di San Pancrazio e di San Clemente sulla pertinenza dell'area,

15 MICHETTI 2008, pp. 212-213. RIGHETTI TOSTI-CROCE 1978, pp. 28-32.

16 ROMANINI 1978, pp. 5-6.

17 BARELLI 1990-1992, pp. 411-412.

18 MORISI 1970, p. 4, nota 5; BARELLI 1990-1992, p. 408.

19 Sisto IV assegna a Amedeo e ai suoi frati «monasterium S. Petri in Montorio de Urbe in Transtyberi [...], cuius fructus, reditus et proventus nulli vel modici sunt [...], cum ecclesia et aedificiis ac omnibus iuribus et pertinentiis suis vobis pro usu et habitatione vestra» ed anche, nello stesso monastero, «campanile ac campanam habere, necnon illud et ecclesiam ac aedificia sua praedicta reficere et ampliare, seu refici et ampliari facere et perpetuo inibi residere», *BULLARIUM FRANCISCANUM* 1949, p. 110, n. 266 (1472, giugno 18), Adoc 14.

20 BARONE 1978, p. 34.

21 CANTATORE 2007, p. 55.

22 Elemosine del sale a favore di istituti religiosi, 6 novembre 1475: «fratribus degentibus apud Montorium cum frate Amedeo (de Hispania), rubrum l»; 13 novembre 1478: «[...] fratribus degentibus apud Montorium in Transtyberim cum fr. Amedeo, rubrum l», in CENCI 2002, pp. 394-395; Adoc 16, 17.

al punto da richiedere un ulteriore intervento del papa nel 1481²³, e inoltre non si deve tralasciare che la prima donazione conosciuta risale al 1480²⁴ ed è specificamente rivolta alla chiesa: per la sua costruzione re Ferdinando offrì duemila fiorini d'oro d'Aragona da prelevarsi in un triennio dai proventi del regno di Sicilia, come ringraziamento della nascita dell'erede maschio ottenuta per intercessione di Amedeo.

Cosa sappiamo degli anni trascorsi dal frate a San Pietro in Montorio? Certamente conosceva già Roma essendovisi recato diverse volte prima di assumere la responsabilità del monastero nel 1472²⁵. Il periodo romano è generalmente poco documentato e le fonti parlano soprattutto della sua vita eremitica. Molto sottolineato è infatti il ritiro in preghiera nella grotta, dove cadrà in estasi ascoltando la rivelazione dell'arcangelo Gabriele poi trascritta nell'*Apocalypsis Nova*, il testo profetico che gli è attribuito.

Fra' Mariano da Firenze racconta

Reducevasi in una spelonca sotto il loco dove fu crocifisso san Piero [*sic*], dove orando et contemplando stava insino a vespro, di poi uscendo, di licentia del sommo pontefice celebrava la messa, la quale celebrata, dava audentia a moltj, che lo venivono a visitare²⁶.

Luke Wadding, insigne storico dell'ordine francescano e teologo scotista che dal 1618 visse per sei anni nel convento gianicolense iniziandovi la stesura degli *Annales Minorum*, aggiunge di aver visto nel coro della chiesa una lapide posta a ricordo del sito dove Amedeo era solito recitare le orazioni²⁷. La chiesa medievale, descritta da Muffel, doveva dunque essere ancora agibile, mentre il coro corrispondeva alla prima fase della fabbrica rinascimentale. Il frate celebrava la messa con ogni probabilità nell'edificio religioso, piuttosto che presso il luogo della presunta crocifissione dell'apostolo che, tuttavia, poteva serbare traccia pure della sua presenza. L'incontro con i numerosi fedeli sarà avvenuto inoltre nella chiesa o all'interno del convento, attraverso il dialogo diretto. Così infatti si è svolta la sua predicazione, a contatto con la gente, secondo una decisa adesione all'esempio di san Francesco ostentata perfino attraverso uno stile di vita rigidamente pauperistico, molto probabilmente in parte all'origine dell'avversione all'interno dell'ordine che segnò la sua esperienza monastica. Mancano invece testimonianze del suo uso del pulpito, elemento che caratterizza alcune fabbriche lombarde ed è presente a Ponticelli Sabino, anche se con incerta datazione.

Possiamo immaginare che il progetto della chiesa seguisse il prototipo della congregazione, Santa Maria della Pace a Milano, e più in generale quello adottato da Amedeo nelle fondazioni a lui riconducibili in Lombardia e in Sabina (fig. 4). Del resto all'ambiente lombardo sono da riferirsi il frate e i suoi compagni (tutti o in gran numero), tra i quali poteva esserci anche un fabbricere²⁸. Così come dalla stessa

23 BULLARIUM FRANCISCANUM 1949, pp. 719-721, n. 1428 (1481, maggio 8), Adoc 19.

24 AGUADO 1876, p. 11, III (1480, luglio 6), Adoc 18. Nell'Archivio di Stato di Palermo è conservato un documento simile ma datato 6 luglio 1481 (ASP, *Real Cancelleria*, vol. 148, cc. 17v-18v): la differenza di un anno esatto tra i due scritti potrebbe dipendere da un errore materiale oppure dal fatto che quello del 1480 manifesta l'intenzione di edificare un *tenplum*, mentre quello del 1481 è un effettivo ordine di pagamento, si veda CANTATORE 2010a, pp. 467 e 469, I (1481, luglio 6), Adoc 20.

25 Il primo biografo descrive i viaggi a Roma di Menez de Silva durante il pontificato di Paolo II, mentre era in costruzione Santa Maria di Bressanoro, e agli inizi di quello di Sisto IV, si veda *Vita e conversazione angelica del beato Amadio ispano*, [Milano, forse Antonius Zarotus, dopo il 1486], ISTC ia00548500, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Inc. 125 bis, ff. 36r-v, 41r, 44r. Inoltre riferisce che a volte la duchessa di Milano lo inviava dal papa a Roma «o ad altri signori», *ibidem*, f. 17r. Per ulteriori testimonianze si vedano CANTATORE 2007, pp. 29-43, 54-70; CANTATORE 2012a, pp. 197-202.

26 SEVESI 1911, p. 33, Adoc 24

27 WADDING 1933, p. 56: «[...] in choro lapis est marmoreus quadrangularis, quo denotatur his verbis insculptis: *Hic orabat beatus Amadeus*, locus, in quo assidue coram sanctissimo Eucharistiae sacramento ad Deum preces effundebat»; *ibidem*, p. 360: «Amadeus Lusitanus, postquam aliquandiu in Urbe haesit, Sixti Pontificis destinatus obsequio, in Montis Aurei Coenobio, solo pane et aqua semel in die contentus, nudis pedibus, pannosa veste incedens, horas duas ad se accedentibus distribuens, reliquas orationi et contemplationi modo in Ecclesia, ubi locus his verbis marmoris incisis: *Hic orabat beatus Amadeus*, designatur, modo in caverna seu montis antro, ubi revelationes divinas excepit, de quibus inferius meum promam iudicium, tandem hoc anno impetravit a Pontifice facultatem proficiscendi in Galliam Cisalpinam, ut suae Congregationis Coenobia visitaret»; *ibidem*, p. 361: «[...] ego per annos sex eo in Coenobio commoratus, nullo unquam tempore hoc a quopiam somnari percepi, neque probabile aut credibile videtur, dum apud omnes in comperto et manifestum est, eum jacere in praedicto Templo Pacis Mediolani».

28 Fabbricieri sono citati nel testamento di frate Roberto (1478, febbraio 8), in SEVESI 1911, pp. 53-57, XIX.

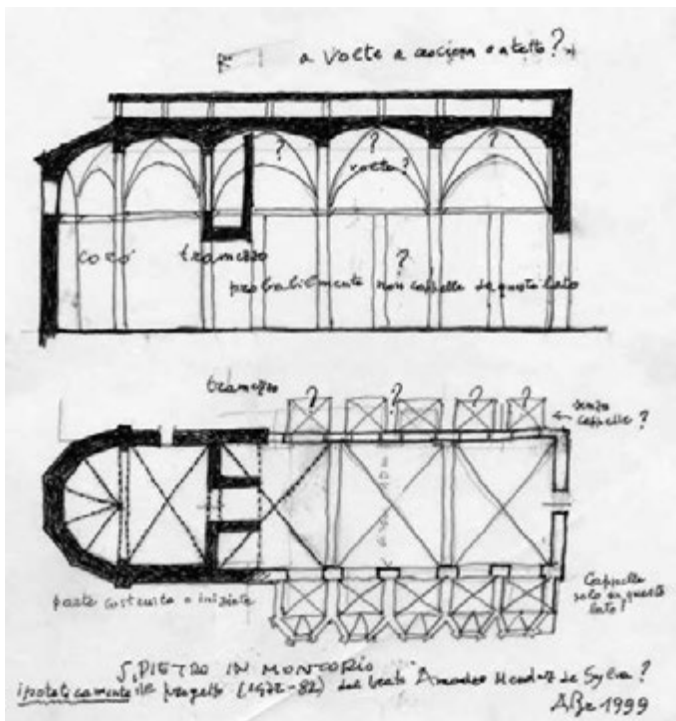


Fig. 4. Arnaldo Bruschi, ipotesi ricostruttiva del progetto originario della chiesa di San Pietro in Montorio (BRUSCHI 2008, p. 20, fig. 8)

regione dovevano giungere anche gli esecutori tra i quali è attestato il capomastro Giorgio da Castiglione, proveniente verosimilmente dal centro dove Menez de Silva aveva realizzato Santa Maria di Bressanoro e documentato a Roma anche nel cantiere di Santa Maria del Camposanto Teutonico: è stato infatti verificato che l'edificio, iniziato dal coro insieme forse al campanile, nella porzione spettante ad Amedeo (compreso il periodo successivo alla sua morte fino all'insediamento di Carvajal), è misurabile in braccia lombarde²⁹.

In questa prima fase, lenta e resa problematica, come si è detto, dalle difficoltà economiche e dalle controversie con i monasteri di San Pancrazio e di San Clemente, la chiesa doveva essere stata prevista comunque in forme semplici ed austere, fedeli al modello bernardiniano. Il coro, per l'accentuata profondità, guarda all'autorevole esempio del San Pietro vaticano, mentre per la terminazione poligonale all'influsso lombardo delle cappelle di Santa Maria

del Popolo e al profilo interno del coro della basilica di Loreto, rappresentato a cinque lati da Antonio da Sangallo il Giovane nel foglio Uffizi 921Ar. Nello spazio antistante il coro e corrispondente all'attuale transetto molto probabilmente era stato progettato il tramezzo, elemento murario alto forse fino al soffitto, posto a separazione tra la zona dedicata alla preghiera dei monaci e quella della vita secolare, comunicanti solo attraverso una porta assiale. Se realizzato, dovette però essere demolito già nella fase successiva, spettante a Carvajal, e si deve valutare la sua assenza in un disegno (dopo il 1518, fig. 5) che, pur con diverse inesattezze e invenzioni, è la rappresentazione più precoce della chiesa in pianta e in sezione, cioè in modo completo³⁰. La navata unica che vediamo oggi, con due campate coperte a crociera, ciascuna con due cappelle per lato, potrebbe essere stata ideata da Amedeo in analogia con Santa Maria della Pace e poi realizzata in modi aggiornati nella fase successiva. All'inizio dunque poteva essere stata prevista una quinta cappella in corrispondenza della terza campata, in parte occupata dal tramezzo. Proseguendo in tale ipotesi, difficile è stabilire se le cappelle in successione fossero presenti solo sul fianco esterno della chiesa oppure, completamente o parzialmente, anche su quello verso il convento. Per quanto riguarda le coperture, la scelta delle volte adottata nel coro poteva essere riproposta nella navata in ossequio alla particolare committenza, anche se la soluzione diffusa era quella a tetto, con archi diaframma ortogonali ai muri perimetrali.

Come nel caso di Santa Maria delle Grazie a Ponticelli Sabino, anche a San Pietro in Montorio la fabbrica ha avuto inizio dalla chiesa e dall'ala ovest del convento, ortogonale e adiacente al coro, nella qua-

29 Per la verifica delle misure condotta sulla base del rilievo dell'edificio si vedano CANTATORE 1994, pp. 16-17; CANTATORE 2007, pp. 68-70. Il documento relativo a Giorgio da Castiglione è del 1488 (DE LA TORRE 1951, p. 149, n. 159, 1488, settembre 23), si vedano qui la nota 47 e Adoc 28. La possibilità di dotare il monastero di campanile e campana è concessa da Sisto IV ad Amedeo e ai frati con la bolla del 18 giugno 1472, si vedano qui la nota 19 e Adoc 14. Inoltre in un documento del 1481 si parla della realizzazione di una campana, DE SOUSA COSTA 1985, pp. 301-302, doc. 41 (1481, ottobre 20), si veda Adoc 21.

30 Una indagine condotta con il georadar (diretta dall'ing. Gianluca Primi per il Laboratorio Experimentations S.r.l., Perugia) ha evidenziato la possibile presenza di una struttura muraria trasversale in prossimità del coro. Sarebbe necessario accompagnare tale rilevamento con ulteriori esami, ad esempio di tipo endoscopico, per studiare più approfonditamente il dato emerso.

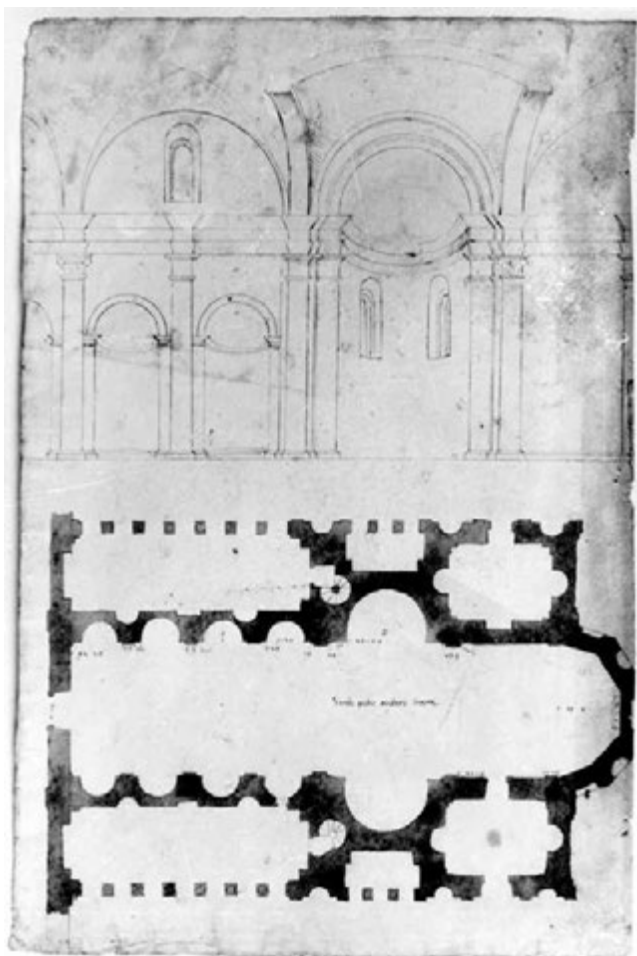


Fig. 5. Anonimo, pianta e sezione parziale della chiesa di San Pietro in Montorio, 1518 circa, ICG, vol. 2510, f. 11r, FN 7680 (FN 32746/11)

le la comunità poteva trovare il necessario per la vita quotidiana³¹. È probabile che Menez de Silva avesse formulato un intervento più ampio, ma che non abbia potuto attuarlo per i problemi di cui si è detto. Fra l'altro il ripetuto intervento ostile nel procedere della costruzione del cardinale di San Clemente, Domenico Della Rovere, lascia pensare che la fronte est del convento, rivolta verso la città, sia stata realizzata successivamente. Anche perché il nuovo edificio di culto oltre a riutilizzare il suolo consacrato di quello medievale doveva essere di dimensioni maggiori, tanto da richiedere l'acquisto di ulteriore terreno nel 1498, come vedremo in seguito: tale aumento di volume deve aver comportato un generale ripensamento delle strutture del convento, condotte sul lato est a filo con la facciata della chiesa.

L'attività del cantiere ha avuto inizio tra il 1480 e il 1483, anno in cui risulta attestata pochi giorni dopo il contributo di cinquecento scudi offerto da Luigi XI di Francia. Nonostante la morte di Amedeo i lavori dunque proseguirono e interessarono pure il convento, sotto la responsabilità di un gruppo di persone (prevalentemente curiali, alcuni spagnoli) ufficialmente nominate dai frati nel 1486 per l'amministrazione del monastero³².

Nel 1488 il re Ferdinando impose una svolta decisiva al cantiere gianicolense delegandone la responsabilità ai suoi procuratori presso la Curia, Juan Ruiz de Medina e soprattutto Bernardino López de Carvajal il quale rapidamente ne assunse l'intera gestione³³.

Bernardino è documentato il 1° novembre 1482 nella Città Eterna dove si era recato in precedenza³⁴, e dove pertanto con ogni probabilità aveva conosciuto personalmente Amedeo. La valorizzazione di San Pietro in Montorio assunse un ruolo strategico nella missione politico-culturale di Carvajal tesa ad assicurare ai Re Cattolici il riconoscimento del loro protagonismo sul piano internazionale attraverso la creazione dell'immagine della monarchia messianica, capace di rinnovare, sostenere e diffondere la fede cristiana³⁵. Bernardino accolse la credenza del luogo della crocifissione dell'apostolo, già recepita da Sisto

31 BARELLI 1990-1992, p. 410 e nota 17 con riferimento alla prassi francescana.

32 I frati assegnano al gruppo prescelto facoltà di curare gli interessi del monastero e anche incarichi amministrativi, tra i quali «edificandum et edificari faciendum monasterium et ecclesiam dicti conventus sancti Petri predicti», CANTATORE 1994, p. 31, I (1486, novembre 3), inoltre pp. 8-11; CANTATORE 2007, pp. 149-151: 151; Adoc 25.

33 Per un'analisi dettagliata dei lavori condotti durante la fase spettante a Carvajal si veda CANTATORE 2007, pp. 70-102. Inoltre, BRUSCHI 2008, pp. 17-34.

34 Sulla figura di Bernardino Carvajal si vedano principalmente: FRAGNITO 1978, pp. 28-34 (con bibliografia); MINNICH 1992a, pp. 111-120; CANTATORE 2001, pp. 861-871; IANNUZZI 2008, pp. 24-45; IANNUZZI 2010, pp. 45-59; FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2009, pp. 395-401; sul periodo milanese ROSSETTI 2013; in questo volume il contributo di Flavia Cantatore sul Tempietto e quello di Fernando Marías sulla committenza.

35 Per la progressiva affermazione sulla scena politica internazionale della monarchia spagnola si vedano tra i numerosi studi di José Ma-

IV, superando la questione della sua veridicità per giovare piuttosto del condizionamento che essa aveva imposto. E ancora, consapevole del valore della figura e del pensiero di Amedeo ne edificò la memoria. Una impresa volta a procurare visibilità alla Corona e al suo esponente, per la quale si impiega un linguaggio eterogeneo, che nasce dall'accostamento di elementi architettonici di provenienza differente e da un originale rapporto con l'antico proprio agli esordi della modernità. La raffinata cultura di Carvajal è utilizzata come *instrumentum regni* e gli esiti della sua committenza mostrano un orgoglio del potere che culmina nella realizzazione del Tempietto, di un edificio cioè in grado di rapportarsi per autorevolezza pariteticamente con le architetture antiche³⁶.

Nella fase edilizia legata a Carvajal è probabile che la revisione del programma iniziato da Amedeo sia stata compiuta da Baccio Pontelli, il più importante architetto operante a Roma dal 1482-83 e sporadicamente fino al 1492. Il nuovo progetto tiene conto dell'impianto ideato da Menez de Silva ma lo aggiorna per assecondare il desiderio che Ferdinando esprime nel 1488 di una chiesa rappresentativa della sua grandezza, per la quale assegna cinquecento ducati annui, provenienti dalle rendite reali di Sicilia³⁷. In quella data il sovrano ordina anche di pagare trecento ducati al cardinale Domenico Della Rovere per il censo sul terreno necessario al completamento della chiesa³⁸.

I lavori si avviano in modi rinnovati. Si abbandona (o si demolisce) il tramezzo amadeita nella zona antistante al coro e si costruisce il corpo dell'edificio (figg. 6-7). Appartengono a questa fase le due grandi cappelle semicircolari, quasi una sorta di transetto la cui importanza è ulteriormente evidenziata dalla volta a vela centrale, secondo una soluzione mostrata, in forme più imponenti e con cupola, nelle piante a tre navate delle chiese romane di Santa Maria del Popolo, Santi Apostoli e Sant'Agostino. Si realizza inoltre l'aula unica in due campate, ciascuna con lato costituito da due piccole cappelle semicircolari inquadrata da paraste alternativamente maggiori e minori. L'esito si configura come una interpretazione in forme tardo quattrocentesche della spazialità delle architetture degli ordini mendicanti che nel tipo ad aula trova varie applicazioni negli anni di Sisto IV, sia nelle edificazioni *ex novo* come Santa Maria della Pace, Sant'Aurea ad Ostia, la Cappella Sistina, sia nella trasformazione per demolizione di impianti originariamente a tre navate quali San Vitale, Santa Susanna, San Pancrazio³⁹. Non mancavano neppure esempi precedenti di età medievale, dal Triclinio papale a Santa Balbina, per risalire fino all'origine romana imperiale dell'aula unica come la Curia e l'Aula Regia.

Analogamente San Pietro in Montorio guarda all'architettura antica, confrontandosi anche con soluzioni contemporanee, nell'uso delle volte, che definiscono la maggior parte degli interni sistini, e nello studio dei prospetti esterni. La sequenza dei volumi semicircolari estradossati (oggi alterata dalle aggiunte seicentesche) del fianco sinistro rivela la reminiscenza del Santo Spirito di Brunelleschi a Firenze, ma al tempo stesso non è priva di riferimenti all'antico, dal patriarcio lateranense alla ricostruzione del tempio di Venere e Roma di Francesco di Giorgio che, nei Trattati (codice Saluzziano 148, f. 12r) delinea per le chiese ad aula una successione di tre campate quadrate con lato pari a due cappelle semicircolari scavate nello spessore murario (fig. 8)⁴⁰. In prosecuzione dell'ordine maggiore, l'aggiunta di una membratura architettonica innalza l'imposta delle coperture assicurando all'aula, di dimensioni contenute, particolare dilatazione e slancio

nuel Nieto Soria: NIETO SORIA 1993; NIETO SORIA 1994. Si vedano anche, con ampi riferimenti bibliografici, FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2005b, pp. 259-354; IANNUZZI 2009, pp. 449-457; inoltre, per la storiografia anglosassone, BAKER-BATES 2012.

36 Sull'utilizzazione del linguaggio classico si vedano GÓMEZ MORENO 1994; GÓMEZ MORENO, JIMÉNEZ CALVENTE 2002, pp. 113-140; BIRSACK 2009; IANNUZZI 2017.

37 DE LA TORRE 1951, pp. 143-144, n. 152 (1488, settembre 10). Il sovrano aveva appena nominato Juan Ruiz de Medina e Bernardino López de Carvajal responsabili dei lavori di San Pietro in Montorio, sia per l'amministrazione del denaro, sia per le decisioni e le scelte relative alla fabbrica, DE LA TORRE 1951, pp. 142-143, n. 151 (1488, settembre 10); Adoc 26.

38 DE LA TORRE 1951, pp. 149-150, n. 160 (1488, settembre 23); Adoc 29.

39 URBAN 1961-1962, pp. 78, 213-219; MADONNA 1985, p. 104; SAMPERI 2004, p. 83.

40 FRANCESCO DI GIORGIO 1967, I, p. 47 e tav. 19.

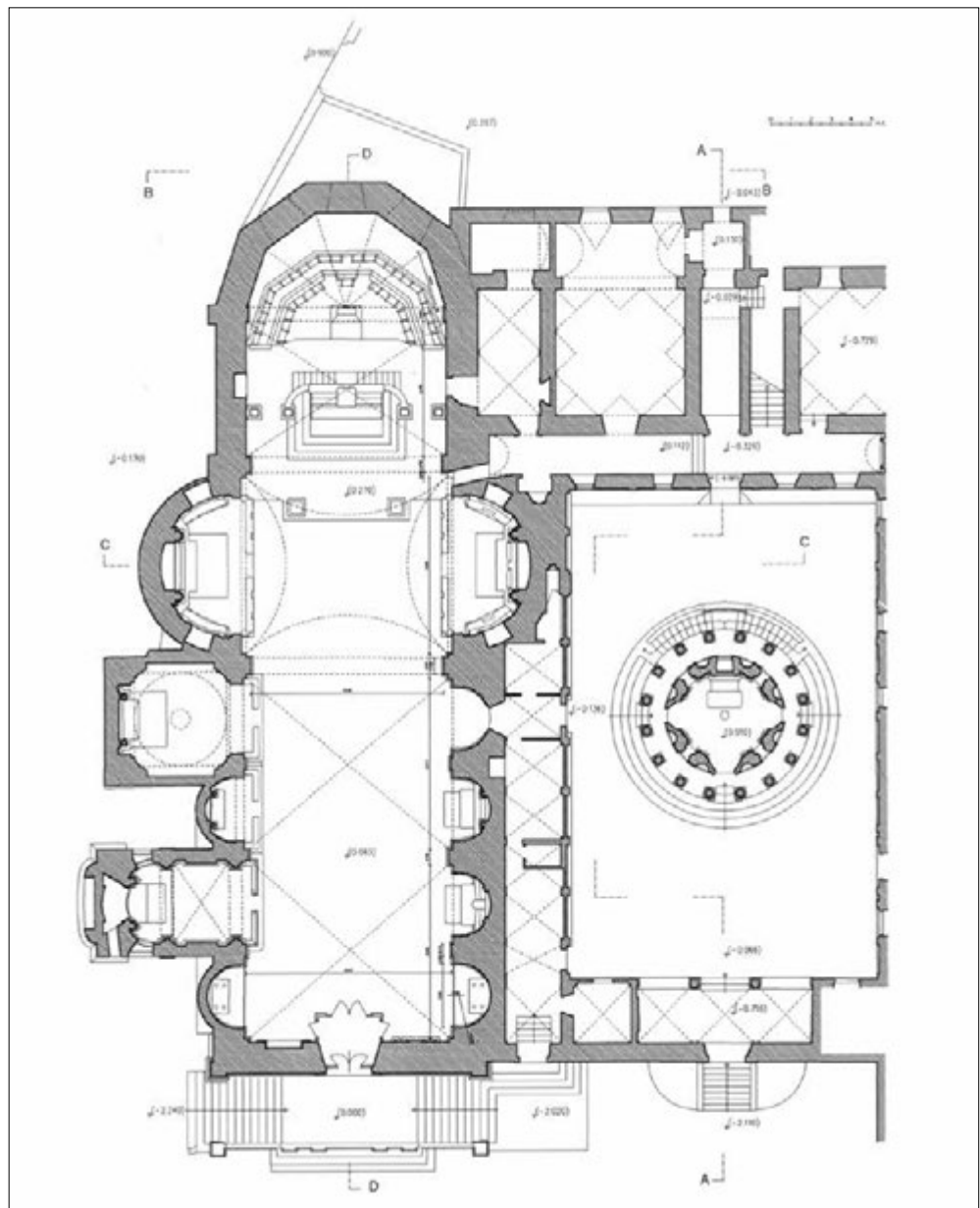


Fig. 6. Chiesa di San Pietro in Montorio, pianta del piano terreno (rilievo di F. Cantatore, 1996)

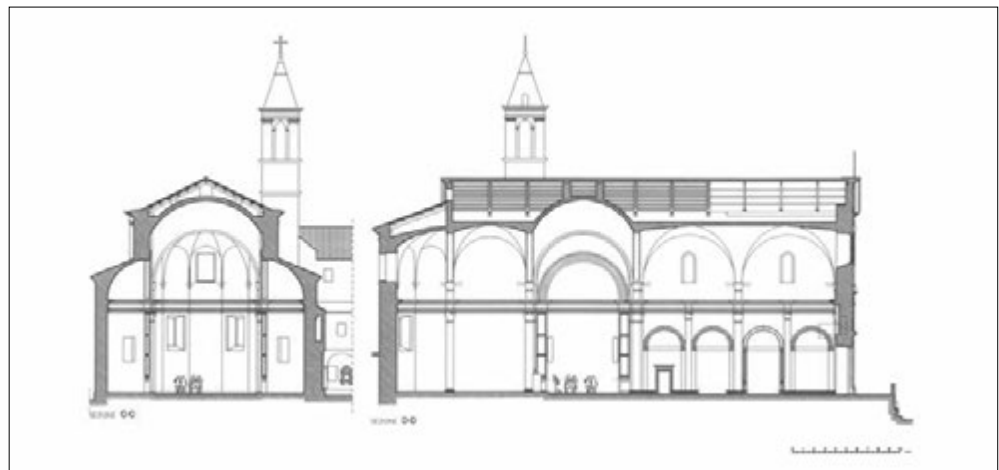


Fig. 7. Chiesa di San Pietro in Montorio, sezioni C-C e D-D (rilievo di F. Cantatore, 1996)

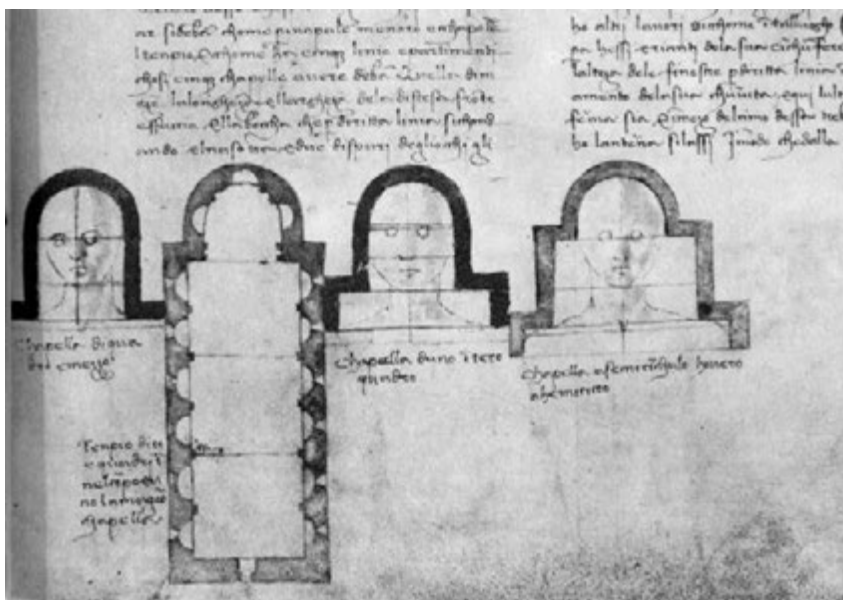


Fig. 8. Francesco di Giorgio Martini, schema planimetrico per edifici religiosi ad aula unica, particolare, Torino, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148, f. 12r

telli. Questi, tutti con motivi esclusivamente vegetali tra i quali talvolta sono presenti le melagrane (simbolo araldico inserito nello stemma dai Re Cattolici dopo la conquista di Granada del 1492)⁴¹, mostrano un rilievo basso, più decorativo che architettonico, che ricorda analoghi elementi presenti nella scultura funeraria di Andrea Bregno. Sulle pareti l'esito armonico e coerente dell'ambiente è sottolineato dalla trabeazione che è estesa a cingerlo completamente e, in parte, anche dalla base che invece manca nel coro.

La costruzione è progredita con lentezza. I pagamenti non sono stati regolari, tanto da richiedere il ricorso a prestiti e da bloccare persino la fabbrica esponendola a danni⁴². Le difficoltà dovettero essere considerevoli come chiarisce la negazione di Ferdinando di ulteriori elargizioni alla fine del 1496⁴³ e il protrarsi del cantiere per quasi l'intero ultimo trentennio del XV secolo. La chiesa, che nel disegno ricevette la piena approvazione del sovrano nel 1498 e iniziò ad accogliere sepolture alla fine del 1499⁴⁴, l'anno seguente doveva essere ormai conclusa, almeno in gran parte. Il 9 giugno 1500 fu consacrata insieme all'altare dedicato all'apostolo Pietro con le reliquie, secondo quanto riferisce una lapide di fattura moderna, forse riprodotte il testo di una più antica, attualmente posta nella cripta del Tempietto⁴⁵. Intorno a questa data si colloca la realizzazione della facciata, ben visibile anche da lontano per la posizione dominante rispetto al panorama urbano (figg. 14-15, 61 e tav. I, 1). Completamente in conci di travertino,

41 TORMO 1942, p. 102; MARÍAS 1987, p. 33. Ai fini della datazione, l'esame diretto ha attestato che tale motivo decorativo non è stato aggiunto, ma è contestuale all'esecuzione del capitello.

42 CANTATORE 1994, pp. 31, II (1494, novembre 11), 32, III (1495, aprile 15), inoltre p. 12; CANTATORE 2007, pp. 70-71, 152, 153, anche per la notizia che la chiesa è officiata (1494, settembre 6); Adoc 39, 42, 43.

43 DE LA TORRE 1965, pp. 381-382, n. 286 (1496, dicembre 23); Adoc 44.

44 DE LA TORRE 1966, pp. 117-118, n. 179 (1498, agosto 17); Adoc 45. Il 27 novembre 1499 la salma del vescovo di Sessa, Giovanni Furacrapa, è tumulata nella chiesa (BURCKARDI 1911-1942, pp. 177-178; EUBEL 1914, p. 243). Morendo in casa del cardinale Oliviero Carafa, Giovanni Furacrapa ha probabilmente rapporti di familiarità con il prelado, il quale rappresenta il re di Napoli e il partito spagnolo presso la corte pontificia e ha relazioni con il cardinale Carvajal (PETRUCCI 1976, pp. 588-596; FRAGNITO 1978, p. 30). Alla chiesa di San Pietro in Montorio è stata inoltre riferita la perduta lastra tombale di Galcerando, francescano e vescovo di Bisarchio (EUBEL 1914, p. 159), deceduto il 3 novembre 1499 (ALVERI 1664, p. 312; FORCELLA 1874, p. 248).

45 «ANNO SALUTIS XSTIANAE (christianae) MD, / SUB IUBILEO ET PONTIFICATU ALEXANDRI VI, / DIE IX IUNII, FERIA TERTIA POST PENTECOSTES. / SIT NOTUM OMNIBUS ET SINGULIS PRAE(sen)TES INSPECTURIS: / QUOD CONSACRATA EST PR(aesen)S ECCL(esi)A ET ALTARE HOC, / IN HONOREM B(eati) PETRI AP(osto)LI, / IN HOC LOCO CRUCIFIXI. / ET RELIQUIAE INFRASCRIPTAE IN EO RECLUSAE SUNT.», inoltre FORCELLA 1879, p. 468; FREIBERG 2014, pp. 205-208; Adoc 51.

Fig. 9. Chiesa di San Pietro in Montorio, veduta della navata verso il coro, fine XIX-inizio XX secolo, ICCD, fondo Cugnoni, D1798

Fig. 10. Chiesa di San Pietro in Montorio, veduta della navata verso l'ingresso (foto F. Cantatore)

Fig. 11. Chiesa di San Pietro in Montorio, il coro (foto F. Cantatore)



racchiuso da due ordini sovrapposti di paraste e concluso da un alto timpano, con portale in marmo e rosone, il prospetto è confrontabile con quello di Santa Maria della Pace, attribuito a Baccio Pontelli e noto da un'incisione di Girolamo Franzini (1588) che lo rappresenta però con due sole paraste angolari (figg. 16-17). La soluzione adottata a San Pietro in Montorio è interessante per le tangenze con l'ambiente urbinato e con l'opera di Francesco di Giorgio Martini. La ripresa della sintesi delle parti dell'ordine architettonico si esprime, al primo livello, nel risalto della trabeazione (con architrave ridotta) sopra la parasta, al posto del capitello mancante. La trabeazione abbreviata, derivata dall'antico e in particolare dagli archi di trionfo, conta numerose applicazioni nel XV secolo nelle cornici di imposta di archi, dalla facciata



Fig. 12. Chiesa di San Pietro in Montorio, l'ordine architettonico maggiore dell'aula, in corrispondenza dell'origine delle crociere (foto F. Cantatore)



Fig. 13. Chiesa di San Pietro in Montorio, particolare dell'ordine architettonico maggiore dell'aula (foto F. Cantatore)

laterale del tempio Malatestiano a Rimini agli esempi romani dell'interno della chiesa di Sant'Agostino e della facciata della Cancelleria, al campanile di Santa Maria Nuova a Orciano di Pesaro di Baccio Pontelli. All'interno di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio presso Cortona Francesco di Giorgio pone sopra una parasta priva di capitello un ordine pseudo corinzio. Nel nostro caso i capitelli del secondo ordine presentano, come quelli dell'interno, motivi vegetali, volute e un càlato rettangolare invece che trapezoidale che contribuisce al generale intento di semplificazione caratterizzante l'ordine architettonico nel disegno della facciata. L'accostamento del travertino della fronte principale alla cortina laterizia del prospetto laterale, sottolineato in angolo dal risvolto delle paraste, mostra un chiaro riferimento al cortile del palazzo ducale di Urbino e sarà sperimentato da Pontelli a Roma sul finire del pontificato di Sisto IV e a Sant'Aurea a Ostia su commissione del vescovo (1483) Giuliano Della Rovere.

Vasari aveva legato, seppure dubitativamente, il disegno della chiesa di San Pietro in Montorio a Baccio, architetto papale, tra numerose altre opere volute da Sisto IV. I riferimenti all'ambiente urbane e a Francesco di Giorgio Martini, ma soprattutto la capacità di rielaborare con originalità elementi compositivi differenti nel linguaggio eclettico tipico delle architetture romane di età sistina, avvalorano il coinvolgimento progettuale di Pontelli⁴⁶. Inoltre non si deve sottovalutare, data l'ampiezza dell'arco cronologico della realizzazione, il contributo delle maestranze che anzi fu probabilmente rilevante, come spesso avvenne nella prassi costruttiva del Quattrocento romano. Tra queste emerge nel 1488 la figura di Giorgio da Castiglione, già attivo nel cantiere gianicolense quando la guida fu affidata a Bernardino Carvajal con il quale sembra essere in contrasto, a giudicare dalla richiesta di re Ferdinando di trattarlo con riguardo su preghiera dei frati che ne sostengono con decisione l'operosità e la devozione cristiana⁴⁷.

46 CANTATORE 2010b, pp. 19-20.

47 CANTATORE 2007, pp. 58, 69-70.



Fig. 14. Chiesa di San Pietro in Montorio, facciata (foto L. Sorrentino)

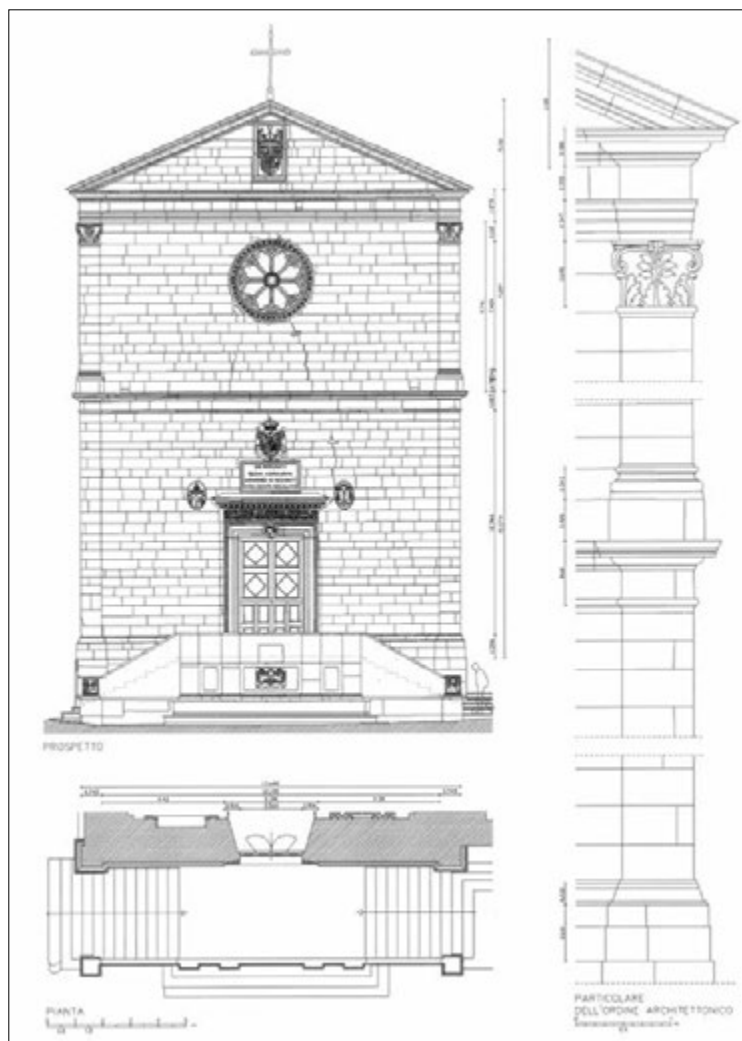
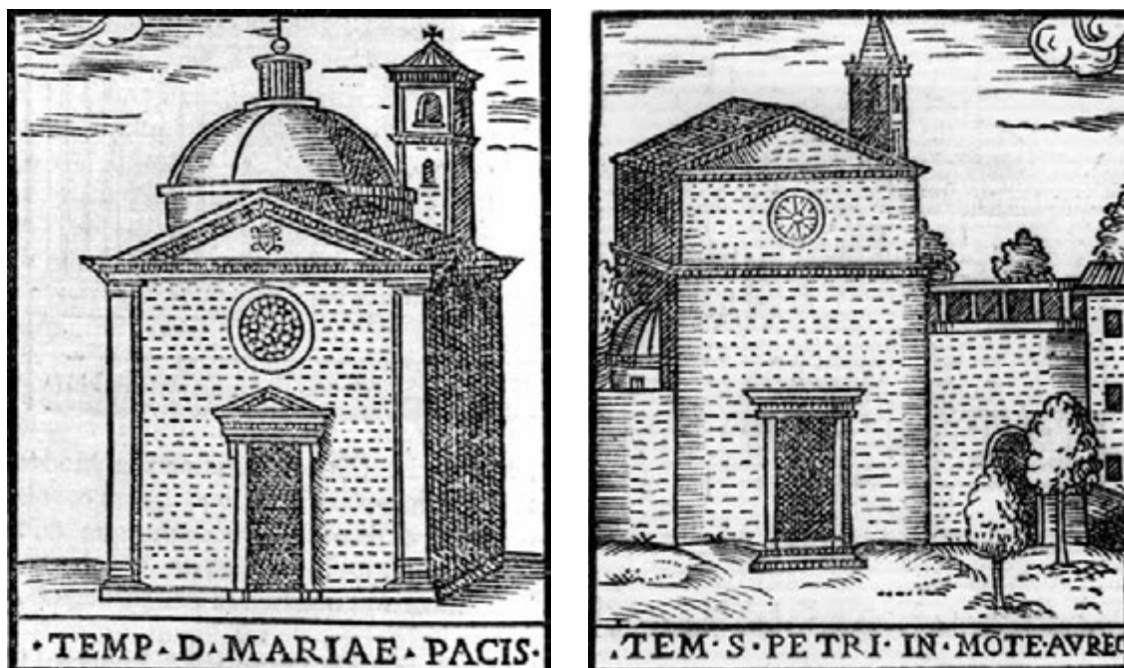


Fig. 15. Chiesa di San Pietro in Montorio, prospetto sulla piazza e particolare dell'ordine architettonico (rilievo di F. Cantatore, 1996)

Conclusa con la facciata la realizzazione dell'architettura dell'edificio sacro, nel primo decennio del XVI secolo sono state eseguite le prime decorazioni su entrambi i lati della navata, si è intrapresa la sistemazione dell'area tra la chiesa e il convento e Bramante ha costruito il Tempietto. La chiesa è già rinomata, come dimostrano la menzione delle «capellae ornatissimae» nella guida di Roma di Francesco Albertini del 1510⁴⁸ oltre ad alcune sepolture di personaggi importanti⁴⁹. Nel secondo decennio il pro-

48 ALBERTINI 1510, f. Vr. Antoniazio Romano insieme alla sua bottega affrescò la cappella dell'Immacolata (ora di Sant'Anna, terza a sinistra) e il soprarco della stessa, mentre un seguace di Baldassarre Peruzzi, il pittore romano Giovanni Pinura, quella di San Girolamo (attualmente intitolata alla Madonna della Lettera, seconda a destra) e un'altra, forse quella di Sant'Antonio (oggi della Presentazione di Gesù al Tempio, terza a destra). Su questi affreschi, al centro di un complesso dibattito attributivo e cronologico, si vedano FROMMEL 1978, pp. 208-211; FRANCAVIGLIA 1984b, pp. 73-79, con ampia rassegna della critica; CAVALLARO 1992, pp. 95, 247-248, figg. 198-200, con bibliografia; CAVALLARO 2004, pp. 37-52; FROMMEL 2005, pp. 12-13; CANTATORE 2007, pp. 52, 87-89 nota 157. Per la prima fase decorativa della chiesa si deve ricordare che a Perugino e aiuti sono attribuiti i perduti affreschi della cappella dedicata alla Natività di Cristo (la seconda a sinistra), la *Deposizione dalla croce* nel catino della cappella di Sant'Antonio (la terza a destra) e, in quella di San Girolamo (la seconda a destra) la pala sull'altare con l'immagine del santo, CAVALLARO 2004, pp. 41, 43-46, 51.

49 Per le prime due sepolture documentate di Furacrapa e Galcerando, entrambi defunti nel 1499, si veda qui la nota 44. Nella terza cappella a destra è sepolto Francesco Brevio (morto nel 1508), figura di rilievo della Curia di fine Quattrocento, nominato uditore di Rota da Sisto IV, vescovo di Parenzo da Innocenzo VIII, vescovo di Ceneda da Alessandro VI. Sulla controfacciata spicca il monumento, attribuito ad un seguace di Andrea Bregno, dell'arcivescovo Giuliano Maffei da Volterra (morto nel 1510), discepolo prediletto di Francesco Della Rovere (poi papa Sisto IV), dotto teologo e filosofo, stimato particolarmente da Giulio II e dai cardinali Bessarione e Vigerio Della Rovere, CAVALLARO 2004, pp. 46, 54-55.



Figg. 16-17. Girolamo Franzini, le facciate di Santa Maria della Pace (a sinistra) e di San Pietro in Montorio (a destra), 1588 (CANTATORE 2012b, ff. 42v, 51)

gramma iconografico si conferma legato a temi teologici francescani e in particolare amadeiti⁵⁰. Nel 1516 Pierfrancesco Borgherini, ricco mercante fiorentino simpatizzante amadeita e in rapporti con Carvajal, commissionò la decorazione della prima cappella di destra (la *Flagellazione* sull'altare, la *Trasfigurazione* nel catino, *Isaia e Matteo* sopra l'arcone esterno, tav. VII, 15) a Sebastiano del Piombo che lavorò sulla base di disegni forniti da Michelangelo. Gli affreschi, conclusi nel 1524, inaugurano una nuova fase pittorica che illustra la contemporanea aspirazione al rinnovamento della Chiesa avvertita negli ambienti riformisti francescani: a San Pietro in Montorio questa speranza, fondata sull'imminente avvento del *pastor angelicus* profetizzato nell'*Apocalypsis Nova*, era animata da Carvajal⁵¹. Nello stesso periodo il cardinale Giulio de' Medici, futuro papa Clemente VII, incaricò Raffaello di dipingere una *Trasfigurazione* per la cattedrale di Narbona che invece nel 1523 destinò all'altare maggiore di San Pietro in Montorio⁵².

50 Per gli affreschi della cappella di San Girolamo, Anna Cavallaro ha giustamente posto in evidenza che l'incarico a Giovanni Pinura su commissione dello scrittore apostolico Diego García de Gibrleon (riferito da un documento del 4 luglio 1508 edito in FROMMEL 1978) prevedeva di seguire un progetto prestabilito affidato a frate Isacco, CAVALLARO 2004, pp. 47, 51-52. Sull'unitarietà del programma decorativo della chiesa si veda anche GIGLI 2010, pp. 9-18.

51 HIRST 1981, pp. 54-55; JUNGIĆ 1992a, pp. 321-343, anche per i rapporti tra Borgherini e Carvajal e la possibile partecipazione di quest'ultimo all'elaborazione del programma iconografico per la cappella in San Pietro in Montorio; LE CUFF 2017, pp. 229-251. Sulla cappella Borgherini si vedano anche ZUCCARI 2004b, pp. 96-108; CARRATÙ 2008, pp. 172-177; ARROYO ESTEBAN, MAROCCHINI, SECCARONI 2010. Nel 1516 Sebastiano esegue anche il ritratto del giovane cardinale genovese Bandinello Sauli, che costituisce un'ulteriore testimonianza della diffusa influenza esercitata dall'utopia del *pastor angelicus*. Si noti inoltre che Bandinello, come la sua famiglia (il cui banco, a Roma dal 1493, prestò 600 ducati per la costruzione di San Pietro in Montorio nel 1494, CANTATORE 2007, pp. 70, 152), era legato a Carvajal: dopo alcuni mesi di prigione per tradimento nel 1517 il cardinale Sauli, malato e disonorato, sarà accolto dal prelado spagnolo e morirà nella sua abitazione nel marzo del 1518, si veda JUNGIĆ 1992b, pp. 345-370.

52 Il cardinale, che guardava con favore gli amadeiti, per sistemare l'opera aveva commissionato allo scultore Giovanni Barili una cornice con iscrizione e un importante altare in legno di noce, con porte laterali di accesso al coro. Senese, Giovanni era nipote e discepolo di Antonio Barili, abile intagliatore ed intarsiatore, con esperienze anche in campo architettonico al fianco di Francesco di Giorgio Martini, in particolare per le fortificazioni nel territorio senese e in opere di ripristino di fabbriche civili. Giovanni si trasferì a Roma intorno al 1514 dove, con Raffaello, lavorò alla decorazione delle Stanze vaticane, si veda VASARI 1879, pp. 409-416. L'altare, distrutto nel 1574, fu sostituito con uno in albucco. La *Trasfigurazione* rimase a San Pietro in Montorio fino al 1797, quando fu portata a Parigi in seguito alle campagne napoleoniche. Il dipinto è stato restituito nel 1816 e sistemato nella Pinacoteca Vaticana, si vedano PESCI, LAVAGNINO 1958, p. 11; FRANCAVIGLIA 1984a, p. 72; ZUCCARI 2004b, pp. 109-113; per una sintesi si veda ora PASTI 2012.



Fig. 18. Chiesa di San Pietro in Montorio, la cappella Del Monte (foto Vasari)

A metà del XVI secolo si interviene nelle due cappelle maggiori. La decorazione di quella dedicata a San Paolo fu affidata da Giulio III e dal fratello Baldovino Del Monte a Giorgio Vasari, con la collaborazione di Bartolomeo Ammannati per le parti scultoree e la revisione di Michelangelo (1550-1552; fig. 18). Il felice esito dell'opera fu replicato nel 1556 nella simmetrica cappella di San Giovanni Battista, commissionata dal cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano, protetto di Giulio III, a Daniele Ricciarelli da Volterra che poté contare sulla guida di Michelangelo. I lavori, terminati nel 1568 dopo la morte di Daniele da Volterra⁵³, comportarono la chiusura delle due finestre centinate documentate dal già ricordato disegno successivo al 1518⁵⁴ e dalle tracce ancora presenti sulla cortina laterizia all'esterno dell'edificio (fig. 5).

Nel 1587 la chiesa divenne titolo cardinalizio per iniziativa di Sisto V il quale l'anno seguente dispose l'apertura di una strada diretta per ponte Sisto⁵⁵.

Imponenti opere di riassetto viario furono avviate con il sostegno economico di Filippo III nel 1604, per interessamento di Juan Fernández Pacheco, marchese di Villena, ambasciatore presso la corte pontificia che riaffermò in tal modo

il patronato della Corona su Montorio. Un nuovo percorso, più agevole e carrabile, permise l'accesso al complesso francescano dal lato sinistro del piazzale (figg. 19, 21, 23, 24, 33). Quest'ultimo, danneggiato dalle forti piogge, fu consolidato mediante un muraglione a scarpa da Giovanni Fontana con la collaborazione di Carlo Maderno e Flaminio Ponzio, e il suo livellamento rese necessario aggiungere alla facciata della chiesa la scala di ingresso a doppia rampa⁵⁶.

All'interno della chiesa Paolo Guidotti affrescò nel coro episodi della vita di san Pietro (*La crocifissione* e *La caduta di Simon Mago*), commissionati dal cardinale Domenico Tosco (1604) e perduti durante

53 MASETTI ZANNINI 1974, p. 92; DESWARTE-ROSA 1991, p. 142; ROMANI 2003, pp. 48-49; MORESCHINI 2004, p. 242; ZUCCARI 2004b, pp. 131, 142, 148. Per la cappella Del Monte: CONFORTI 1993, pp. 129-142; CONFORTI 2000; CANTATORE 2007, pp. 114-117, 159-164.

54 CANTATORE 2007, pp. 156-158.

55 VANNICELLI 1971, pp. 31-32, 40, 47. Una piccola lapide, vicino alla porta tra la sagrestia e il coro, ricorda la consacrazione degli altari delle cappelle laterali, avvenuta nel 1580. Il nuovo percorso viario è ricordato nell'*Avviso* del 12 ottobre 1588: «Domenica il papa andò ad udire messa nella chiesa di San Pietro in Montorio, dove dicono disegnasse una strada da quel monte fino a Ponte Sisto» (BAV, Urb. lat. 1056, f. 458, numerazione recente f. 517). PASTOR 1955, pp. 444, 610; LANCIANI 1902-1912, IV, p. 136. CAPERNA 2013, pp. 158-159.

56 AGUADO 1876, pp. 12-13, V. Sulle sistemazioni seicentesche si vedano FAGIOLO 2008, pp. 121-140; D'AMELIO 2012, pp. 1211-1220; Adoc 90, 92; CAPERNA 2013, pp. 170 fig. 90, 171-172, 183-185, anche per riferimenti alla realizzazione della vicina fontana dell'Acqua Paola; FAGIOLO 2016b, p. 266 data la fontana Castigliana, posta a ornamento del nuovo piazzale, tra il 1612 e il 1614, in ogni caso prima del 1618 (figg. 20, 22). La fontana fu demolita dopo il 1849 e sostituita con quella che Giacomo Della Porta aveva realizzato per piazza del Popolo e che nel 1930 fu ricollocata in piazza Nicosia (PIETRANGELI 1974, pp. 229-230, 250; D'ONOFRIO 1986, p. 90; RACHELI 1995, p. 358). Accanto alla Castigliana, padre Bonaventura da Roma nel 1657 fece erigere a delimitazione del sagrato della chiesa, secondo l'uso francescano, una colonna liminaria, rimossa nel 1869 e ricollocata nel 1941, si veda GIGLI 1987, p. 14.

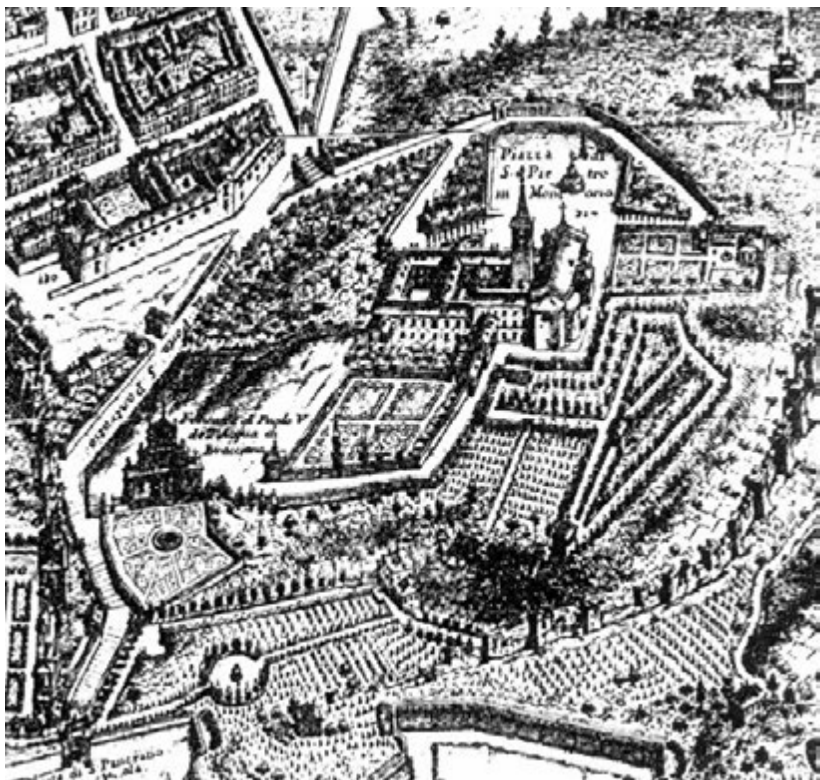


Fig. 19. Giovanni Battista Falda, pianta di Roma, 1676, particolare



Fig. 20. Giovanni Battista Falda, il complesso di San Pietro in Montorio e la fontana detta Castigliana (FALDA 1667-1669, f. 31; ICG, CL 2281)

l'assalto francese del 1849⁵⁷. Circa allo stesso periodo risale la decorazione di Giovanni De Vecchi, con rinvii al prospiciente sacello Borgherini, nella prima cappella a sinistra dedicata alle Stimmate di san Francesco⁵⁸. Su questo lato dell'edificio interventi architettonici condotti entro la prima metà del XVII secolo hanno portato alla configurazione esterna attuale, alterando l'ordinata successione di volumi semicirculari

57 Alla qualificazione del coro contribuì inoltre nel 1638 il cardinale Scipione Borghese, il quale donò le spalliere e i sedili in legno di noce, BAV, Vat. lat. 7400 (Anonimo, *Raccolta di diverse notizie del Convento e Chiesa di S. Pietro Montorio*), ms. datato 1782, pp. 9-10 (numera- zione recente: f. 5r-v); VANNICELLI 1971, p. 44.

58 TREFFERS 1989, pp. 518-539; FALABELLA 2004, pp. 157-164, con sintesi delle diverse ipotesi interpretative. Per riferimenti al di- pinto con *San Francesco che riceve le stimmate*, eseguito da Pietro d'Argenta su disegno di Michelangelo, spostato in sagrestia quando De Vecchi affrescò la cappella con lo stesso soggetto, poi perduto e noto attraverso un disegno di padre Sebastiano Resta, si veda PARRADO DEL OLMO 2011, pp. 63-68.



Fig. 21. Giuseppe Zocchi, San Pietro in Montorio, 1740 circa (collezione privata, ZOCCHI 1979, p. 56)

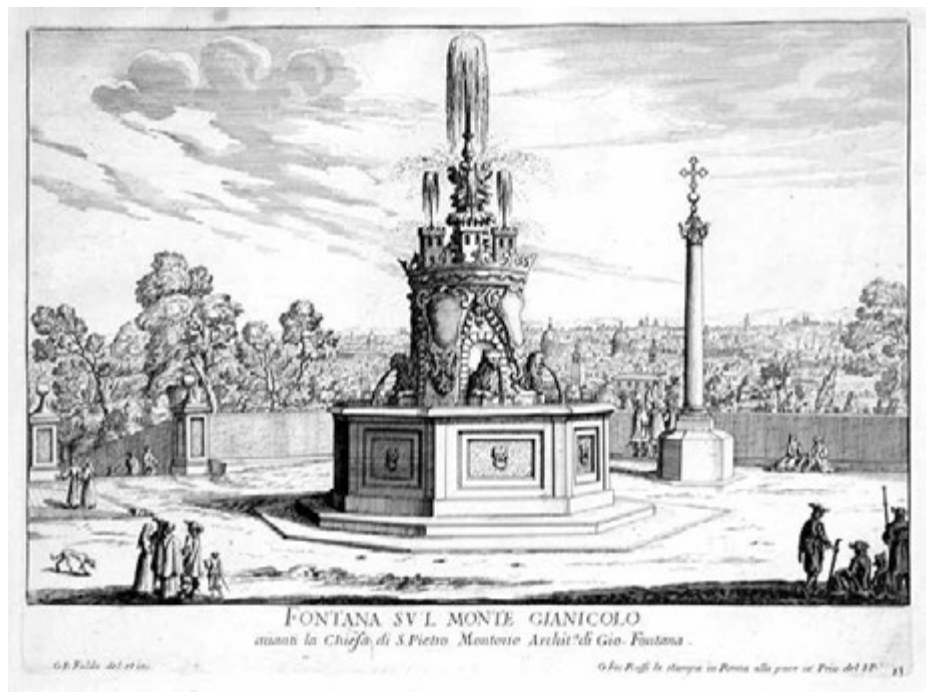


Fig. 22. Giovanni Battista Falda, la fontana detta Castigliana (FALDA 1675, f. 13)

caratteristica del prospetto laterale originario. La seconda cappella, detta della Pietà e ritenuta in passato opera di Carlo Maderno tra il 1615 e il 1620, è stata commissionata dall'ambasciatore spagnolo Pietro Cuside (o Cussida)⁵⁹. La quarta, dedicata a San Francesco, è stata costruita su progetto di Gian Lorenzo Bernini tra il 1640 e il 1647 per il chierico di camera e protonotario apostolico Francesco Raymondì⁶⁰. Il rinnovamento di questa cappella ha apportato modifiche anche all'interno, poiché l'ampliamento della luce del vano sulla navata ha causato la diminuzione della larghezza dell'ordine architettonico che inquadra l'arco di ingresso e l'innalzamento di quest'ultimo rispetto a quelli contigui.

59 LAVAGNINO 1930, p. 41; GRILLI 1994; GRILLI 2005. La cappella non risulta inclusa tra le opere attribuite a Maderno da HIBBARD 2001.

60 LAVIN 1980, pp. 23-29, 198-202; BORSI 1980, p. 307; MARDER 1998, pp. 106-110.



Fig. 23. Paul Letarouilly, San Pietro in Montorio con l'assetto stradale precedente gli interventi di Pio IX nel 1870 (LETAROUILLY 1857, tav. 322, particolare)

Fig. 24. Ermenegildo Menichetti, modello del Gianicolo, 1849, particolare, ISCAG, Museo



Fig. 25. *Mappa dei lavori di attacco e difesa nell'assedio di Roma in giugno 1849, disegnata nell'aprile del 1852 in Bologna dal Dottor Guglielmo Cenni sopra un suo schizzo militare di ricognizione, particolare, ISCAG, Museo*

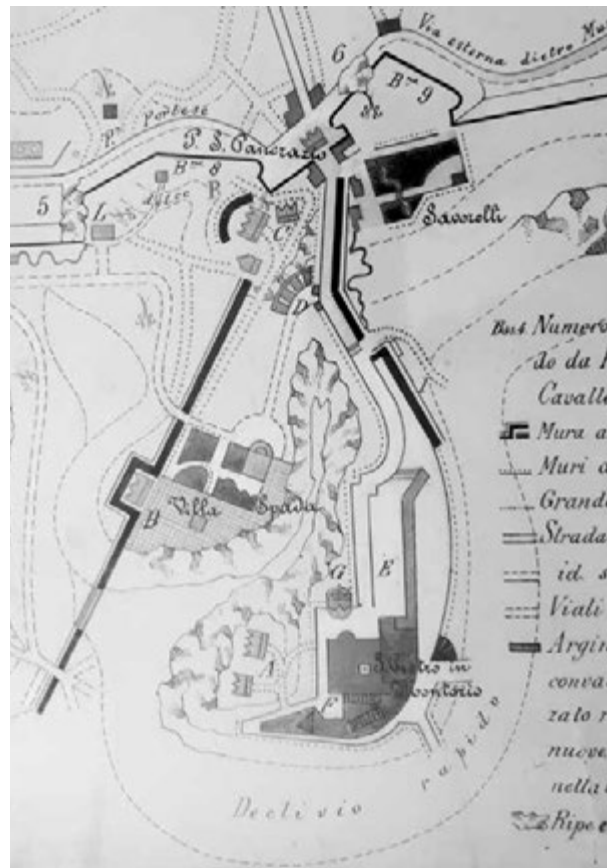




Fig. 26. Antonio Bertaccini, la chiesa e il convento di San Pietro in Montorio dopo il cannoneggiamento francese del 1849, ICG, FN 664

Durante il XVIII secolo, oltre al riassetto del più antico percorso sul lato destro del piazzale con l'inserimento delle stazioni della *via crucis* (1731)⁶¹ di cui due edicole già sono individuabili in un disegno di Zocchi (1740 circa, fig. 21), lavori di manutenzione sono stati compiuti nella chiesa⁶².

Dopo i restauri nella cappella della Pietà, documentati nel primo quarto del XIX secolo⁶³, altri furono indispensabili per rimediare ai danni causati dal cannoneggiamento francese del Gianicolo del 1849, soprattutto al coro e al campanile (figg. 24-26). Del ripristino, sostenuto con un fondo straordinario stanziato da

Pio IX, fu incaricato Virginio Vespignani che dispose la demolizione e la ricostruzione del campanile⁶⁴ (fig. 27). Nella chiesa, risarciti i danni, è stato posto in opera un nuovo pavimento in marmo al posto del precedente in mattoni⁶⁵ ed è stata dipinta la nuova decorazione pittorica, attribuita a Pietro Quattrini, nell'abside, sulle volte e nella navata, al di sopra della trabeazione⁶⁶, probabilmente riprendendo quella precedente a giudicare dalle limitate differenze con quanto illustrato in un'incisione di Giacomo Fontana, pubblicata nel 1838⁶⁷ (fig. 28).

Nel 1867, in occasione del diciottesimo centenario del martirio di Pietro, Pio IX promosse inoltre l'apertura dell'odierna salita al Gianicolo, progettata da Federico De Arcangelis, grazie alla quale migliorò notevolmente il collegamento di San Pietro in Montorio con Trastevere e con il centro della città⁶⁸ (fig. 29, tav. VI, 13).

Nel XX secolo nuovi restauri della chiesa sono stati condotti in seguito al terremoto di Avezzano del 1915 e nel 1943 sono stati segnalati gravi danni per lo scavo di un rifugio antiaereo⁶⁹. Il consolidamen-

61 Le stazioni della *via crucis*, commissionate dai benefattori Giovanni Angelo Gregori e Francesco Antonio Costa, furono poi rinnovate nel 1957 dallo scultore Carmelo Pastor, GIGLI 1987, p. 13. Un disegno anonimo del 1815 rappresenta l'ingresso al percorso devozionale ai piedi del colle, CANTATORE 2007, p. 127 fig. 70.

62 DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 38.

63 DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 41-44.

64 DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 56-58.

65 «Il pavimento, che era di mattoni, fu fatto tutto di lastre di marmo con le guide di pietra gregoriana somministrata dal cardinal Tosti, il quale somministrò anche varie lastre di marmo che mancavano per terminare il pavimento», TADOLINI 1900, p. 223. Tracce del precedente pavimento erano ancora visibili nel 1967, VANNICELLI 1971, p. 45. Sul cardinale Tosti si veda qui la nota 67.

66 VANNICELLI 1971, p. 44, attribuisce la decorazione a Pietro Quattrini e ipotizza l'esecuzione al 1851, senza sostegni documentari; GIGLI 1987, p. 18, riprende la notizia data da Vannicelli cambiando il nome da Pietro a Paolo Quattrini. In ogni caso il pittore non è menzionato negli inventari dell'Accademia di San Luca e del *Camerlengato* (parte I e parte II, 1816-1854, titolo IV, antichità e belle arti.) in Archivio di Stato di Roma.

67 VANNICELLI 1971, p. 44; GIGLI 1987, p. 18. Si è potuto accertare che lo stemma cardinalizio dipinto al centro delle volte della navata è quello di Antonio Tosti (1776-1866), Tesoriere Generale della Reverenda Camera Apostolica (1834), cardinale di San Pietro in Montorio dal 21 febbraio 1839 fino alla morte (RITZLER, SEFRIN 1968, pp. 30, 44) e non quello di Domenico Svampa come ipotizzato in precedenza, CANTATORE 2007, p. 131, nota 29.

68 ASC, *Titolo 48*, b. 117, anno 1870, cc. sciolte, non numerate, *Lavori di sterro alla via del Gianicolo (prot. 7835/1870)*, con cinque disegni acquarellati (una planimetria con l'andamento della nuova strada, tre sezioni del profilo altimetrico della collina, una planimetria schematica con il profilo del nuovo muro di cinta del monastero di San Pietro in Montorio), CANTATORE 2007, pp. 132, 140 fig. 91. Per un breve profilo dell'ingegnere comunale De Arcangelis (noto anche come Arcangeli) si veda CANTATORE 2011-2012, in particolare p. 46 nota 17. Sullo stradone del Gianicolo, CACCHIATELLI, CLETER 1865, f. 50v.

69 Sull'argomento si vedano DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 58-77; RACHELI 1995, pp. 358-359, cui si rinvia per i riferimenti documentari. Sul rifugio antiaereo, recentemente rintracciato e esplorato, si veda LARCAN 2016.



Fig. 27. Virginio Vespignani, prospetto della chiesa di San Pietro in Montorio, 1850, ASR, *Computisteria generale della Reverenda Camera Apostolica, Atti distribuiti per luoghi*, b. 181, fasc. 1551



Fig. 28. Giacomo Fontana, veduta dell'interno della chiesa di San Pietro in Montorio (FONTANA 1838, tav. LXX)

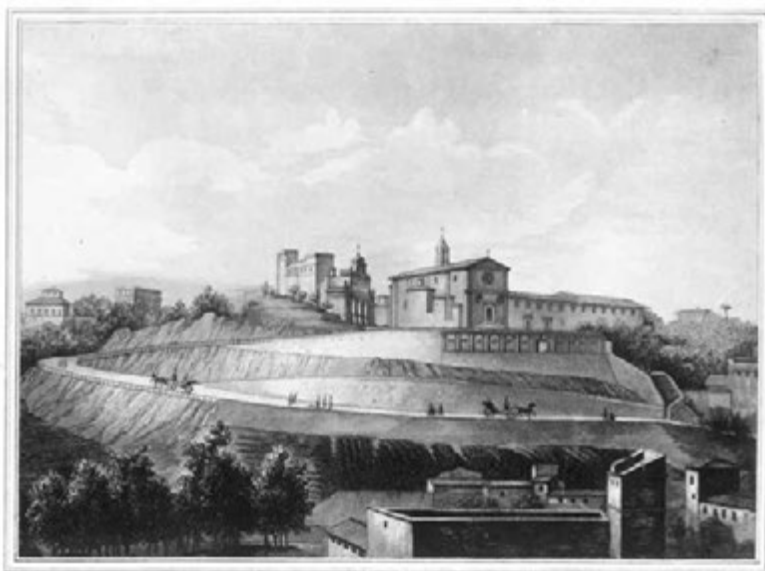


Fig. 29. Paolo Cacchiatelli, Gregorio Cleter, *Nuova strada al Gianicolo: sezione principale, fino a San Pietro in Montorio* (CACCHIATELLI, CLETER 1865, f. 51r)

to della galleria ha inizio nel 1952, il restauro statico della chiesa si svolge nel 1953-1957, mentre a un radicale intervento sull'apparato decorativo del complesso si procede nel 1962-1963⁷⁰.

Nel 1963, per effetto del crollo del muraglione di sostegno del piazzale, sono stati rinvenuti i resti murari in opera mista di un ambiente affrescato probabilmente appartenente a un edificio residenziale (seconda metà del I-II secolo d.C.) poi ristrutturato ad uso di latrina (fine del II secolo d.C. e inizi del successivo)⁷¹. Dell'ambiente, con orientamento nord-ovest, sud-est, si conservano solamente due pareti ortogonali (nord e ovest): il lato nord è stato interrotto dalla sostruzione

del piazzale, in pezzame di tufo e materiale di riuso, eseguita nel 1605 come già ricordato.

Infine all'interno della chiesa si sono verificati distacchi di intonaco dalle volte (1984) e anche di frammenti dell'apparato decorativo lapideo della cappella Del Monte (1996).

Il monastero

All'arrivo di Amedeo Menez de Silva a San Pietro in Montorio esisteva un certo numero di edifici, probabilmente costruiti a quote diverse assecondando l'orografia del terreno, frutto di fasi differenti e su fondazioni eterogenee. Per quanto si è detto è possibile che il frate abbia almeno avviato i lavori di ristrutturazione del complesso che, nei documenti più antichi, è sempre denominato *monastero*⁷².

Al momento del passaggio dell'incarico a Carvajal è esplicitamente menzionato in due documenti l'impegno del re sia per la chiesa sia per il monastero («vos doy special cargo de la obra del monesterio e yglesia»; «assi del monesterio como de la yglesia»⁷³), e per quest'ultimo la donazione di duemila ducati. Le difficoltà incontrate nella costruzione della chiesa, per la corresponsione della rendita annua dai possedimenti siciliani e per la ristrettezza dell'area disponibile, inducono a ritenere che altrettanto sia accaduto nella fabbrica del convento. Inoltre si deve considerare che, se si escludono i due esempi ricordati, nei documenti finora rinvenuti compresi tra 1488 e 1498 si parla con chiarezza di opere solo nel caso della chiesa, mentre i riferimenti al cenobio sono generici e utilizzano formule ripetitive.

70 AMADEI 1958, pp. 6-10; SALERNO 1965, pp. 117-118, figg. 78-79, 81-82, 85-86.

71 La latrina è stata studiata da CHINI 1993; CHINI 1995; CHINI 1998. Si veda il contributo di Laura Asor Rosa in questo volume.

72 Le fonti più antiche parlano di *monastero* sia per la fase benedettina (si vedano i documenti citati nel paragrafo precedente) sia per quella francescana (si vedano i documenti citati in questo paragrafo), forse conservando in tal modo anche nella denominazione la memoria dell'insediamento originario: una struttura edilizia di dimensioni importanti, circondata da terreno in parte coltivato per provvedere al sostentamento della comunità religiosa, in posizione isolata rispetto alla città. Nelle fonti e nella bibliografia moderna e contemporanea i termini *monastero* e *convento* compaiono entrambi.

73 DE LA TORRE 1951, pp. 149, 150, nn. 159,161 (1488, settembre 23); Adoc 28, 30.

Due informazioni importanti giungono sullo scorcio del secolo. Il 17 agosto 1498 Ferdinando scrive a Carvajal di aver ricevuto il resoconto degli interventi eseguiti nel monastero e «la traça de la yglesia y monasterio, [...] lo qual todo nos ha mucho plazido»⁷⁴: si parla dunque di un resoconto di spese per lavori già condotti e di un disegno. Grazie ad un atto dell'anno seguente ritrovato tra altri del Regno di Sicilia, possiamo ora riaffermare che l'elaborato non era il rilievo dello stato di fatto preparato per illustrare al re quanto aveva finanziato, ma un disegno comprendente quanto realizzato e quanto ancora da farsi. Infatti il 25 settembre 1499, oltre all'offerta di trecentotrentatré ducati d'oro e due terzi «per la opera et fabrica di lo dicto monasterio di Sancto Petro li quali paga quolibet anno el re nostro signori per la dicta opera et fabrica», è disposta quella di altri cinquanta ducati «li quali sua maestà comanda che si pagassiro per lo pretio de uno iardino che fu accaptato per alargarisi lo dicto monasterio»⁷⁵. Nelle scritture contabili siciliane i pagamenti per lavori al convento sono attestati fino al 1508: spesso pare verosimile che si tratti di una indicazione di massima dovuta al fatto che le testimonianze sono redatte a notevole distanza geografica e senza una conoscenza del luogo⁷⁶. Per i successivi quindici anni non sono sinora emerse fonti documentarie. Si deve tuttavia tenere presente che in tale periodo i difficili rapporti di Carvajal con Giulio II culminarono nella convocazione del concilio di Pisa del 1511, nella deposizione dei cardinali scismatici e nella fuga di Bernardino in Francia. Il rientro avvenne solo con il nuovo papa, Leone X, nel 1513. Re Ferdinando morì nel 1516. Il nipote Carlo V, su sollecitazione del frate guardiano e persino del pontefice, confermò soltanto nel 1523 l'assegnazione di cinquecento ducati all'anno stabilita dai Re Cattolici precisando anche: «al tiempo que ellos fallecieron faltaba acabarse mucha parte del monasterio»⁷⁷. Sembra dunque che la zona nord, cioè quella del secondo chiostro (oggi detto anche dell'Accademia), fosse ancora incompleta e che almeno dal 1516 non ci siano state donazioni. Appare inoltre rilevante l'affermazione dell'imperatore il quale spiegò il suo intervento come risposta alle richieste dei frati e alla diretta intercessione del papa, senza menzionare Carvajal. L'assenza di riferimenti al cardinale per questo arco di tempo spinge a presumere che l'interesse per il cantiere gianicolense e il suo ruolo in esso, se non del tutto conclusi, si fossero almeno decisamente affievoliti.

La ricucitura delle varie parti della sede francescana è avvenuta gradualmente: se la chiesa fu terminata nel 1500, il protrarsi dei pagamenti può essere riferito a lavori che interessarono la facciata dell'edificio religioso e la sistemazione del convento. Inoltre, ancora nel 1540 Sebastiano Serlio, illustrando la pianta del cortile con il Tempietto, sottolineava che alcune parti erano «opera vecchia»⁷⁸ perché ciò che vedeva era un complesso disomogeneo, nel quale i volumi fronteggiavano discontinuamente le aree che poi furono denominate primo e secondo chiostro.

Circa la configurazione assunta dal cenobio per volontà di Isabella e Ferdinando, un elemento utile è l'individuazione degli stemmi regi. Nel 1604 il procuratore generale francescano Joan de Rada compilò una relazione sugli emblemi e le epigrafi dei Re Cattolici esistenti nell'intero complesso per avvalorare il patronato spagnolo. In particolare nel monastero segnalò scudi reali nella sagrestia, sopra la porta principale del convento, nella volta antistante l'ingresso al chiostro, nella volta del capitolo e in una stanza ad esso attigua⁷⁹.

74 DE LA TORRE 1966, pp. 117-118, n. 179 (1498, agosto 17); Adoc 45.

75 CANTATORE 2010a, pp. 471-472, VII (1499, settembre 25), inoltre pp. 468-469; Adoc 47.

76 CANTATORE 2010a, con bibliografia.

77 AGUADO 1876, pp. 11-12: 12, IV (1523, giugno 26); Adoc 70. Tale affermazione è confermata da un decreto del capitolo generale dei francescani con il quale si ordinano preghiere solenni per Isabella (morta il 26 novembre 1504) e per Ferdinando, il quale «pro reliqua edificatione singulis anni Monasterio multa erogavit et quotidie erogat» AGUADO 1876, pp. 15-16: 15, VIII (senza data, ma dopo il 26 novembre 1504 e prima del 23 gennaio 1516, ovvero della morte del re, probabilmente nel 1506, 1510 o 1513 secondo POU Y MARTÍ 1916, p. 219); Adoc 61.

78 SERLIO 1540, p. 44, e in questo volume fig. 24 nel contributo di Flavia Cantatore sul Tempietto e Adoc 74.

79 «[...] en el medio de la bóveda de la sacristía ay un escudo Real, y otros dos en dos bedrerías que están en la misma sacristía, y en el lavatorio donde los sacerdotes se lavan las manos antes de dizir Misa ay otro escudo en una bedrera. [...] Item, sobre la puerta principal del convento ay otro escudo. Item, en una bóveda antes de entrar al claustro del convento, ay otro escudo con la mismas Armas. Item, en el Capítulo donde agora se lee theología, en lo alto de la bóveda, ay otro escudo. Item, en una estancia que está junto al mesmo Capítulo, en la

All'assetto della fondazione dei sovrani spagnoli accenna Luke Wadding: una struttura comoda, adiacente al coro della chiesa, dotata di ambienti voltati contraddistinti, proprio come le cappelle della chiesa, dagli stemmi reali⁸⁰. Importanti anche le descrizioni contenute nel manoscritto *Raccolta di diverse notizie del Convento e Chiesa di S. Pietro Montorio*. La fonte riferisce che i Re Cattolici, proseguendo l'opera intrapresa dal re di Francia, hanno portato a termine la chiesa nel 1500, insieme al Tempietto, alla

Sagrestia e quattro stanze contigue a' pian terreno, nelle quali dicono vedersi l'armi di Spagna. [...] Quali poi siano le dette ⁴ stanze principiata o compite dal sud. Re di Spagna è difficile indovinarlo, perché l'armi di Spagna si vedono ora solamente nelle volte della Sagrestia, capella del Portinaro e scuola de' collegiali di Propaganda⁸¹.

Questo nucleo di cinque locali doveva essere almeno in parte coincidente con il monastero medievale «che tutto restringevasi nel primo chiostro, in cui ancora sono alcune dell'antiche camere»⁸². Al centro di una di esse l'anonimo indica l'esistenza della botola per le sepolture, secondo l'uso monastico, e la collega alla residenza delle monache benedettine:

Altresì dicisi che la sepoltura che vi stà in mezzo ora serve di cimitero quando si votano le sepolture della chiesa; e che li banchi, che vi sono intorno, servivano [...] per sedere quando vi si tenevano le conferenze de casi di coscienza, che ora si fanno nella scuola dell'arabi⁸³.

Il sepolcro sembra essere stato ubicato al centro del vano alla destra delle scale (fig. 30). Il georadar ha rilevato l'esistenza di un ampio vuoto in corrispondenza del centro della sala che potrebbe riferirsi al vano sepolcrale di cui non resta esteriormente traccia in seguito al rifacimento del pavimento⁸⁴. La presenza di tale elemento nella sala più vicina alla sagrestia, coperta a volta e dotata di sedili disposti lungo il perimetro, individua l'ambiente usato per le riunioni del capitolo⁸⁵. Risalendo fino alla fase amadeita abbiamo notizia che nel 1486 il capitolo è convocato nel refettorio⁸⁶, evidentemente perché a quel tempo il convento aveva ancora dimensioni limitate e inoltre la prassi edilizia francescana solitamente non prevedeva sale di rappresentanza. Agli inizi del XVII secolo l'ordinato elenco degli spazi compilato dal frate Rada ricorda per la camera la funzione di assemblea del capitolo: il monastero era stato ampliato e dunque il refettorio era stato trasferito sul lato est in uno spazio adeguato alle esigenze dell'accresciuta comunità⁸⁷.

Successivamente la stanza è stata destinata a cappella, come conferma la pianta del 1731 che ne rappresenta l'altare (tav. IV, 8), ed era detta del portinaio (da colui che ne aveva cura e perché vicina alla

bóveda, ay otro escudo. Item, en la cisterna o pozo que está en el claustro principal del convento en una piedra de mármol donde está colgada la polea de los calderos con que se saca agua, ay dos escudos Reales», POU Y MARTÍ 1916, pp. 229-230; Adoc 94.

80 WADDING 1933, p. 53: «Praedicti Amadei precibus annuentes Ferdinandus et Elisabetha Reges Catholici, spe masculinae prolis assequendae, pulchrum illic aedificaverunt Templum, sacellis multis, egregiisque picturis exornatum, et commodum adjunxerunt Coenobium, quod infixum in Templi testitudine, et singulis sacellis atque in omnibus ferme Coenobii officinis, opere concamerato fabricatis, eorum insignia testantur» (la frase presenta qualche problema testuale ma il significato è chiaro); Adoc 110.

81 BAV, Vat. lat. 7400, pp. 2, 6 (numerazione recente: ff. 1v, 3v). La notizia è dichiaratamente ripresa da Gonzaga (GONZAGA 1587, p. 187), ma aggiunge i dettagli delle stanze del convento; Adoc 151.

82 BAV, Vat. lat. 7400, p. 1 (numerazione recente: f. 1r).

83 BAV, Vat. lat. 7400, p. 23 (numerazione recente: f. 12r). Due sepolture nel coro erano riservate «una per li religiosi sacerdoti, l'altra per i religiosi laici, e benefattori, che vogliono esser sepelliti in coro coll'abito della religione», *ibidem*.

84 Le indagini con il georadar sono state dirette dall'ing. Gianluca Primi per il Laboratorio Experimentations S.r.l., Perugia.

85 MORONI 1841a, p. 57. NICCOLI 1949, col. 690.

86 «[...] congregati et coadunati in unum fratres et capitulum conventus Sancti Petri Montorio de Urbe ad sonum campanelle more solito in monasterio dicte ecclesie, in refectorio predicti monasterii», CANTATORE 1994, p. 31, I (1486, novembre 3); CANTATORE 2007, p. 150; Adoc 25.

87 Il refettorio delineato nella pianta di Herrero (fig. 46, tav. VI, 14) è il risultato di un ampliamento condotto intorno alla fine degli anni Ottanta del XVII secolo. Fino a quella data il lungo vano infatti comprendeva anche la cucina, allora spostata in un ambiente ortogonale, rivolto a nord, con attigua dispensa, si veda BAV, Vat. lat. 7400, p. 12 (numerazione recente: f. 6v).

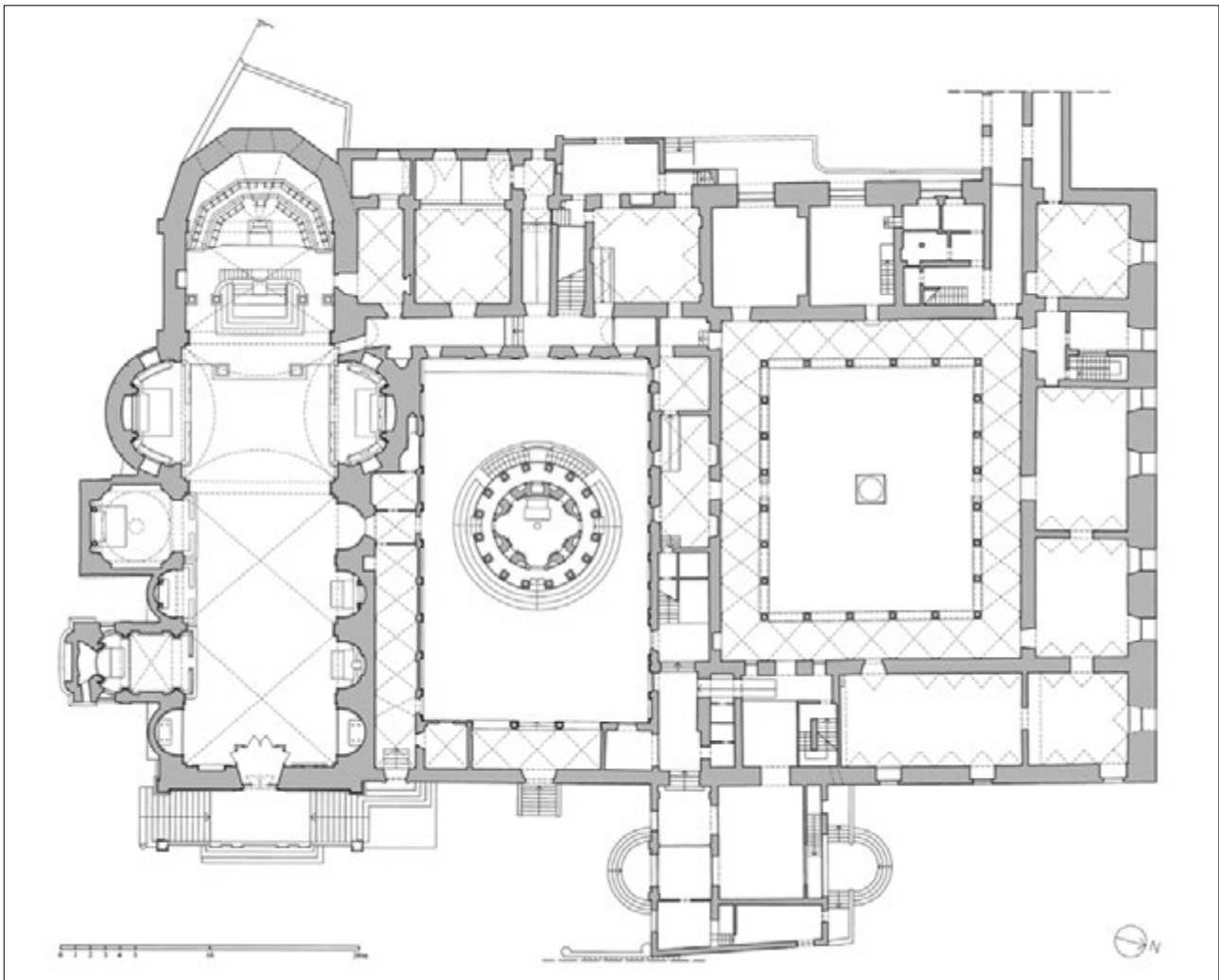


Fig. 30. Planimetria del complesso di San Pietro in Montorio. Rilievi di Flavia Cantatore (chiesa, cortile del Tempietto e ambienti contigui, 1996), Carlo Bianchini (Tempietto, 2014), Carlo Inglese (secondo chiostro e ambienti contigui, 2016); elaborazione grafica di R. Nicolò e V. Caniglia

sua camera) o, durante l'attività del collegio istituito a San Pietro in Montorio per la formazione dei missionari, denominata

anche dell'arabi perché li giovani collegiali addetti al studio delle lingue orientali vi vanno ogni sera a recitar le litanie della Madonna⁸⁸.

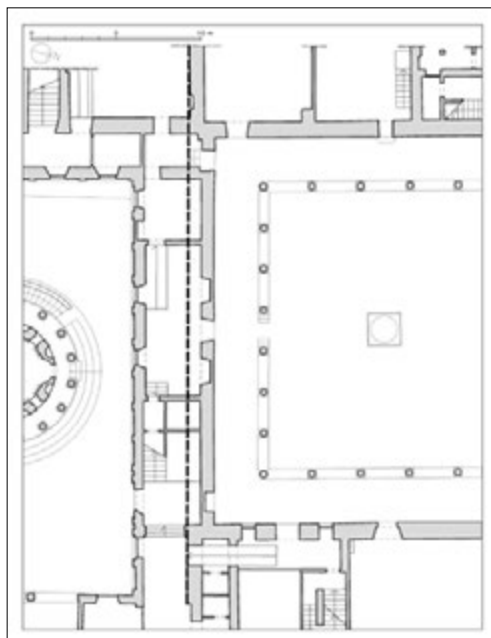
Dedicata a Maria⁸⁹, forse ad essa apparteneva la mostra di porta in travertino con iscrizione nel fregio «O MATER DEI MISE(r)ERE MEI» ora posta, insieme ad uno stemma in marmo dei Re Cattolici appoggiato alla cornice, al centro della parete ovest del secondo chiostro (fig. 32). Nello stesso punto una foto dell'inizio del XX secolo mostra invece assenza di aperture e analogamente è delineato un muro continuo nel rilievo del 1879 eseguito da Alejandro del Herrero nella prospettiva della trasformazione del convento, di cui

88 BAV, Vat. lat. 7400, p. 23 (numerazione recente: f. 12r). Sul collegio fondato a San Pietro in Montorio per l'insegnamento della lingua araba ai missionari dal padre Tommaso Obicini da Novara il 3 giugno 1622, con il consenso della Congregazione di Propaganda Fide, si vedano KLEINHANS 1930; KLEINHANS 1949, coll. 1963-1964; PIZZORUSSO 2009, pp. 15-21; Adoc 111.

89 La dedica alla Madonna, oltre che dalle preghiere serali degli studenti ivi riuniti riferite dall'autore della *Raccolta* (si veda la precedente nota 88), è attestata in ASV, *Congregazione visita apostolica*, 3, c. 436r (nuova numerazione: 8r), 11 dicembre 1628; Adoc 117.

Fig. 31. Planimetria del complesso di San Pietro in Montorio, particolare del corpo di fabbrica tra i due chiostri (rilievo di F. Cantatore). La linea tratteggiata individua la giacitura dei muri delle ali est e ovest del convento, perfettamente allineati diversamente da quanto avviene per il muro del lato sud del cortile (elaborazione grafica di V. Caniglia)

Fig. 32. San Pietro in Montorio, il secondo chiostro, particolare (foto F. Cantatore)



diremo più avanti (figg. 46, 56, tav. VI, 14). In questa occasione, che è stata necessaria per l'insediamento della Reale Accademia di Spagna nella zona del secondo chiostro e ha comportato la limitazione del convento all'area corrispondente al cortile del Tempietto, la cappella è stata adibita a refettorio⁹⁰.

Potrebbe risalire ad Amedeo l'articolazione del complesso in due zone, una aperta alla frequentazione di esterni costituita sia dalla chiesa sia dalla memoria di Pietro la cui visita permetteva di lucrare l'indulgenza, ed una più privata assegnata alla vita dei frati. Ad analoga suddivisione fa riferimento Filarete⁹¹ nel suo Trattato e l'interesse del tema produrrà approfondimenti nell'opera di Francesco di Giorgio Martini⁹², il quale fra l'altro descrive la collocazione di sepolture secondo una modalità attuata anche a San Pietro in Montorio. Per quanto riguarda la committenza sarà opportuno rammentare che due cortili sono presenti anche in due importanti conventi spagnoli: quello francescano di San Juan de los Reyes a Toledo (1477-1503), voluto da Isabella per commemorare la vittoria di Toro insieme alla nascita dell'erede Giovanni e realizzato parallelamente al nostro, e quello gerolamino di Santa Maria di Guadalupe in Estremadura, dove Amedeo aveva trascorso i primi anni di vita religiosa⁹³.

Probabilmente a San Pietro in Montorio, seguendo le direttive papali, Menez de Silva aveva ideato il potenziamento della struttura monastica ma le difficoltà di reperimento dei fondi e soprattutto del terreno indispensabili per l'impresa non ne permisero la realizzazione. I suoi successori, pur tenendo conto

90 Vannicelli segnala: «nelle lunette dell'attuale piccolo refettorio dei Frati, durante gli ultimi restauri, potetti osservare i resti di antichi affreschi, incomprensibili, e perciò ricoperti» (VANNICELLI 1971, p. 54), ma dubitativamente collega le pitture a parte di quelle scomparse eseguite da Lombardelli per il ciclo delle *Storie della vita di san Francesco*.

91 AVERLINO 1972, p. 290.

92 Francesco di Giorgio Martini prescrive la presenza di due chiostri sia nei conventi dei francescani sia in quelli dei certosini, rinviando poi la definizione del disegno alla conoscenza del luogo. In particolare per i francescani indica un primo chiostro con «una devota cappella, ordinate le sepolture loro», FRANCESCO DI GIORGIO 1967, I, p. 238. Se non ci sono giunte notizie delle tombe dei frati, ci sono tuttavia testimonianze di quelle di alcune persone (FORCELLA 1874, pp. 251, 253, 255; ALVERI 1664, p. 320). Il secondo chiostro di San Pietro in Montorio, destinato esclusivamente ai frati, risponde al requisito descritto da Francesco di Giorgio come «spaziosa loggia dove al tempo d'inverno gli antichi vecchi o altri frati al sole posare si possino», FRANCESCO DI GIORGIO 1967, I, p. 238.

93 Su San Juan de los Reyes si vedano MARIAS 1986, pp. 86-92; MARIAS 2005a, pp. 125-129; per un confronto tra la chiesa di San Juan de los Reyes e quella di San Pietro in Montorio, CANTATORE 2007, p. 60. Sul monastero di Guadalupe si veda RUIZ HERNANDO 1993, pp. 127-158; MATEOS GÓMEZ, LÓPEZ-YARRO ELIZALDE, PRADOS GARCÍA 1999, pp. 118-141.

delle linee di impostazione generali, hanno dovuto necessariamente aggiornare il progetto in seguito alla costruzione della chiesa in altre forme e alla nuova disponibilità di suolo. È possibile che Baccio Pontelli abbia proposto una soluzione anche per il convento, attuata solo parzialmente per gli stessi problemi verificatisi nella fase precedente, cioè ristrettezze dell'area edificabile e di denaro. L'impianto regolare del primo chiostro che si può immaginare corrispondesse al presunto progetto di Amedeo anche per lo spazio maggiore fruibile a destra della chiesa, potrebbe essere stato interrotto nella seconda fase, quando Bernardino fece inserire le due grandi cappelle. Sia ad esse sia al secondo cortile appare connesso il corridoio, antistante alla sagrestia, di distribuzione agli ambienti prima tutti comunicanti tra loro e di collegamento tra la chiesa e la porzione più privata del convento⁹⁴. Tale percorso pertanto sarebbe stato realizzato già durante la fase di costruzione della navata spettante a Carvajal, o alla sua conclusione, oppure più verosimilmente in occasione dei lavori per il secondo chiostro o per il corpo di fabbrica tra i due spazi aperti.

Nel primo cortile i pilastri ottagonali del portico d'ingresso ricordano quelli frequentemente usati nei conventi lombardi e presenti anche nel convento di Ponticelli Sabino, al primo piano del chiostro⁹⁵. Ciò porta a pensare che la scelta di questo elemento non rappresenti una soluzione attardata, dovuta alla mancata attuazione del progetto bramantesco ma piuttosto parte dell'«opera vecchia» citata da Serlio. La disposizione parziale del portico ad arcate su pilastri ottagonali all'interno del primo cortile ricostruita in base a documenti⁹⁶ è ora confermata da una planimetria di anonimo della prima metà del XVII secolo (tav. IV, 9), conservata a Londra presso la British Library, che mostra una estensione coerente con la collocazione delle lunette affrescate⁹⁷.

Il disegno londinese, funzionale alla definizione delle proprietà e dei percorsi intorno alla fontana dell'Acqua Paola, fornisce alcune ulteriori indicazioni utili a comprendere il sistema degli ingressi al monastero. Il primo, molto probabilmente più antico, dal lato ovest del giardino immetteva nel corridoio accanto alla scala, proprio in asse con la porta che introduce nel cortile del Tempietto, avvalorando quanto delineato da Serlio. A destra del primo, un ulteriore accesso è tracciato in continuità con il braccio nord del secondo chiostro. Tali entrate erano riservate ai frati e ai laici operanti nel convento. Sul fianco opposto si aprivano le porte destinate ad accogliere i fedeli, quella della chiesa e quella del primo cortile. Da lì, mediante il percorso porticato di destra sottolineato dalle lunette con le *Storie della vita di san Francesco*, si poteva raggiungere il secondo cortile. Quest'ultimo comunicava con l'esterno anche attraverso un passaggio posto ad est, in prosecuzione del braccio sinistro del portico, rimasto in uso fino alla fine del XIX secolo: si trattava però di un varco di tipo privato perché conduceva ad un giardino di pertinenza del convento chiuso da un muro di cinta, come rappresentato poi da Zocchi (1740), da Letarouilly (1857), da Herrero (1879), da Salvatore Rebecchini e Jaime Blay (1929)⁹⁸ (figg. 21, 23, 45-55, 57-59). Il descritto

94 Il muro del braccio occidentale prospiciente il corridoio è più spesso, sembra essere un muro esterno. Il passaggio angusto che immette in chiesa da detto corridoio è stato realizzato più tardi, come dimostrano gli adattamenti delle paraste e l'asportazione di parte della specchiatura dipinta della cappella Del Monte.

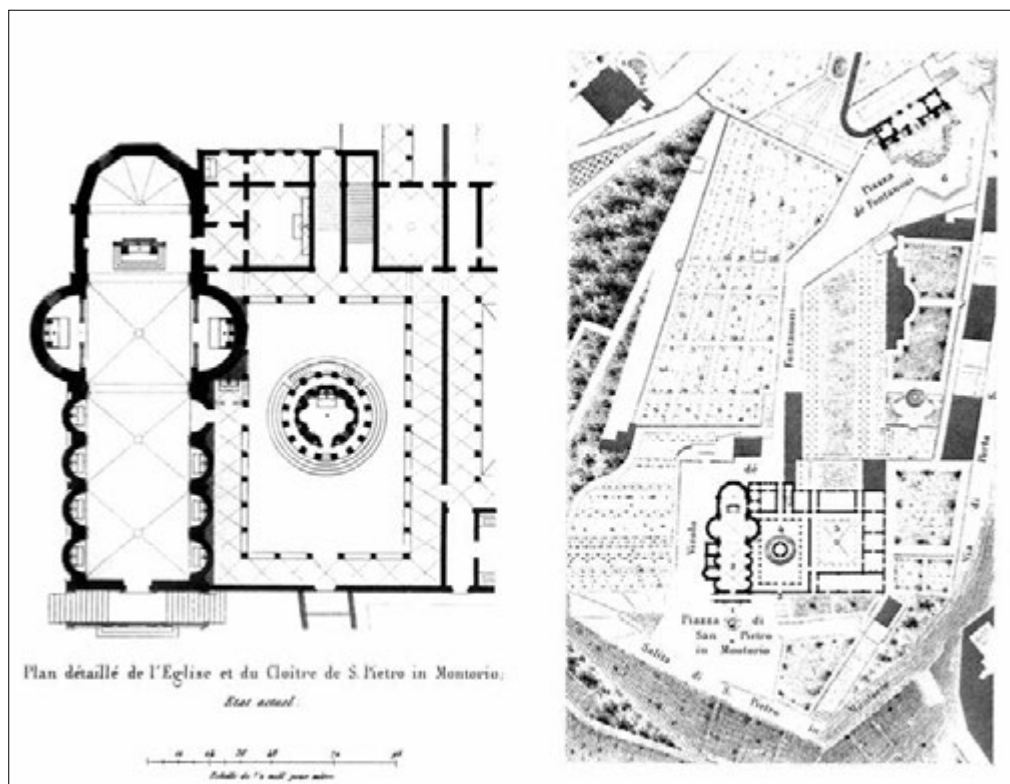
95 BARELLI 1990-1992, p. 414.

96 CANTATORE 2007, pp. 124-128.

97 Il disegno, datato intorno al 1650 nella scheda della British Library, fa parte della collezione geografica di Giorgio III (1760-1820), poi donata alla nazione dal figlio Giorgio IV nel 1823 (BARBER 2005, pp. 263-289). Elementi utili per la precisazione della datazione si possono desumere dalle strutture delineate nella pianta. La rimessa dietro il coro della chiesa fu realizzata nel 1628 da «monsignor Montalto, che poi fu cardinale, per comodo delle carrozze dei signori che in quel tempo frequentavano questa chiesa», come testimoniavano le insegne del prelado affisse sul manufatto, BAV, Vat. lat. 7400, p. 9 (numerazione recente: f. 5r). L'ingresso al giardino sul lato est del convento (BAV, Vat. lat. 7400, p. 6, numerazione recente: f. 3v) è opera del cardinale spagnolo Egidio (o Gil) Carrillo de Albornoz (1579-1649, cardinale dal 1627, dal 1643 del titolo di San Pietro in Montorio), il quale nel 1645 «fece allargare la strada pubblica dalla cona di S. Pasquale fino alla piazza della chiesa, e per maggior custodia dell'orto, che da quella parte era chiuso da sola fratta, vi fece la clausura, come dall'iscrizione, e arme al muro di detta clausura apparisce *Egidius hispanus Card. Albornozius tituli S. Petri in Monte Aureo suis expensis fieri mandavit an. 1645*», BAV, Vat. lat. 7400, p. 10 (numerazione recente: f. 5v), sottolineato nel manoscritto. Detto muro di confine precede cronologicamente «la pubblica cappella di S. Antonio, che sta per la strada a mezza salita sotto il convento» costruita nel 1663-1664, *ibidem*. Si noti anche che non compaiono i due sacelli aggiunti sul lato sinistro della chiesa nel XVII secolo, cioè la cappella della Pietà (1615-1620) e quella di San Francesco (1640-1647). Tale omissione potrebbe testimoniare che il disegno sia precedente a detti interventi e poi sia stato aggiornato con alcune aggiunte.

98 Agli ingegneri Salvatore Rebecchini e Jaime Blay fu commissionato il progetto di modifica e di restauro della sede della R. Accademia

Fig. 33. Paul Letarouilly, San Pietro in Montorio. A sinistra: pianta regolarizzata della chiesa e del chiostro con il Tempietto. A destra: planimetria dell'area gianicolense con il complesso (LETAROUILLY 1857, tav. 322, particolare)



andito è riscontrabile nell'incisione di Serlio, nella quale tuttavia esso coincide con la loggia che conclude. Nella pianta attuale invece il corridoio non è allineato con il portico, diversamente dagli altri due percorsi già illustrati (figg. 30-31). Inoltre il muro di sinistra, di forte spessore, non è in asse con la parete sud del secondo cortile per uno scarto di cm 88, ma trova corrispondenza con il muro di separazione tra due ambienti risalenti ai Re Cattolici della fronte ovest. Alcuni sondaggi videoendoscopici hanno rivelato l'esistenza di una struttura muraria compatta, prevalentemente in mattoni pieni intervallati da strati di malta, sotto il piano di calpestio del braccio tra i due chiostri⁹⁹. Tale struttura corre in prosecuzione di quella descritta appartenente al passaggio, con un aggetto dal muro sud del chiostro di circa 90 cm. Una ulteriore perforazione praticata in direzione opposta, cioè lungo l'ideale continuazione del muro sud del chiostro, ha mostrato la base della parete del corridoio, intonacata con la caratteristica fascia più scura della zoccolatura adiacente al piano di calpestio al di sotto del quale non sono state reperite tracce murarie, non essendo stato possibile indagare ulteriormente¹⁰⁰. I risultati delle analisi e la verifica topografica degli allineamenti portano a pensare che l'attuale parete sud sia stata aggiunta, eventualità che forse potrebbe spiegare l'irregolarità, il disassamento del filo murario. Se così fosse, la traccia di fondazione rinvenuta apparterebbe alla delimitazione originaria, innalzata insieme a quella, ortogonale, di ingresso al cortile nella fase di sistemazione dell'area preliminare all'edificazione del Tempietto. Pertanto la parete sud del secondo cortile potrebbe essere stata demolita e ricostruita in stretta adiacenza, contemporaneamente al corpo di

Spagnola di Belle Arti, si veda qui la nota 132. Nei disegni di rilievo, sia in pianta sia in prospetto (figg. 58-59), si vede ancora il muro che cingeva il giardino dell'Accademia, la piccola porta e il corridoio di ingresso un tempo in uso al monastero.

⁹⁹ Le indagini videoendoscopiche sono state dirette dall'ing. Gianluca Primi per il Laboratorio Experimentations S.r.l., Perugia. Negli ambienti del braccio sud e nei due di quello ovest ad essi vicini il piano del pavimento è stato rialzato rispetto a quello originale. Nel braccio sud il pavimento è stato riportato alla quota del secondo chiostro nel marzo 2015.

¹⁰⁰ L'analisi dei reperti è stata eseguita dall'arch. Elisabetta Giorgi (Laboratorio di Analisi dei materiali, Dipartimento di Storia, disegno e restauro dell'architettura, Sapienza – Università di Roma).

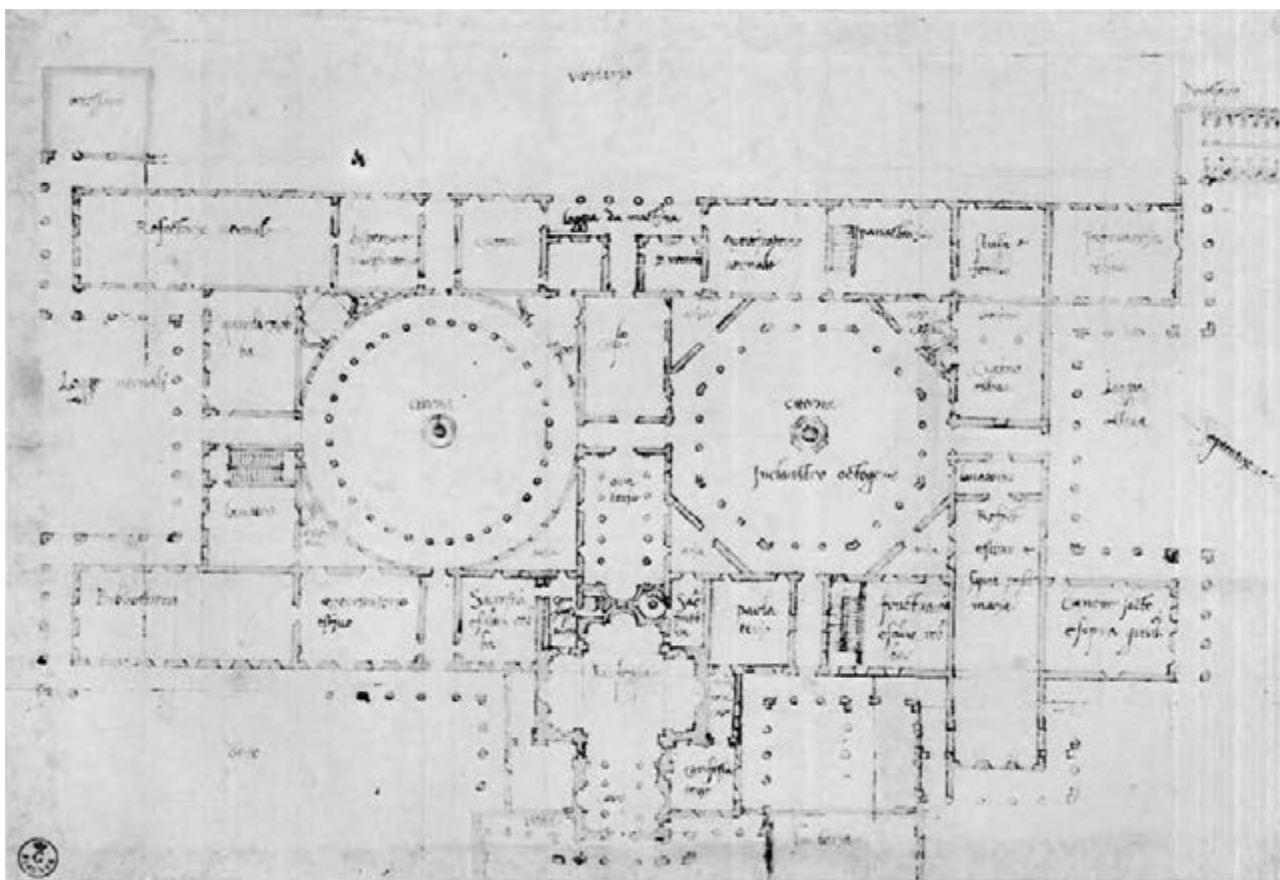


Fig. 34. Baldassarre Peruzzi, progetto ideale di monastero, Firenze, Uffizi 350Ar

fabbrica tra i due chiostri per garantire una migliore vivibilità dei piccoli ambienti¹⁰¹: ne conseguirebbe che l'odierno loggiato ad essa antistante è successivo a tale cambiamento.

Il portico del secondo chiostro perciò poteva avere avuto inizialmente uno sviluppo incompleto, cioè non ancora lungo tutti i lati, e Serlio potrebbe averlo semplificato o ridotto nel suo disegno per conferire ordine alla pianta. Inoltre la loggia poteva anche essere addossata ad una semplice parete: il trattatista bolognese ha disegnato infatti i due cortili divisi da un muro, come avviene nel monastero francescano a due cortili di Santa Maria delle Grazie a Senigallia commissionato a Pontelli nel 1491 da Giovanni Della Rovere e in altri esempi di conventi per i frati minori¹⁰². Si deve anche ricordare che ancora oggi tra i due chiostri esiste una differenza di quota. Tale disomogeneità ha determinato precocemente la necessità di separare le due aree tramite un muro in grado pure di contenere il terreno, forse a sezione obliqua (come in altre zone del monastero). Il porticato avrebbe avuto dunque anche la funzione di uniformare questo prospetto, probabilmente irregolare per la presenza di corpi di fabbrica tra loro disuguali. Del resto esempi di soluzioni parzialmente simili non mancano: si pensi al loggiato asimmetrico realizzato nel 1536 come ingresso alla chiesa e al convento del vicino complesso di Sant'Onofrio¹⁰³, oppure ai progetti ideali per monasteri U 350Ar e U 349Ar di Baldassarre Peruzzi (fig. 34)¹⁰⁴, nei quali i nuclei edilizi più brevi posti

101 Nel braccio tra i due chiostri le lunette sono state affrescate su due pareti non complanari. Nelle stanze le volte a crociera sono impostate su peducci di proporzioni grossolane, diversi da quelli del nucleo più antico del convento, adiacente alla chiesa.

102 BENELLI 1997, pp. 76-81.

103 CASCASI 2014-2015, pp. 31, 32 fig. 2, 38, 39 fig. 13. Inoltre CAPERNA 2013, pp. 154-155.

104 TAFURI 1993a, pp. 272-273, con datazione al secondo o terzo decennio del XVI secolo.

alle estremità sono cinti da logge che si affacciano sul paesaggio e sono in relazione con elementi di distribuzione orizzontale del cenobio.

Anche per quanto si è detto a proposito delle difficoltà finanziarie e della limitata disponibilità di terreno, appare dunque difficile sostenere una datazione del secondo chiostro entro l'anno 1500, coeva cioè al riassetto degli ambienti del convento operato dai Re Cattolici e in fase con la chiesa¹⁰⁵. Ma soprattutto stabilire questa connessione cronologica porterebbe alla conclusione che la realizzazione del cortile ad archi su colonne sia stata avviata prima di aver terminato tutti i blocchi edilizi, ovvero quando sarebbe stato ancora possibile edificare regolarizzando le numerose differenze di livello del terreno e degli alzati che invece sono rimaste a caratterizzarne fortemente la conformazione. È invece intorno alla metà del Cinquecento che si compie il completamento e l'unificazione delle varie parti e si può realizzare il chiostro, che mostra ancora evidenti tracce di discontinuità dovute ai diversi interventi edilizi nei lati ovest ed est.

Alcune indicazioni sulla consistenza edilizia del convento possono essere dedotte dalle notizie relative alla presenza dei frati. La bolla di donazione di Sisto IV (1472) rende noto che a San Pietro in Montorio Amedeo si trasferì già con alcuni fratelli. Il piccolo gruppo risiedeva nel monastero gianicolense, come dimostrano diversi documenti¹⁰⁶. Nel 1486 il numero degli amadeiti era compreso tra otto e quindici, ma forse c'era anche qualche laico¹⁰⁷. Nella *Descriptio urbis* del 1527 la comunità era notevolmente cresciuta: contava infatti trentadue membri ed è dunque presumibile che il cenobio fosse piuttosto ampio¹⁰⁸. Il numero aumenta progressivamente: nel 1587 Francesco Gonzaga afferma che il convento «40 fratres commodissime capiat»¹⁰⁹, mentre nel 1622 Wadding parla della presenza di sessanta francescani¹¹⁰. Fra' Mariano da Firenze, evidentemente concentrato sul beato Amedeo del quale aveva scritto pure la biografia, nell'*Itinerarium* menziona solo il chiostro del Tempietto (1518)¹¹¹. Nessun contributo alla conoscenza del complesso si ottiene dalle notizie relative al ritiro spirituale di Ignazio di Loyola a San Pietro in Montorio per tre giorni durante la settimana santa del 1541, informazioni che si sarebbero potute porre utilmente a confronto con la pianta di Serlio.

A queste considerazioni si intreccia quanto illustrano le prime vedute. Il panorama di Roma conservato a Mantova, elaborato dopo il 1538 ma sulla base di un perduto prototipo dell'ultimo quarto del XV secolo, pur con alcune incertezze di orientamento mostra, oltre alla chiesa, il campanile e il convento che invece non erano compresi nelle più sintetiche piante di Roma delineate da Pietro del Massaio (1472 [1473]; fig. 2, Adis 2) e da Alessandro Strozzi (1474; fig. 3, Adis 3). Anche sullo sfondo della veduta dal Pantheon al palazzo vaticano del Codice Escorialense (circa ultimo decennio del XV secolo) il complesso francescano rivela un volume considerevole, che colpisce soprattutto nel confronto con gli altri monumenti, fra l'altro posti più vicino all'osservatore¹¹² (fig. 35). Marten van Heemskerck disegna la chiesa e il monastero nel 1534 (fig. 36): siamo perciò a poca distanza temporale dall'incisione di Serlio.

105 Christoph Frommel, in un recente contributo, ha ipotizzato il coinvolgimento di Antonio da Sangallo il Vecchio come architetto del monastero prima dell'arrivo di Bramante, senza addurre conferme documentarie, FROMMEL 2016, p. 22.

106 Si vedano qui le note 21 e 22.

107 In un atto di procura del 1486 sono menzionati otto frati «asserentes se esse maiorem partem fratrum predicti conventus Sancti Petri Montorio», CANTATORE 1994, p. 31, I (1486, novembre 3); CANTATORE 2007 p. 150, qui in Adoc 25. Il documento riferisce che sono stati convocati «in unum fratres et capitulum», dunque tutti i religiosi del monastero aventi diritto al voto, al fine di prendere alcune decisioni. Perciò è possibile che le presenze a San Pietro in Montorio fossero maggiori, ovvero che vi dimorassero anche alcuni laici come risulta da alcune testimonianze successive, si vedano qui le note 83, 116, 118. La presenza di tali religiosi infatti non sarebbe stata registrata nello scritto quattrocentesco poiché, pur talvolta essendovi ammessi essi «assistono al capitolo, senza aver però voce in esso», MORONI 1846, p. 58.

108 *HABITATORES IN URBE* 2006, p. 268, n. 8642: «Santo Pietro in Montorio 32».

109 GONZAGA 1587, p. 179.

110 WADDING 1933, p. 58: «Loci situs amoenissimus est [...]. Commorantur hic Fratres strictioris Observantiae sexaginta».

111 MARIANO DA FIRENZE 1931, pp. 97-98: 98. Per la biografia di Amedeo si veda SEVESTI 1911, pp. 3-69.

112 FRUTAZ 1962, I, pp. 147-148, II, tav. 164; NESSELRATH 1996, pp. 175-198: 179, 192; MARÍAS 2005b, pp. 234-235.

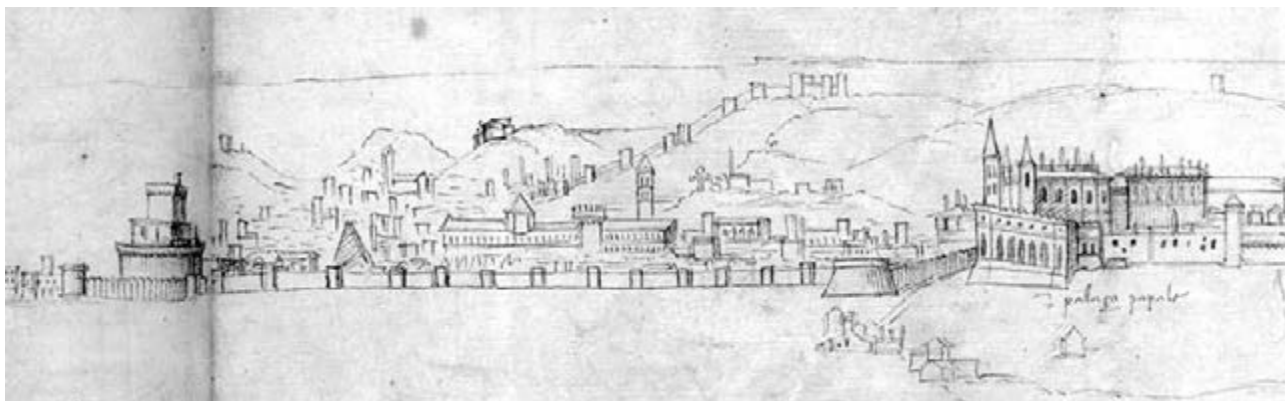


Fig. 35. Anonimo Escorialense, Roma da Monte Mario, circa ultimo decennio del XV secolo, particolare, Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Cod. Escorialensis 28-II-12, ff. 7v-8r

Fig. 36. Marten van Heemskerck, veduta di Roma da Monte Caprino, 1534, particolare, Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Heemskerck Album II, inv. 79.D 2a, f. 92r

Giorgio Vasari, attivo a San Pietro in Montorio tra il 1550 e il 1552 per la realizzazione della cappella Del Monte, nel capitolo delle *Vite* dedicato a Bramante sottintende l'esistenza di due cortili. Egli descrive infatti il Tempietto costruito «nel primo chiostro»¹¹³ ma non parla del secondo, pur essendo tale spazio delineato sia nella pianta di Roma di Pirro Ligorio (1552; fig. 37, Adis 5) sia nel panorama di Roma dal Gianicolo di Anton van de Wyngaerde (1552-1553 circa; tav. V, 10) sia sullo sfondo della veduta della Farnesina di Giovanni Battista Naldini (1555 circa; tav. V, 11). In tutti questi casi la fronte di muro sulla piazza è estesa e il prospetto verso la via Aurelia ha un'altezza maggiore perché il monastero, protraendosi fino al limite nord del terreno, include parte delle pendici del colle: l'area ha perciò un'ampiezza simile all'attuale, comprendendo i due spazi aperti. Tale assetto, testimoniato dunque più volte, non compare invece nella pianta di Roma di Stefano Dupérac (fig. 38, Adis 10), edita nel 1577 ma largamente basata su quella di Leonardo Bufalini (1551; fig. 39)¹¹⁴, che raffigura solo il chiostro con il Tempietto.

Nel secondo chiostro i lati brevi sono in disuguale pendenza da sud a nord e i lati lunghi da ovest verso est (figg. 41-42). Tale caratteristica si riflette negli alzati. Nei muri sotto i colonnati est ed ovest si tenta di mediare le irregolarità abbassando di un gradino ciascuna campata. Su piani differenti perciò si innalzano le ventiquattro colonne, composte da fusti di reimpiego eterogenei per tipo di marmo e per

113 VASARI 1879, p. 160, dove è anche ripreso il riferimento a Bramante della pianta presentata da Serlio nel *Terzo libro*: «[...] molto più bello sarebbe, se fusse tutta la fabbrica del chiostro, che non è finita, condotta come si vede in uno suo disegno».

114 FRUTAZ 1962, I, p. 186, Adis 4.



Fig. 37. Pirro Ligorio, pianta di Roma, 1552, particolare
 Fig. 38. Stefano Dupérac, pianta di Roma, 1577, particolare

dimensioni, completate con basi e capitelli tuscanici in travertino, appositamente eseguiti *ex novo*. L'accorgimento adottato collabora, insieme ad alcune integrazioni di travertino, alla compensazione delle disomogeneità esistenti tra le altezze delle colonne. Il problema dei dislivelli resta più evidente sulle pareti piene e sulle coperture corrispondenti. Soprattutto lungo il lato occidentale, circa a metà, i peducci subiscono un evidente disallineamento che influenza anche le soprastanti crociere (fig. 40). Di conseguenza il muro pieno sopra le arcate appare inclinato da sud verso nord, sicché i davanzali del primo piano sono stati eseguiti a forma di cuneo per recuperare l'orizzontalità. Inoltre, l'eterogeneità delle pareti perimetrali ovest ed est è stata evidenziata da alcune indagini termografiche condotte sulle stesse¹¹⁵. Ulteriori tracce di adattamento a vincoli dimensionali e formali esistenti si individuano nei colonnati. Le cinque campate dei lati brevi hanno un'ampiezza progressivamente decrescente dal centro verso le estremità; sui lati lunghi sono distribuite sette campate che, essendo più piccole delle altre, richiedono l'utilizzazione di archi a sesto rialzato. Al braccio di separazione tra i due chiostri si è già accennato, anch'esso come risultato di interventi distinti.

Numerosi sono dunque gli indizi di una esecuzione del chiostro avvenuta non contemporaneamente a quella dei corpi di fabbrica del convento, sorti in periodi diversi in relazione alla disponibilità di denaro e di area edificabile, ma solo dopo la ricucitura dei singoli manufatti preesistenti che hanno dunque condizionato spazi e sviluppi: lo testimoniano le difficoltà di resa omogenea dei prospetti. L'edificazione in più fasi probabilmente con problemi nei punti di giunzione è certamente all'origine dell'intervento del 1628 teso a risarcire il crollo di un bastione di dimensioni notevoli posto a sostegno del convento e di numerose crepe che minacciavano danni maggiori; oltre al ripristino dell'esistente furono costruiti nuovi speroni, con una spesa complessiva di quaranta mila scudi¹¹⁶ (fig. 43 e tav. VI, 12).

115 Le indagini termografiche sono state dirette dall'ing. Gianluca Primi per il Laboratorio Experimentations S.r.l., Perugia.

116 BAV, Vat. lat. 7400, pp. 8-9 (numerazione recente: ff. 4v-5r). L'iscrizione del 1629 celebrativa dell'intervento promosso da Urbano

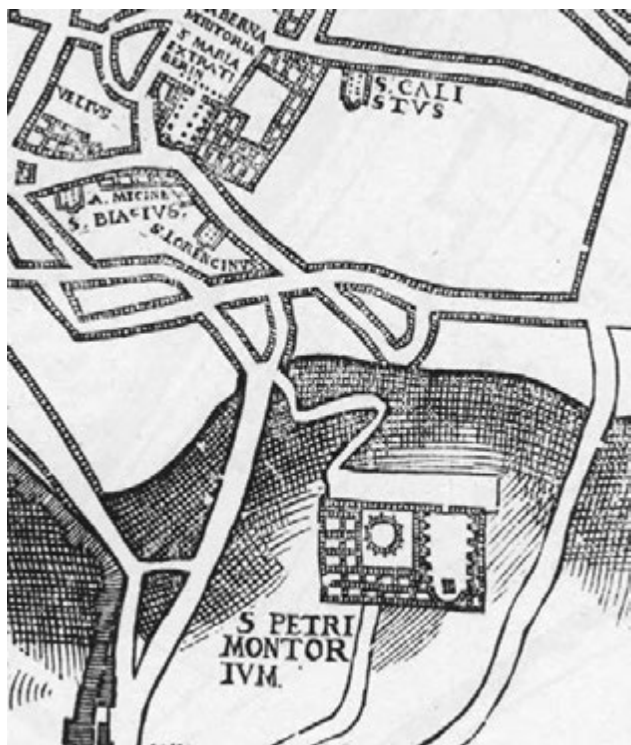


Fig. 39. Leonardo Bufalini, pianta di Roma, 1551, particolare
 Fig. 40. San Pietro in Montorio, chiostro dell'Accademia, disallineamento dell'imposta delle crociere sul lato ovest (foto F. Cantatore)
 Fig. 41. San Pietro in Montorio, chiostro dell'Accademia, lato sud (foto F. Cantatore)
 Fig. 42. San Pietro in Montorio, chiostro dell'Accademia, lato ovest (foto F. Cantatore)



Finora il secondo chiostro è stato riferito, così come il completamento del monastero e la costruzione della cosiddetta palazzina, a Clemente Dolera da Moneglia¹¹⁷.

VIII è trascritta in FORCELLA 1879, p. 179. Il resoconto della visita apostolica svoltasi sul finire del 1628 fornisce una descrizione sommaria del convento: «Domus pro habitatione fratrum est distincta in duobus dormitoriis. In quibus adsunt cellae quinquaginta tres. Habet refectorium amplum instructum mensis ligneis, et sugesto cum libris necessariis ad mensam sacra lectione condiendam. Item locum pro capitolo de culpis, infirmariam, barbitonsoriam, et bibliothecam, non adest carcer, quia in facti contingentia utuntur carceribus Sancte Mariae de Araceli. [...] Prope Domum adest vinea ad uvas tantum, et viridarium ad olera, et recreationem cum copioso aquarum decursu. Fratres, qui de presenti degunt in hoc conventu sunt 51 quorum 25 sunt sacerdotes, quinque clerici, reliqui vero laici. Profitentur regulam strictiorem Sancti Francisci, ac vivunt in communi refectorio. Surgunt ad matutinum media nocte in choro, in quo etiam concurre ad recitandas horas, et missam de tempore, ac conventualem. Ieiunant diebus per regulam designantis, et flagellis bis in hebdomada ceduntur. Habentur in hoc conventu tres lectiones singulis diebus altera nempe Logicae, altera in lingua Arabica, altera vero casuum conscientiae», ASV, *Congregazione visita apostolica*, 3, Visitatio ecclesiae S. Petri in Montorio, die lunae XI Decembris 1628 [cc. 434r-437v = vecchia numerazione; 6r-9v = nuova numerazione], in particolare c. 436v (= 8v); Adoc 117.

117 L'anonimo autore settecentesco delle memorie del convento spiega lo sviluppo del complesso e del secondo chiostro nel XVI secolo

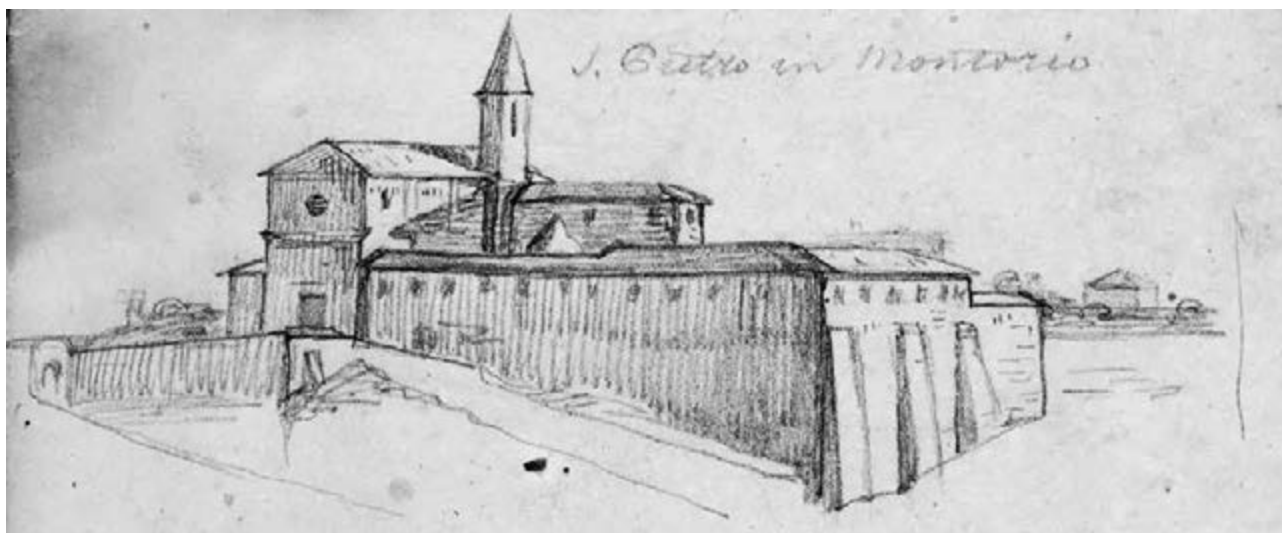


Fig. 43. Lucio Tognaci, veduta di San Pietro in Montorio, prima metà del XIX secolo, Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, GS-978-10

Lo conferma anche una fonte finora non presa in considerazione: la relazione richiesta dalla Congregazione sullo Stato dei Regolari, voluta da Innocenzo X (1649) per la disamina delle questioni relative alla riforma dei religiosi in Italia. Si tratta dunque di un documento di carattere ufficiale, redatto nel 1650, nel quale le diverse notizie sul monastero (la descrizione degli ambienti, la composizione della comunità residente, l'elenco dei beni) sono introdotte da una breve storia dell'edificio che presenta

alcune stanze congiunte con la chiesa, cioè sagrestia, et altre, nelle quali si veggono delli istessi Re Cattolici le armi. Il restante di esso convento fu in parte fatto dall'Eminentissimo cardinale Moneglia, che fu Generale dell'Ordine come anco di esso appariscono le armi, et in parte da frati con l'elemosine di singolari benefattori¹¹⁸.

Dolera¹¹⁹ aveva l'autorità, l'interesse e la disponibilità economica necessari all'impresa. Dalla metà del XVI secolo, parallelamente allo svolgersi del dibattito tra Riforma e Controriforma, la sua carriera fu in brillante ascesa all'interno dell'ordine (commissario di Curia nel 1550, ministro generale dal 1553 al 1557). La sua attività e la sua esperienza furono apprezzate anche all'esterno della famiglia francescana: Giulio III nel 1555 lo nominò inquisitore dell'eresia nei territori del suo ministero (esclusa la Spagna),

in parte per iniziativa dei frati, con precisi riferimenti a documenti allora conservati nel cenobio, in parte per volontà del cardinale Dolera, testimoniata da diversi suoi stemmi oggi perduti: «Tutto il resto adunque della fabbrica di detto convento fu fatto in parte da' religiosi con limosine [...] di benefattori, e per la maggior parte del 2° chiostro dal cardinal Clemente Dolera di Moneglia genovese, già Generale del nostro ordine, il quale vi accomodò la Palazzina che comprendeva parte della presente cucina, la scuola di filosofia e la camera dell'ortolano e terziario, e vi veniva qualche volta ad abitare, e poi vi morì nel 1568 adì 6 gennaio, e adì 7 da 24 cardinali concorsivi li furono celebrate le esequie nella nostra chiesa, e poi da' religiosi fu trasportato in Araceli suo titolo. Alli muri del primo, e del 2° chiostro dicesi [...] fosser affisse e dipinte l'armi di detto cardinale, e una ancor presentemente si vede nel primo chiostro affissa al muro tra le finestre dei cercanti del vino», BAV, Vat. lat. 7400, pp. 6-7 (numerazione recente: ff. 3v-4r). Per la datazione del chiostro agli anni del generalato di Clemente Dolera (1553-1557) si vedano anche VANNICELLI 1971, pp. 51-56; LOTTI 1980, pp. 16-21, in particolare pp. 19-20; DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 21; GIGLI 1987, p. 37; BAGOLAN 2004, pp. 47-53; MONTIJANO GARCÍA 1996, p. 8; MONTIJANO GARCÍA 1998, pp. 54-56; MONTIJANO GARCÍA 2004, p. 245; MONTIJANO GARCÍA 2010, pp. 38-39.

118 Dal documento si apprende inoltre che il convento conta cinquantasei piccole celle e una stanza grande per «li panni delli frati con una loggia di sopra, e cella per un frate et un'altra loggia ivi vicina. [...] Nel 2° chiostro vi è una stanza dove si legge lingua arabica. Un'altra dove si leggono Canonici e Philosophia. Una per la barberia. La libreria con libri diversi per uso de frati con due stanze contigue per comodità di studiare. La cucina con una stanza, dove si fa il foco comune, e sotto vi è un logo da mettere la legna. Il refettorio con la canova, e sue comodità». In questo chiostro ci sono altre cinque stanze e una per il portinaio. Sono ricordati gli spazi verdi, con le diverse destinazioni e gli ambienti di servizio e per gli animali, oltre a una piccola cappella. I frati sono cinquantaquattro, suddivisi in sacerdoti, chierici e laici, ASV, *Congr. Stato Regolari I, Relationes* 42, cc. 73r-75r (nuova numerazione), San Pietro in Montorio, 9 aprile 1650; Adoc 125.

119 GIRALDI 1991, pp. 447-449.

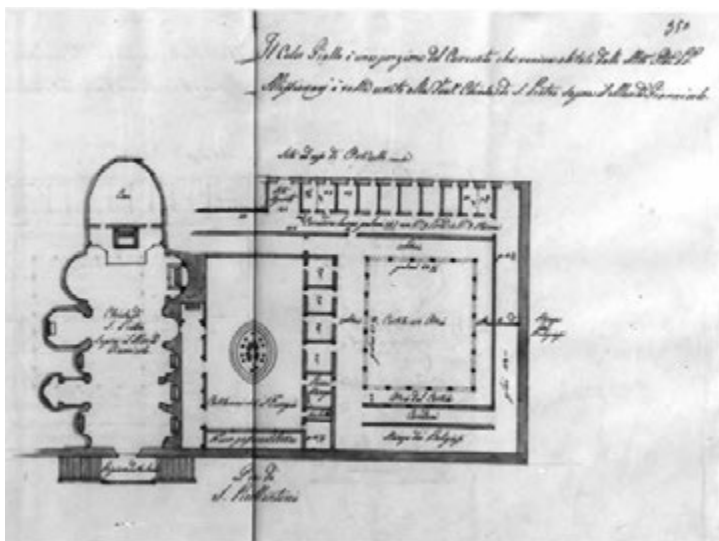


Fig. 44. Filippo Nicoletti, pianta della chiesa e del convento di San Pietro in Montorio, 1816, ASPF, *Collegi vari*, vol. 61, c. 350r

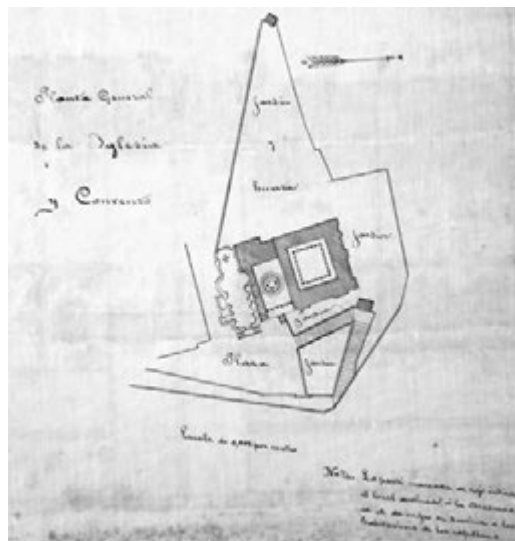


Fig. 45. Alejandro del Herrero y Herreros, planimetria della chiesa e del convento di San Pietro in Montorio con l'indicazione degli ambienti destinati all'Accademia (lungo i quattro lati del secondo chiostro) e ai frati (lungo due lati del chiostro con il Tempietto), 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881*

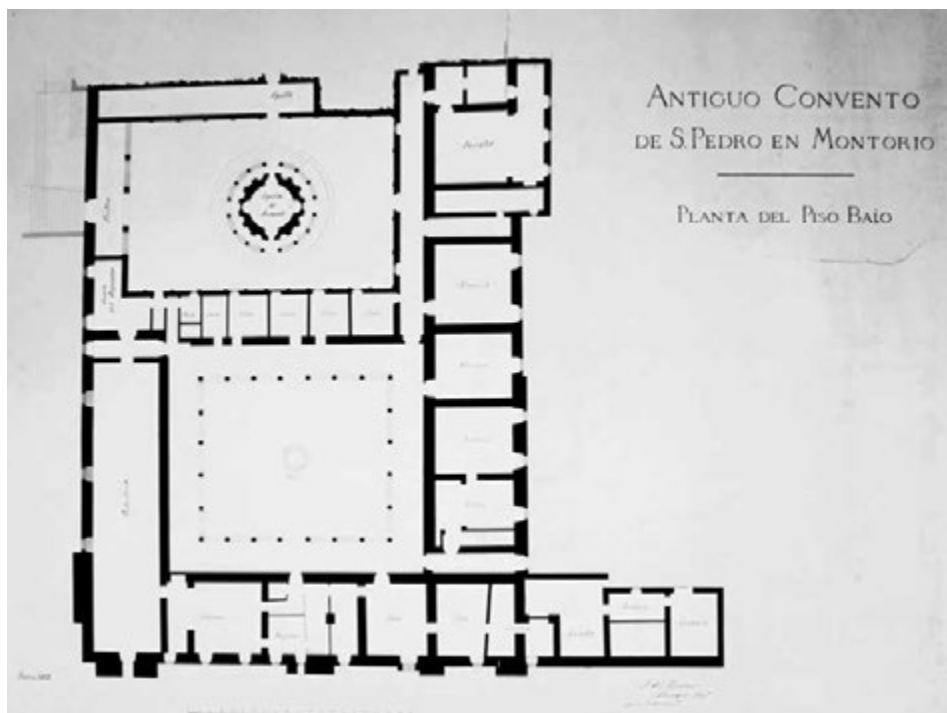


Fig. 46. Alejandro del Herrero y Herreros, rilievo del piano terreno del convento, 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881*

Paolo IV lo creò cardinale del titolo di Santa Maria in Ara Coeli (1557), durante il pontificato di Pio IV divenne vescovo di Foligno (1560) e prefetto della suprema congregazione del Sant'Offizio e nel conclave che designò poi Pio V molti sostennero la sua elezione. Degna di rilievo la sua opera per la riforma della Chiesa, che lo vide impegnato in particolare nel riassetto dell'ordine francescano. In tale missione un cospicuo traguardo fu la pubblicazione delle costituzioni dette *Monilianenses* (1554), consistente lavo-

ro di aggiornamento delle numerose precedenti commissionato da Giulio III, e proseguì con lo studio della fusione delle congregazioni francescane (poi decretata da Pio V nel 1568, poco dopo la morte del prelado ma sulla base delle sue elaborazioni)¹²⁰. Tra queste gli amadeiti, che più volte si era tentato senza successo di anettere agli osservanti, e San Pietro in Montorio per la sua funzione simbolica occupava un posto centrale nel disegno di Dolera. Sarà anche opportuno ricordare che Giulio III, appena eletto papa, aveva affidato a Giorgio Vasari la realizzazione della propria cappella familiare nella chiesa gianicolense (1550-1552), come si è detto, dando avvio ad una serie di iniziative tese a sottolineare l'importanza della sede monastica in relazione all'avvicinamento e all'auspicata unione all'Osservanza. In tale prospettiva il facoltoso cardinale promosse la ristrutturazione del convento dove si ritirò nel 1566 e concluse la sua esistenza nel 1568: nel testamento l'assenza di donazioni a favore del monastero, dove pure aveva trascorso gli ultimi anni di vita, può indurre a ritenere che il suo legame con esso fosse funzionale all'impegno di riformatore all'interno dell'ordine piuttosto che affettivo o devozionale¹²¹.

Nel 1587, come già ricordato, la chiesa divenne titolo cardinalizio per volere di Sisto V¹²². Costanzo Boccafuoco, primo cardinale titolare, francescano come il papa, commissionò le *Storie della vita di san Francesco*, ciclo pittorico tra i più ampi dedicati al santo e sostenuto da varie famiglie della nobiltà romana, per le lunette del secondo chiostro a Nicolò Circignani detto il Pomarancio (1587-1590 circa), e per quelle del primo a Giovanni Battista Lombardelli (1587-1588)¹²³. Gli affreschi si estendono in entrambi i chiostri e perciò il progetto del ciclo deve essere stato elaborato quando la fabbrica aveva raggiunto la sua configurazione definitiva.

In considerazione di quanto sinora detto appare possibile collegare l'intervento di Dolera nel secondo chiostro al consolidarsi della sua posizione all'interno della Curia e in particolare al fianco di papa Giulio III, molto probabilmente entro una più vasta e condivisa intenzione di controllo e nello stesso tempo di conquista della fiducia degli amadeiti, culminata con il trasferimento del cardinale nel 1566 nell'ala del convento che aveva riorganizzato a tal fine. Il disegno del secondo cortile concluso, separato dal primo mediante un corpo di fabbrica più basso di quelli ad esso ortogonali, delineato già da Pirro Ligorio nella pianta di Roma del 1552, induce a supporre che entro tale anno i lavori nel secondo chiostro siano stati almeno progettati o iniziati. Si potrebbe anche ipotizzare che Ligorio fosse semplicemente a conoscenza del disegno dell'opera attraverso la sua frequentazione di Rodolfo Pio da Carpi¹²⁴, noto collezionista e mecenate, cardinale protettore dei frati minori (1540-1564) e perciò punto di riferimento indiscusso negli anni degli interventi a San Pietro in Montorio, nonché rappresentante presso la Curia romana della politica imperiale di Carlo V e di Filippo II.

A tale ambiente, in grado sia per formazione culturale sia per mezzi finanziari di ideare il rinnovamento e l'armonica conclusione architettonica della fondazione francescana, sembra riconducibile l'elaborazione del secondo chiostro. La scelta di un porticato ad archi su colonne costituite con fusti di spoglio e basi e capitelli tuscanici in travertino nobilitava la progettazione del cortile che, come abbiamo detto, mostrava evidenti irregolarità. Scelta al passo con i tempi, se si considera che Sebastiano Serlio nel *Settimo Libro* (scritto tra il 1550 e il 1553, stampato nel 1575) parla del riuso di colonne antiche, ancora a metà del Cinquecento, proponendo un'ampia gamma di soluzioni¹²⁵. Del resto se la prima utilizzazione di un

120 SEVESI 1944, pp. 104-164.

121 Erede universale è l'ospedale romano di San Giacomo degli Incurabili; il testamento è conservato in ASR, *Ospedale di San Giacomo*, 24 (*testamenti 1516-1662*), cc. 209r-216v.

122 Si veda qui la nota 55.

123 Le lunette sono riprodotte in BAGOLAN 2004, pp. 55-97 (con bibliografia).

124 ZANOT 2004, pp. 85-108.

125 «È cosa manifesta che 'l piu nobile e piu bello ornamento ne gli edificij sono le colonne. Ed essendo cosi, io proporro alcuni accidenti al proposito di colonne. Sarà per essemplio un'Architetto, il quale havera gran numero di colonne, state per altro tempo in opera», SERLIO 2001, p. 98 (libro VII, cap. 41); vari esempi alle pp. 100-118 (libro VII, capp. 42-50).

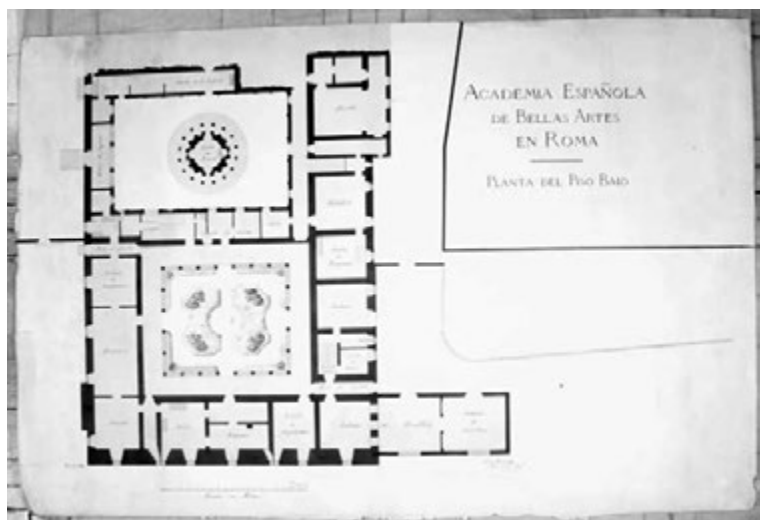


Fig. 47. Alejandro del Herrero y Herreros, progetto di ristrutturazione del piano terreno del convento, 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881*

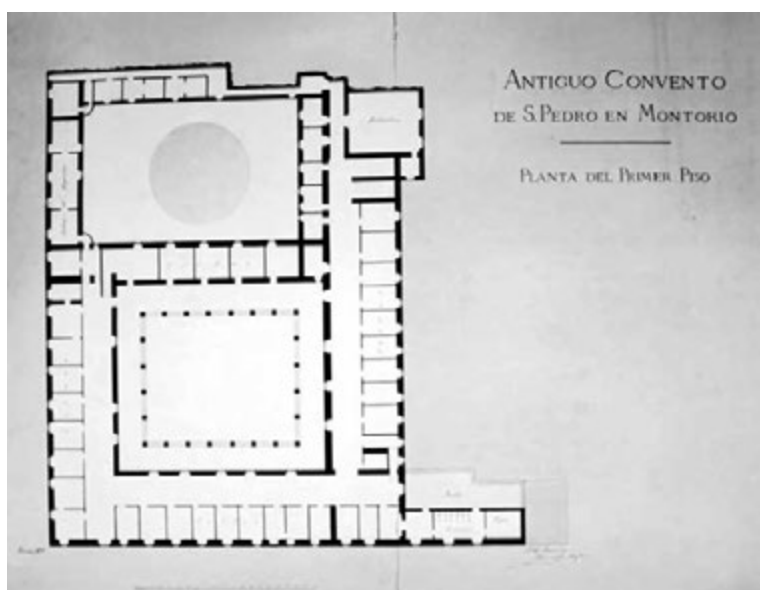


Fig. 48. Alejandro del Herrero y Herreros, rilievo del primo piano del convento, 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881*

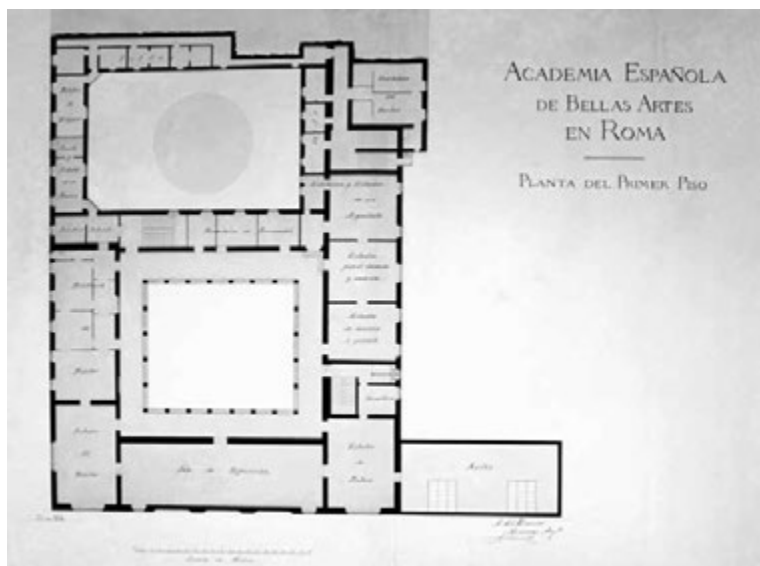


Fig. 49. Alejandro del Herrero y Herreros, progetto di ristrutturazione del primo piano del convento, 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881*

Fig. 50. Alejandro del Herrero y Herreros, progetto di ristrutturazione del secondo e terzo piano del convento, 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881*

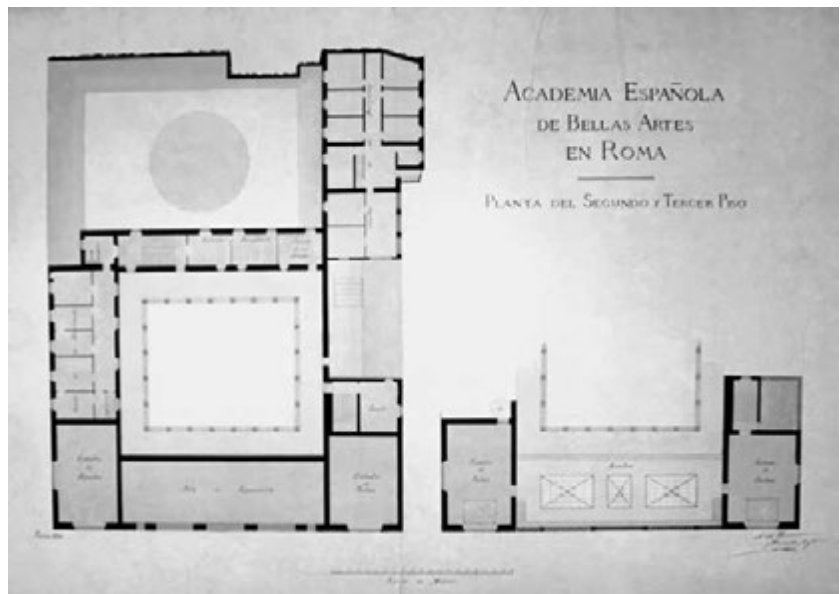


Fig. 51. Alejandro del Herrero y Herreros, rilievo della facciata est del convento, 1879, ASC, *Titolo 54, prot. 44526, anno 1879*

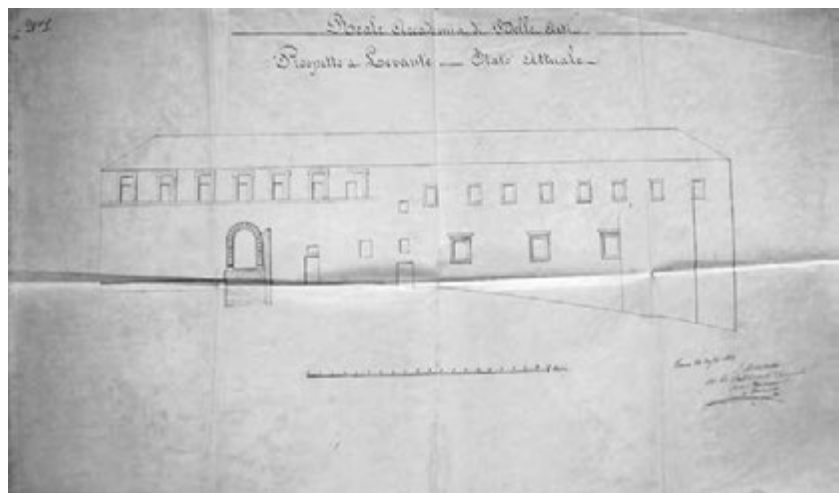
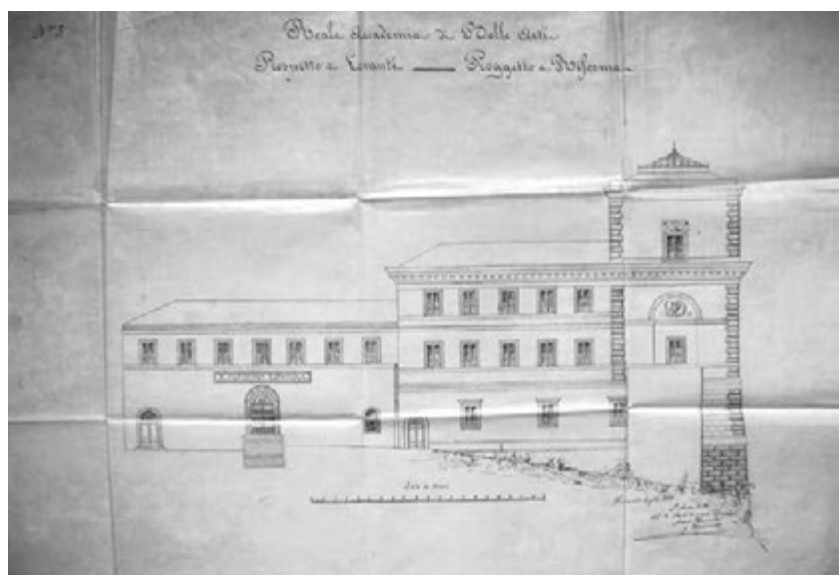


Fig. 52. Alejandro del Herrero y Herreros, progetto di ristrutturazione della facciata est del convento, 1879, ASC, *Titolo 54, prot. 44526, anno 1879*



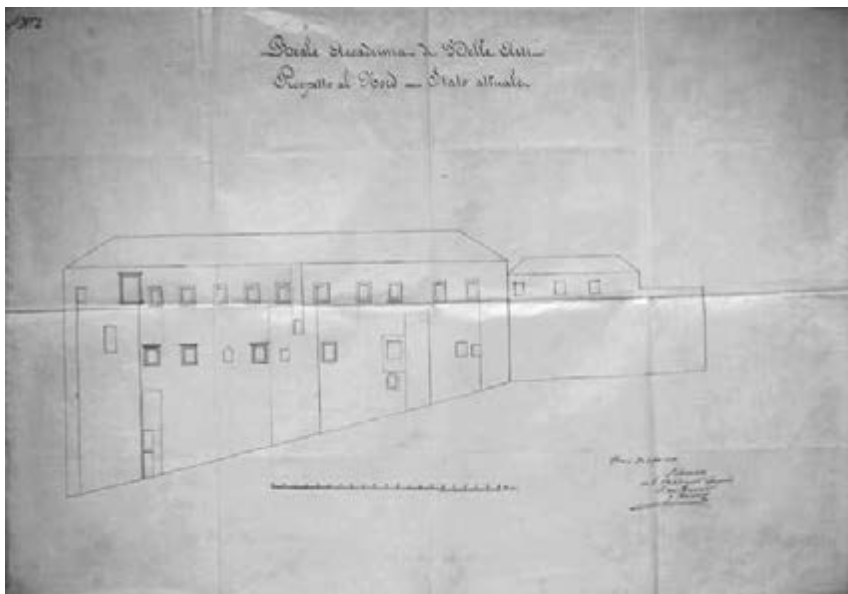


Fig. 53. Alejandro del Herrero y Herreros, rilievo della facciata nord del convento, 1879, ASC, *Titolo 54*, prot. 44526, anno 1879

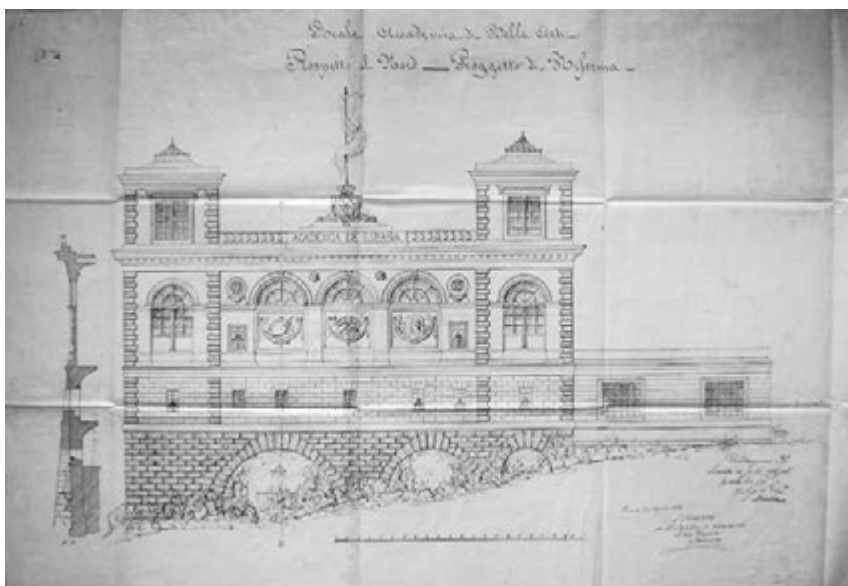


Fig. 54. Alejandro del Herrero y Herreros, progetto di ristrutturazione della facciata nord del convento, 1879, ASC, *Titolo 54*, prot. 44526, anno 1879

tuscanico completo è ascrivibile a Bramante nella scala a chiocciola del Belvedere vaticano iniziata intorno al 1504, la definizione dell'ordine architettonico, distinto dal dorico, avviene nel secondo decennio del XVI secolo parallelamente allo svilupparsi di un acceso dibattito intorno all'interpretazione del testo di Vitruvio (l'edizione illustrata di fra' Giocondo è del 1511) e degli esempi antichi, anche attraverso numerose interpretazioni grafiche.

Finora non sono emerse notizie sulla provenienza delle colonne. Si deve rammentare che esse hanno un'altezza ridotta che ne limita la possibile provenienza dal monastero e dalla chiesa medievale la quale, come riferiscono le poche testimonianze già ricordate, doveva essere ad aula. È tuttavia ipotizzabile che per il reperimento di tali elementi Dolera si sia potuto giovare di indicazioni di Rodolfo Pio da Carpi e delle sue conoscenze nella cerchia antiquaria romana; certamente la scoperta della provenienza potrebbe aiutare a precisare la datazione del cortile.

Nel nostro caso non si tratta di un vero e proprio ordine: al di sopra delle colonne infatti non compare la trabeazione e l'archivolto è in muratura intonacata, privo di modanature. Inoltre lo spessore

dell'archivolto è maggiore del sodo della colonna, soluzione che contribuisce all'aspetto arcaizzante espresso anche dalle difficoltà di ottenere una conformazione architettonica armonica. Tali elementi però trovano spiegazione nella storia del manufatto, che abbiamo descritto articolata in più fasi, per il cui compimento non necessariamente si doveva ricorrere ad un architetto. Così come la preferenza per il tuscanico, robusto, semplice e compatto, appare adeguata per la destinazione di questo spazio alla vita privata del monastero, in sintonia cioè con il pauperismo francescano e in particolare dei frati amadeiti.

Le fasi del convento tra XV e XVI secolo potrebbero dunque essere le seguenti. Successivamente al coinvolgimento dei Re Cattolici nel 1480 e dopo la realizzazione del coro della chiesa, è stata avviata la costruzione dell'attiguo braccio ovest, comprendente la sagrestia più altre quattro stanze. Testimoniate da più fonti, le opere includevano parti preesistenti e la sistemazione dell'area sulla quale erigere il Tempietto: il terreno, che ancora oggi ha diverse quote altimetriche, necessitava infatti di essere pareggiato. A filo con la fronte della chiesa si costruì il muro di cinta con l'ingresso al cortile; analoga struttura perimetrale si innalzò in direzione perpendicolare, ponendola alla stessa distanza tra

l'asse delle entrate e il fianco destro della chiesa. Poi è iniziata, forse in momenti differenti e contenendo unità precedenti, la realizzazione del braccio est, in stretto rapporto con le suddette due pareti di confine, ovvero con il lato breve addossato a quella parallela alla navata della chiesa e il lato lungo in linea con la sua facciata. Intorno alla metà del XVI secolo si avvia il riassetto del monastero, a partire dalla progettazione del secondo cortile che, molto probabilmente, fu allora collegato tramite un corridoio direttamente alla chiesa, anche rendendo liberi dal passaggio gli ambienti contigui. Forse si demolì gran parte del muro di separazione con il chiostro del Tempietto e lo si riedificò ad una distanza minima ma tale da permettere di collocare tra i due spazi aperti un corpo di fabbrica con stanze di dimensioni accettabili. Solo dopo la predisposizione di detto sostegno si poté attuare il porticato ad archi su colonne di spoglio, coperto da volte a crociera, mentre si concludeva anche l'ala del convento designata ad accogliere nel 1566 il cardinale Clemente Dolera, committente dei lavori di ristrutturazione del complesso.

Il nuovo assetto strutturale del monastero, finalmente completato e perciò più decoroso e rappresentativo, dovette essere apprezzato dai contemporanei. Lo si comprende dall'ampio spazio che l'architetto e antiquario Bernardo Gamucci nella sua guida di Roma del 1565 dedica a San Pietro in Montorio. Tra le diverse notizie sulla città moderna Gamucci inserì, accanto ad una notevole descrizione del Tempietto di Bramante corredata di due tavole, anche quella della chiesa, riservando una descrizione entusiasta alla cappella Del Monte, l'impresa architettonica più recente e che aveva innescato l'operazione di rilancio del valore del luogo. E se da esso «si vede quanti edifici abbia Roma antichi & moderni»¹²⁶, il monastero è celebrato proprio per il suo rinnovamento, spirituale e materiale, felice sintesi di passato e presente.



Fig. 55. La facciata della chiesa e dell'Accademia intorno al 1890, ICCD, D1797

126 GAMUCCI 1565, p. 175; Adoc 79.



Fig. 56. Il chiostro dell'Accademia all'inizio del XX secolo, ARAER

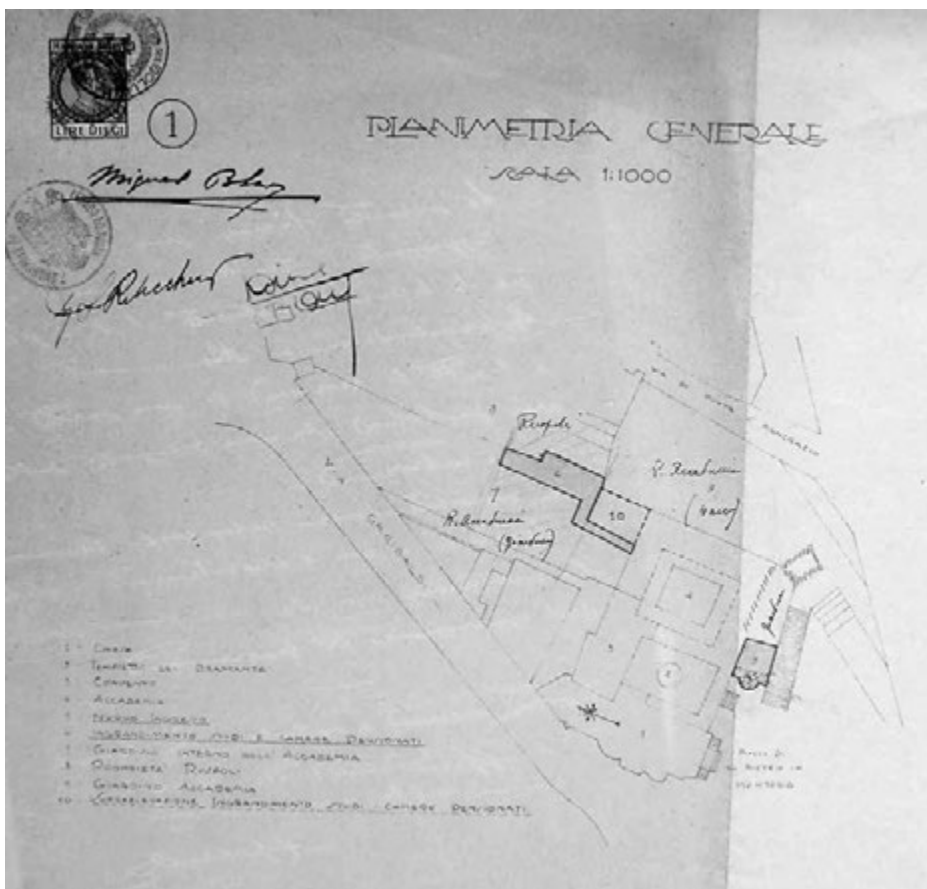


Fig. 57. Salvatore Rebecchini e Jaime Blay, ristrutturazione dell'Accademia, planimetria generale con localizzazione degli interventi, 1929, ASC, *Ispettorato edilizio*, prot. 14711, anno 1929

Durante il XVII secolo il monastero subì due importanti riduzioni del terreno di proprietà. Una considerevole parte dell'orto fu donata nel 1660 da Alessandro VII all'Università della Sapienza per farvi il giardino dei 'Semplici', dove nel 1690 nacque l'Accademia dell'Arcadia. Intorno alla fine del secolo i frati alienarono un altro terreno contiguo alla fontana dell'Acqua Paola, sul quale nel 1702 Romano For-

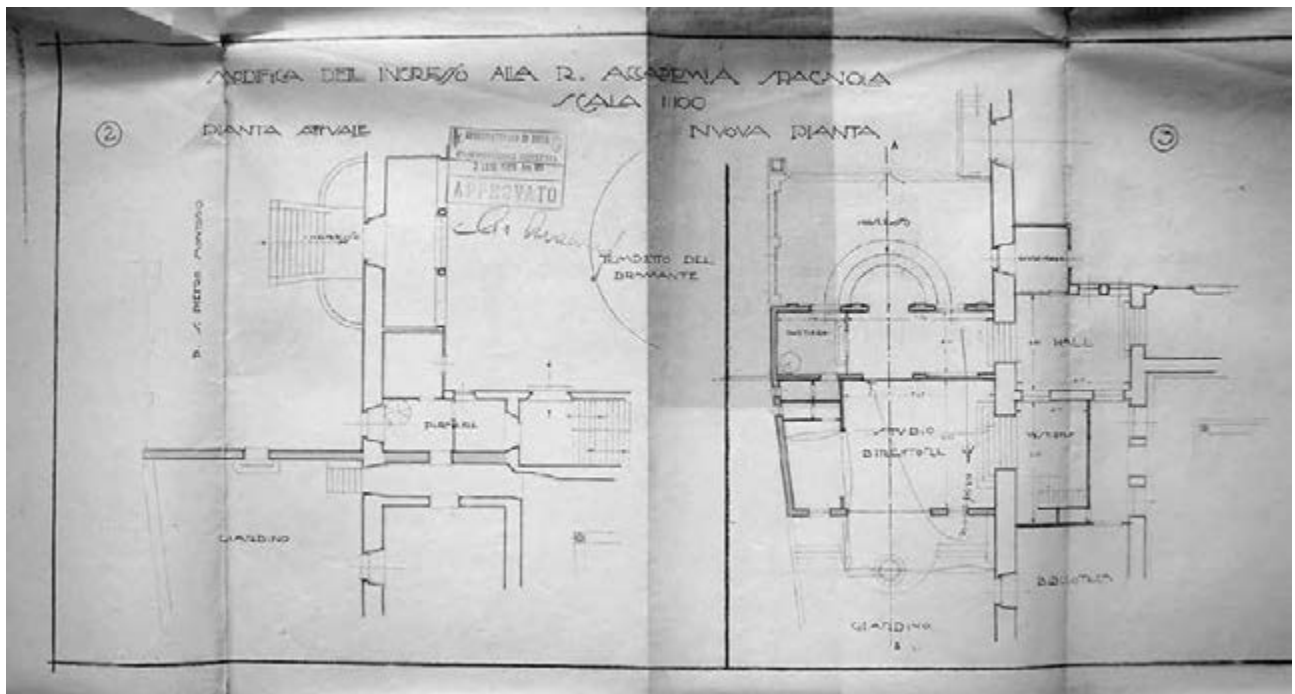


Fig. 58. Salvatore Rebecchini e Jaime Blay, ristrutturazione dell'Accademia, particolare del nuovo ingresso alla sede (piante di rilievo e di progetto), 1929, ASC, *Ispettorato edilizio*, prot. 14711, anno 1929

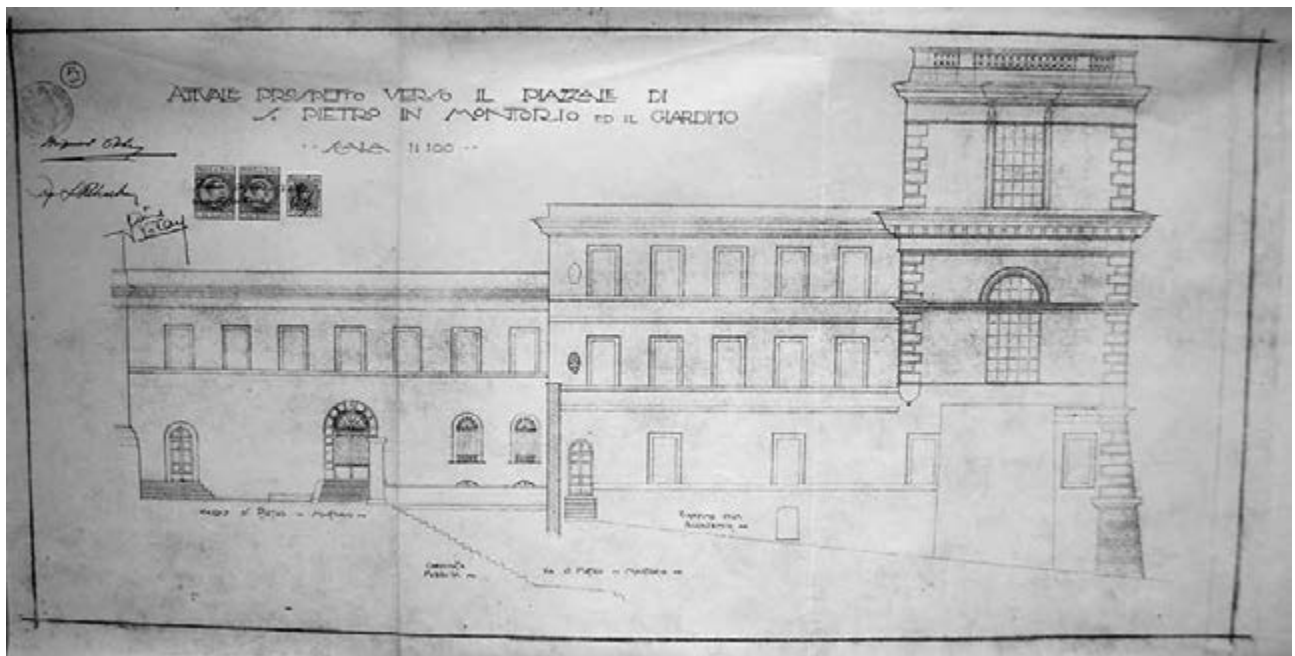


Fig. 59. Salvatore Rebecchini e Jaime Blay, ristrutturazione dell'Accademia, prospetto sul piazzale (rilievo dell'esistente), 1929, ASC, *Ispettorato edilizio*, prot. 14711, anno 1929

tunato Carapecchia, su disegno del suo maestro Carlo Fontana, concluse la villa Vaini, dal 1947 residenza dell'ambasciatore di Spagna¹²⁷.

127 Sulla villa Vaini si vedano GIGLI 1987, pp. 45-52; BENOCCI 2004; BONACCORSO 2014.

Dopo lavori di manutenzione documentati nel XVIII e all'inizio del XIX secolo¹²⁸, con l'Unità d'Italia si giunge ad un momento decisivo nella storia del monastero che inaugura una serie di modifiche e di sviluppi ulteriori dell'edificio. Chiuso nel 1870 il collegio per i missionari attivo a San Pietro in Montorio, come si è detto, dal 1622, in seguito alla soppressione delle corporazioni religiose (1873), lo Stato italiano cedette a quello spagnolo nel 1876 il convento¹²⁹. La piccola comunità di frati continuò a occuparsi dell'esercizio del culto risiedendo negli ambienti intorno al chiostro con il Tempietto, mentre gli ambienti raccolti intorno al secondo chiostro accolsero l'Accademia spagnola di belle arti in Roma (fig. 45), fondata nel 1873 e con sede provvisoria per i giovani artisti in piazza di Spagna e zone limitrofe fino al 1881¹³⁰.

La nuova articolazione della proprietà richiedeva sia un cambiamento di destinazione d'uso degli spazi esistenti sia un potenziamento dell'edificio, che dalla seconda metà del Cinquecento si estendeva su un'area simile a quella attuale ed era costituito da nuclei a più piani. I lavori, condotti nel 1879-80 dall'architetto Alejandro del Herrero y Herreros per l'adattamento della struttura alle esigenze di vita e di studio dei vari *pensionados* (pittori, scultori, architetti, incisori, musicisti), comportarono la sopraelevazione di un piano del nucleo originario e la riqualificazione della facciate est e soprattutto nord con il prospetto a due torri disegnato da un forte bugnato, volto rinnovato per una diversa istituzione (figg. 46-56)¹³¹.

Altre opere seguiranno negli anni Trenta del Novecento. Il progetto commissionato al figlio del direttore Miguel Blay, Jaime, insieme a Salvatore Rebecchini, prevedeva la ristrutturazione e il restauro della sede dell'Accademia. Realizzato con modifiche a partire dal 1930, l'intervento comprendeva lavori per le residenze del direttore e del segretario, l'ingrandimento e la sopraelevazione degli alloggi e degli studi per artisti prospicienti il giardino, la predisposizione di un nuovo ingresso sul piazzale indipendente dal convento e lo studio del direttore (figg. 57-59)¹³².

Su disegno di José Ignacio Hervada nel 1942 iniziarono i lavori per rendere più confortevoli gli alloggi dei *pensionados* nell'ala del giardino, conclusi solo nel 1949 sotto la direzione di Luis M. Feduchi¹³³. Da allora, raggiunta la configurazione attuale, si è provveduto alla manutenzione e ad alcuni cambiamenti di utilizzazione degli spazi¹³⁴ (figg. 60-61).

128 DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 38. L'intero complesso è rappresentato in una pianta del 1816, allegata a una perizia dei lavori occorrenti per rendere abitabile parte del convento, a cura di Filippo Nicoletti, ASCPE, *Collegi vari*, vol. 61, c. 350r (fig. 44).

129 Il testo dell'atto di transazione è in MONTIJANO GARCÍA 1998, pp. 197-198.

130 BRU ROMO 1971; CASADO ALCALDE 1987, pp. 157-158; Laura Gigli riferisce inoltre: «Inizialmente, nel 1874, i primi pensionati furono alloggiati nel palazzo della Legazione spagnola e poi in un appartamento affittato di un edificio a via della Croce 34, ma questa fu una sistemazione provvisoria», GIGLI 1987, pp. 37-40: 39; MONTIJANO GARCÍA 1998, pp. 49-53; BAGOLAN 2004, pp. 117-125. ALONSO CAMPOY 2009-2010, pp. 185-198; ALONSO CAMPOY 2013, pp. 13-73; MARTÍNEZ LOMBÓ 2016.

131 Gli elaborati di rilievo e di progetto preparati da Herrero sono conservati in MAAEE, *San Pietro in Montorio, Alejandro del Herrero y Herreros, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881*. Tra la documentazione prodotta per il rilascio della licenza edilizia sono conservati sei disegni, ASC, *Titulo 54*, prot. 44526, anno 1879. Nel progetto di Herrero erano previste coperture a tetto per le torri dei prospetti est e nord, che risultano realizzate nella ripresa fotografica di Carlo Baldassarre Simelli del 1890 circa (fig. 55, ICCD, D1797; altra copia presso la Fondazione Marco Besso, B10.3, n. inv. co794). Il rilievo eseguito da Blay e Rebecchini mostra l'avvenuta sostituzione con coperture a terrazza (fig. 59).

132 ASC, *Ispettorato edilizio*, prot. 14711, anno 1929, cc. sciolte, non numerate. Il rilievo (1927) e il progetto di Blay e Rebecchini (1930) sono allegati in copia nel progetto di ristrutturazione dell'Accademia di José Manuel López-Pelaez (ARAER, *V, Inventarios, obras y reformas en la Academia, José Manuel López-Pelaez, Avance de anteproyecto de plan director*, 1991, non inventariato). Ulteriore documentazione è conservata in MAAEE, *Archivo Renovado*, R. 5324, exp. 60. Memoria sobre la dirección de la Academia Española de Bellas Artes en Roma 1926-1932 (cit. in GARCÍA SÁNCHEZ 2013, p. 128 e nota 131). Un preventivo dei lavori, datato 30 marzo 1926, è conservato in ARAER, *V, Inventarios, obras y reformas en la Academia, Expediente obras, presupuestos y trabajos (1894-1938), caja 98*.

133 GARCÍA SÁNCHEZ 2013, pp. 128-132. José Ignacio Hervada portò anche a termine il cosiddetto villino, un piccolo edificio iniziato da Blay all'estremità del giardino, destinandolo a garage e alloggio del giardiniere e dei radiotelegrafisti della stazione radio ivi collocata, MAAEE, *Archivo Renovado*, R. 10374, exp. 47, Academia Española de Bellas Artes, Roma, Reforma y Ampliación, octubre de 1942, pp. 9-11 (cit. in GARCÍA SÁNCHEZ 2013, p. 129 e nota 133).

134 Si ricorda in particolare il progetto di manutenzione e di riadattamento funzionale di Armando Bueno Pernica (1985), ARAER, *V, Inventarios, obras y reformas en la Academia, José Manuel López-Pelaez, Avance de anteproyecto de plan director*, 1991, non inventariato.



Fig. 60. Il complesso di San Pietro in Montorio in una foto aerea del 1960, ICCD, Aerofototeca, f. 150, neg. 12/730



Fig. 61. Ponte Sisto, Trastevere e San Pietro in Montorio (foto L. Sorrentino)

Dopo il riconoscimento della responsabilità giuridica del Governo spagnolo per l'intero complesso, nel 2002 José Manuel López-Pelaez ha curato il restauro riservando solo alcuni ambienti ad uso del padre Guardiano, ormai unico francescano, spagnolo, residente a San Pietro in Montorio¹³⁵.

135 ARAER, *V, Inventarios, obras y reformas en la Academia*, José Manuel López-Pelaez, *Actualización y ampliación del anteproyecto de plan director*, 2002, non inventariato. In questa fase è stato rinnovato l'ingresso, sono stati destinati a sala espositiva diversi ambienti del piano terreno, sono stati demoliti il muro divisorio tra i due giardini e la costruzione addossata all'abside della chiesa, sono state risanate le cantine, sono stati realizzati uffici al primo piano, ELORZA 2003, pp. 20-22; ELORZA 2004, pp. 22-27; ELORZA 2005, pp. 18-21.

Nel 2015 è stato avviato il progetto di accessibilità del Tempietto e di altri contigui spazi, teso a eliminare le numerose barriere architettoniche che caratterizzano l'intero complesso monumentale. All'interno di una serie di ambienti ristrutturati con tale obiettivo è stato disposto un primo allestimento del Centro de Interpretación del Templete, rassegna che attraverso immagini e agili testi illustra le diverse fasi dell'antica fondazione francescana¹³⁶. Attualmente è in preparazione un livello monografico più approfondito del percorso espositivo che metterà a disposizione del pubblico studi e dati materiali. Grazie ad una praticabilità integrale, fisica e intellettuale, sarà possibile offrire per la prima volta una conoscenza totale e approfondita del Tempietto, indiscusso *exemplum* per generazioni di architetti – e non solo – dal Rinascimento a oggi.

136 Il 1° dicembre 2015 nell'ambito della manifestazione *Tempietto per tutti. Nuovo itinerario accessibile* è stato inaugurato un primo allestimento del Centro de Interpretación del Templete. Per conto del Dipartimento di Storia, disegno e restauro dell'architettura, chi scrive ha curato la sezione *Conoscenza e conservazione del patrimonio architettonico. Ricerche storiche e sperimentazioni tecnologiche*, con pannelli sui rilievi architettonici (eseguiti con tecniche tradizionali e 3D).

LOS CLIENTES DEL TEMPIETTO: HISTORIA, INTENCIONES Y SIGNIFICADOS

Fernando Marías

¿Tiene significado un monumento? Un edificio como el Tempietto de San Pietro in Montorio es un artefacto significativo en su materialidad y su forma para aquéllos que puedan identificar que sus columnas procedían de un expolio de ruinas romanas¹, apropiándose del prestigio de su antigüedad y su origen; que sus columnas dóricas podían ser ya portadoras de una referencia modal a la naturaleza martirial, masculina y fuerte del santo, Pedro, al que representarían; que su entablamento con triglifos y metopas no solo recuperaba motivos de estructuras de la antigua Roma sino que se constituían como una declinación inaugural del lenguaje arquitectónico moderno de – por decirlo con Francisco de Holanda – la Nueva Antigüedad²; que los objetos litúrgicos de sus metopas reflejaban simbólicamente las prácticas rituales de los nuevos *pontificales*, aunque pudieran también velar algún mensaje menos evidente; que su composición interior, basada en la secuencia de los cuatro motivos triunfales que componen su juego de pilastras sobre pedestales y arcos, denotaban la victoria.

La cúpula y su tipo arquitectónico antiguo, como un *tholos* o un perístilo, portarían significaciones y referentes particulares a aquellos receptores dotados de una cultura arquitectónica no menos específica. Convertían al Tempietto en una especie de *mausoleo* o *martyrium*, aunque no existiera ni cuerpo ni reliquia martirial en sentido estricto, sino solo memoria de un hecho, de una *res gestae*, para unos histórico y para otros legendario y apócrifo³, la crucifixión de san Pedro; y para otro tipo de receptores memoria del lugar donde el beato Amadeo Méndez de Silva había escrito, y donde se había encontrado veinte años más tarde, su manuscrito del *Apocalypsis Nova*; para unos terceros esta memoria incluía una ‘antememoria’, una profecía, en la que algunos de los asistentes a la colocación, en 1502, de la primera piedra de la *aedes* que conmemoraría la crucifixión, se vieron personalmente implicados⁴.

La tipología, la forma, la función, el ritual litúrgico, los referentes que unos y otros denotaran o encadenaran... forman parte de un monumento que no se extingue en su forma sino se complica con las intenciones que humanizan su arquitectura, que la colocan en unas circunstancias históricas muy precisas, las vividas por sus comitentes y su arquitecto. Y estas intenciones podrían haber sido contrapuestas, contradictorias, mitómanas, oscuras, susceptibles de ser escondidas, pero no por ello indignas de ser tenidas en cuenta, con todo el dramatismo de los hechos humanos de unos comitentes que se proyectaban con su obra (fig. 1).

Más allá de sus formas, podemos intuir que nuestra *aedes* podría haber tenido otros niveles de significación con respecto a sus receptores, a las ideas de sus comitentes, de sus clientes, y sus propias y eventuales intenciones semánticas para con el objeto de su producción, nuestro templete. Y que no se tratara de un objeto unívoco parece claro si nos fijamos en sus primeras denominaciones. Nuestro actual término, Tempietto, no aparece hasta 1540, con la publicación de Sebastiano Serlio (III, fol. xli; Adis 50), que lo usaba también para templos antiguos de reducidas dimensiones, al que seguirá Giorgio Vasari en 1550,

1 Parece existir un consenso al respecto, aunque sin haberse podido identificar el origen de las columnas de expolio, tal vez procedentes de un edificio que no empleaba columnas dóricas, MOORE 1996, pp. 121-122; FREIBERG 2014, pp. 105-111; WATERS 2016, p. 165.

2 FRANCISCO DE HOLANDA 2003; FRANCISCO DE HOLANDA 1983, p. 216: «A antigüidade nova».

3 Ni siquiera se podría parangonar con las ‘huellas de los pies’ – en origen un *ex voto* de viajeros romanos – de Cristo, dejadas de forma milagrosa sobre una piedra en su encuentro con san Pedro en el comienzo de la via Appia, custodiadas con una inscripción en la iglesia de Santa Maria delle Piante, Sancta Maria in Palmis o Domine quo vadis? Hasta su traslado a San Sebastiano fuori le mura.

4 Para los ‘lugares de memoria’, véase NORA 1984-1992.



Fig. 1. Tempietto al amanecer desde oriente (foto F. Marías)



Fig. 2. Giulio Romano, *Fernando el Católico* «Rex Catholicus Christiani Imperii Propagator», Palazzo Vaticano, Stanza dell'Incendio del Borgo

aunque eliminando el diminutivo: *tempio*. Por su parte, Bernardo Gamucci da San Gimignano, «architetto & antiquario de nostri tempi dignissimo» a juicio de su editor Giovanni Varisco, siguió este ejemplo en su encomiástica descripción, ilustrada por dos xilografías del exterior y el interior⁵.

La primera referencia a una edificación aún solo proyectada sería la de *aedes*, que aparece en la piedra fundacional de 1502 colocada por el cardenal Bernardino López de Carvajal⁶, pues el término *sacellum*

5 GAMUCCI 1565, pp. 175-177: «... voglio che il modello di fuori, di quel bel Tempio quantunque moderno vi sia al presente messo innanzi, che da Bramante accanto a questo fu fatto... non senza silentio trapasseremo il bel Tempio che fu dal detto Bramante vero padre & suscitatore della persa architettura fatto nel cortile di questo monasterio, dove si dice, che santo Pietro apostolo fu posto in croce; & ancor che sia piccolissimo, & moderno, ho volluto nondimeno dar lo fuori in disegno, accioche il lettore conosca, che questo merita senza rossore d'alcuno d'essere per beltà pareggiato alle più bell'opere degli antichi, che siano in Roma, se però le cose minime si possono agguagliare alle grandi, perchè in esso non manca nè osservanza d'ordine, nè debita proportione in tutto il suo modello, essendo dalla parte di dentro d'opera dorica. Di sopra v'ho mostro per il suo disegno della parte di fuori le tre sue entrate, & sedici colonne di granito, che attorno lo cingono; adesso potere vedere come sia situato l'altare, da che banda sieno le nicchie & i voti, che danno il lume con le proportioni & corrispondenze sue raggugliando tutte le sue parti al suo essere intero; non essendo quello più alto, che palmi cinquanta; & vi si dimostrano i gradi che salgono per entrar dentro, & quelli, che restano occupati dal basamento delle colonne che corre intorno. E questo essendo stato fatto di marmo & di Trivertino, la piccolezza sua è causa, che io non mi curo di dar fuori l'altre sue misure nel disegno; & habbiamo messo questo edificio in carta, ancor che sia moderno, per che la bellezza sua, come ho detto un'altra volta, lo merita...». Las dos imágenes (Adoc 79; Adis 69-70), con errores y simplificaciones, parecen depender de dibujos del propio autor, aunque basados probablemente en diseños como los de las secciones de Kassel (Adis 39, 40) o del Andrea Coner Sketchbook, del Sir John Soane Museum de Londres, de Bernardo della Volpaia (Adis 15, 16), o de Chatsworth Castle, de la antigua colección de John Talman (Adis 26); GÜNTHER 2008, fig. 95.

6 Versión de 1628, anterior a su restauración: «Lapidem Apostolor[um] Principis martyrio sacrum, Ferdinandus Hispaniarum Rex, et He-

sería producto de una restauración de la misma lápida, fuera de 1628 al reencontrarse, o del siglo XVIII como también se opina por parte de algunos especialistas. Podría tratarse quizá de una culterana referencia vitruviana (III, i; IV, 8, 7) a los templos antiguos como *aedes deorum immortalium*, anterior al momento en que Cesare Cesariano (III, i), en 1521, aplicara por escrito el término *aedes* no solo a los lugares de culto cristiano, sino también a los monasterios y residencias de dignatarios.

Sacellum solo parece encontrarse desde el texto de las *Antiquitates Urbis* de Andrea Fulvio de 1527⁷, y de la inscripción de la concesión de la bula de Paulo III (1536), que conllevaba la posibilidad de sacar un ánima del purgatorio a quien celebrara misa en el altar de la cripta, más que del Tempietto («In hoc sacello...»)⁸, aunque también podría ser el altar superior.

Incluso un segundo término diferente había ya empleado fra' Mariano da Firenze, en su *Itinerarium Urbis Romae* de 1518, ciborio («... magnum marmoreumque *ciborium* columnis ornatum»), implicando una estructura más abierta que cerrada cubriendo un altar a la manera de un baldaquino⁹.

En 1605, la inscripción colocada por el embajador Marqués de Villena, en nombre de Felipe III, hizo caso omiso de todos los términos previos, e incorporó el término también vitruviano de *tholus*: «Tholum huiusce sacelli vetustate...»¹⁰.

¿Quiénes encargaron el Tempietto? ¿Quiénes fueron sus responsables y comitentes? La tradición, renovada por la historiografía¹¹, ha señalado a los Reyes Católicos Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (fig. 2). Y es cierto, la iglesia y, en menor medida, su *aedes*, su *sacellum* o Tempietto fueron símbolo romano de los Reyes Católicos, y su memoria se intentó perpetuar por parte de la Monarquía católica en muy diferentes momentos y hasta nuestros días. No obstante, ello no significa que las estructuras que se erigieron entre 1472 y 1508 en el Gianicolo deban su morfología y sus significados exclusivamente a la decisión dual de los monarcas hispanos. Nada más lejos de la realidad.

Podríamos imaginar la comitencia del Tempietto como la serie de ondas concéntricas producidas al arrojar una piedra en un estanque, y en el centro elevándose por encima de todas ellas el propio edificio. Los Reyes Católicos serían la última onda, aquélla que alcanza puntos más distantes del vértice pero tiene menor fuerza; ellos habían costado a distancia la obra de la iglesia conventual, sin tomar probablemente otra decisión que la de la dotación de dineros, vertidos desde Sicilia o adelantados por sus representantes

lisabeth regina catholici, post erectam ab eis *aedem* posuerunt anno salutis Christianae 1502 / Bernad[in]us Carvajal Card. S.R.E. primum lapidem, i[n]ecit». Recordemos que la inscripción de 1500 se refirió con los términos de *ecclesia* y *altar*, no de *aedes*; véase Cantatore sobre el Tempietto en este volumen.

7 FULVIO 1527, fol. xxvii: «... sic enim crucifigi voluit quia diceret indignum esse Salvatoris mortem imitari. *Sacello* ibi nuperrime exitato elegantiori rotundo in gyrum columnato ad eius similitudinem quod Albunae erat dicatum super casum Anienis uti hodie tyburi visitur. Non desunt tamen qui petrum in Circo Neronis passum esse efficacibus probent argumentis cui rei monumentum in templo...», Adoc 70.

8 Reaparece en el texto del Anónimo español que escribe al menos entre la época de Paulo III y los años setenta, dado a conocer por Cantatore en su ensayo sobre el Tempietto en este volumen y procedente del manuscrito de las *Iscrizioni in chiese di Roma* (ca. 1570 [pero tal vez ca. 1540], fol. 268), donde se precisa la localización de la lápida paulina bajo el cimborrio de la capilla alta, por encima de la cripta «in s. petro montorio / in sacello subterraneo ubi / divus petrus cruce suspensus fuit / in tabula marmorea quae aram tegit...». El texto latino, más conciso, podría inducir a un error que queda resuelto en el mucho más extenso y preciso texto en español.

9 Es bien conocido el silencio de Francesco Albertini en 1510: «Ecclesia S. Petri in monte aureo sive Ianiculo perpulchra a fundamentis restituta a regina Hispanorum», fol. 82v y «Sunt in urbe multae capellae ornatissimae: ut est S. Mariae in ara coeli, et de pace, et S. Petri in monte aureo...», fol. 85, ALBERTINI 1510, Adoc 66. Como «cappella rotonda» la describió Valerico Dorico (DORICO 1535).

10 Como se ha reiterado en multitud de ocasiones para retrasar la cronología del Tempietto, no aparece ni palabra en el capítulo dedicado a las fábricas auspiciadas por Julio II, en 1509, de Francesco Albertini (ALBERTINI 1510, fol. xii v; ALBERTINI 1520, fol. 49). Nada se escribe tampoco por parte de Andrea Fulvio, que solo se refiere al *templum*, la iglesia conventual («Hic ubi supplicio Petri est affectus in altum e latissimis pedibus ligno & cervice deorsum Rex Fernandus ubi de stemmatæ gentis iberæ montis adæquato instauravit vertice templum e regione aræ longo discrimine coeli...», FULVIO 1527) o en CEVA 1512, I, fol. xxxvi v.

11 Desde la heráldica del propio edificio y desde FULVIO 1527 a SPAGNESI 1991 y HOWARD 1992 (aunque su idea de que los vínculos de los reyes con el Tempietto se limitaran a la cripta es insostenible), RIEGEL 1997-1998, DANDELET 2001 y FREIBERG 2014. Decepcionantes las páginas de ESPADAS BURGOS 2006, pp. 107-112 y, sobre San Pietro in Montorio, pp. 112-120. HEMSOLL 2015 insiste en los caracteres más tardíos del Templete en el marco de una lectura diacrónica de la obra de Bramante, y de una reapropiación vaticana en época de Julio II, por parte del arquitecto, de un espacio amadeíta, la cripta cueviforme.

Juan Ruiz de Medina y, sobre todo, por Bernardino López de Carvajal; los pagos iniciados entre diciembre de 1502 y octubre de 1503, todavía a un año de la muerte de la reina Isabel, y concluidos en 1508 debieran corresponder a una obra como la del Tempietto, ya iniciada, pues la iglesia conventual se había bendecido ya en 1500¹². Los monarcas parecen haber delegado cualquier otro tipo de decisiones en sus representantes y que finalmente Carvajal se fuera independizando aunque sin renunciar a mantener la memoria de la monarquía española.

Los Reyes Católicos

El primer documento conservado que vincula el monasterio franciscano y los Reyes Católicos está fechado en 1480, año en el que Fernando el Católico comunicaba su deseo de contribuir a la construcción – con 2.000 florines a lo largo de tres años – de una «*votivam ecclesiam*» – cuya naturaleza tendría que haber sido la de dar las gracias por el nacimiento de un varón, el príncipe Juan, el 28 de junio de 1478- por lo que ya habrían entrado en contacto con el franciscano al menos el año anterior, momento de su vaticinio.

Es más que probable que la conexión, a pesar de las misivas fernandinas para los pagos que se realizaban, como rey de la Corona de Aragón, a través de su reino de Sicilia, se hubiera establecido con la reina de Castilla Isabel (1451-1504); casada en 1469, le nació una hija muy pronto – Isabel (1470-1498) de Portugal – pero tuvo que esperar otros ocho años para dar a luz un heredero, Juan (1478-1497), y al resto de sus hijas. El nexo de unión entre Amadeo y la reina – más allá de las hipótesis a falta de cualquier documento – podría haber sido la hermana de Amadeo, Beatriz de Silva (1427-1492), monja en Toledo vinculada por amistad con Isabel y, más que desde 1453, en el bienio 1476-1477, mucho más lógico¹³. Aunque a Amadeo se le consideraba hacia 1570 como antiguo confesor de la reina Isabel, a la que había prometido un hijo varón y, tras obtenerlo, había contribuido a la construcción de la iglesia¹⁴, tal promesa tenía que haber sido a distancia e intermediada, pues desde 1456 Amadeo se encontraba en Italia¹⁵. El voto, no obstante, habría sido posterior a la fundación amadeíta, gracias a Sixto IV, de San Pietro in Montorio de 1472; y no parece haber tenido demasiadas consecuencias¹⁶. Sin embargo, es posible que con este dinero se reiniciase la fábrica de su capilla mayor – tal vez en obra desde 1472 – y se dispusiera ya de un proyecto – que se ha atribuido desde Vasari a Baccio Pontelli, en Roma desde 1482-1483, y que el análisis formal parece confirmar¹⁷–, quedando la iglesia en manos de un constructor llamado Jorge de Castellón¹⁸, hasta su sustitución en 1488.

En 10 de septiembre de 1488, a seis años de la muerte de Amadeo, Fernando enviaba dinero para proseguir el cuerpo de la iglesia con criterios bastante específicos y ahorrativos, y que miraban casi exclu-

12 D'ARPA 2007-2008; CANTATORE 2010b.

13 HERRERA 1647; DE SOUSA COSTA 1985; GARCÍA DE PESQUERA 1993.

14 Según el manuscrito de las *Iscrizioni in chiese di Roma* (ca. 1570, fols. 268-268v), véase el ensayo de Flavia Cantatore sobre el Tempietto en este volumen.

15 GUTIÉRREZ 1967.

16 Del 5 de marzo de 1483 es la carta de Sixto IV a Luis XI de Francia (MÜNTZ 1882, pp. 165-166, «ad basilicam principis apostolorum de Urbe pro illis tectorum et ecclesie reparatione, et totidem in supplementum fabricae beati Petri in Monte aureo», Adoc 22), dando gracias por los 500 escudos enviados para la financiación de la obra, único testimonio de un supuesto mecenazgo francés del monasterio, con el de 1518 de Mariano da Firenze (FRA MARIANO DA FIRENZE 1931, p. 98: «Veterem ecclesiam postravit ibique iuxta pulcherrimam erexit elemosynis Christianissimi Ludovici Regis Francorum primum deinde Catholici Regis Hispanorum et Regina Elisabeth uxoris perfecit», Adoc 69), quizá abortado por la muerte del monarca en agosto de ese mismo año. Una supuesta donación portuguesa – recordada por Vasari (solo en 1568) y fuentes del siglo XVIII – del rey Alfonso V o más bien de su hijo João II, habría que situarla por estas mismas fechas de la muerte de Amadeo (FREIBERG 2014, p. 48).

17 CANTATORE 2007.

18 MARÍAS 1987, p. 32. Podría tratarse del maestro Giovanni Giorgio da Castiglione, activo en 1476-1477 en Santa Maria della Pietà al Camposanto Teutonico. TÖNNESMANN, FISCHER PACE, 1988, pp. 14-16, 35 y 42-44.

sivamente la arquitectura en términos de dimensiones: «mirando que parezca más la grandeza de quien la faze fazer [a través del empleo de la heráldica], en la forma de cómo ha de ser labrada, *que no en la grandaria* della como véeyz las yglesias de los observantes acostumbran y deven ser más devotas que grandes edifficios»¹⁹. En una post-data²⁰, infrecuentemente citada, se añadía que «... ni tampoco quiero que la pequenez de la iglesia sia tanta, que por aquélla parezca ser der[r]ogado a la grandeza de quien la manda fazer». Es posible, por lo tanto, que la nave dependiera de un cambio de proyecto por uno más tardío de Baccio Pontelli sobre ideas de Francesco de Giorgio Martini²¹.

Al mismo tiempo, el rey puso la fábrica en manos de sus dos procuradores en Roma por estas fechas, Juan Ruiz de Medina y Bernardino López de Carvajal, a quienes hemos de suponer catalizadores de esta iniciativa²². Los dos castellanos siguieron al frente de las decisiones relativas a las obras, el primero hasta 1499 y el segundo, hasta una fecha quizá solo poco posterior a la muerte de la reina Isabel, a fines de 1504. Las razones de la fábrica habían cambiado con el fallecimiento del joven príncipe, quien murió el 4 de octubre de 1497; Carvajal escribió en castellano una *Epistola consolatoria in obitu Iohannis Hispaniae principis ad Catholicos Regem et Reginam eius parentes* (Roma, Eucharius Silber, 1497 [1500/1501]), que envió a la Península a los padres, antes de que García de Bovadilla la vertiera al latín para su publicación posterior²³.

Ello debió motivar que los procuradores reales y los amadeítas enviaran un diseño de la obra, de la que el 17 de agosto de 1498 Fernando se hacía eco en carta que escribía a Carvajal: había «visto la traça de la iglesia y monesterio», que le había llevado un franciscano a Zaragoza, y se comprometía a proseguir con los pagos de los 500 ducados anuales, requiriendo de Carvajal que continuara con «vuestra devoçión tengáys el cuydado que fasta aquí havéys tenido de la dicha obra porque seáys partiçipante en el mérito allende que los recebyremos a muy grande complaçençia», hasta su conclusión. La iglesia, como sabemos, se consagró el 9 de junio de 1500.

Los documentos españoles, desde 1478 a 1495 y sobre todo los pagos a través del virreinato de Sicilia desde 1481 y sobre todo a partir de 1499/1500 hasta 1508, en que parecen detenerse²⁴ – especificándose para el convento e iglesia hasta 1503 –, debieran ser esclarecedores. De hecho, el 21 de octubre de 1503 el virrey, por cuenta del monarca, añadía otros 500 ducados – a sumar a los abonados anualmente – que se le pagarían al cardenal²⁵. Éstos podrían haber estado destinados a la construcción del Tempietto, como se ha venido suponiendo, desde el año anterior de 1502²⁶.

Los Reyes Católicos habían comenzado a acumular títulos desde el nuevo de reyes de Granada de 1492; en 1493 recibieron el de reyes de Indias, en 1495 el de reyes de África, al que se unió el de Reyes Católicos en 1496. Quizá ya en 1500 Fernando el Católico había sido nombrado heredero del Imperio

19 MARÍAS 1987, p. 33.

20 DE LA TORRE DEL CERRO 1951, III, p. 541.

21 CANTATORE 2007, pp. 99-102; FIORE 2007; GARGANO 2008.

22 Sustituyendo a los procuradores de 1486 Pedro Altisent y Pedro Carranza (canónigo de Toledo, protonotario y cubiculario de Alejandro VI, muerto en 1501 y enterrado en San Pietro Vaticano en un sepulcro de Andrea Bregno, de hacia 1503). MARÍAS 1987, CANTATORE 1994, CANTATORE 2007.

23 GONZÁLEZ ROLÁN, SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE 1999. Ejemplares en Roma, Biblioteca Vallicelliana, Inc. 176; Londres, British Library, IA 19.028; y París, Bibliothèque nationale de France, Reserve Oo/480. La idea de la unión, en este caso de los reinos de Castilla y Aragón, preside la epístola; debía mantenerse por encima de todo la *sanctissimam et perutilem unionem*, para lo cual se asienta el principio de que, a falta de varón, la sucesión de la corona de todos los reinos de España había de recaer en las hembras. Por otra parte, se postula la necesidad de un *Africanam invadenda*, de recuerdos de Tito Livio.

24 GIORDANO 1997, GIORDANO 2000, D'ARPA 2007-2008 y CANTATORE 2010b. Procedentes de ASP, *Real Cancellaria*, vols. 148 y 173; *Tribunale del Real Patrimonio, Lettere viceregie e dispacci patrimoniali*, vols. 195 y 206; *Conservatoria del Real Patrimonio*, vol. 85.

25 Ya en 25 de septiembre de 1499 se habían añadido otros 50 ducados, para pagar parte de un jardín (*uno iardino*) para el monasterio, Adoc 47.

26 El segundo claustro se construiría mucho después, a partir de la sexta década del siglo XVI, gracias a los cardenales Clemente Dolera da Moneglia y Rodolfo Pio da Carpi, véase el ensayo de Cantatore sobre el monasterio en este volumen.

de Constantinopla por Andreas Paleólogo (Mistra, 1453-Roma, 1503) – como ya Demetrio había nombrado años atrás a Alfonso V el Magnánimo –, quien había ordenado además en su testamento del 8 de septiembre de 1494 que se le dijera una misa precisamente en San Pietro in Montorio²⁷. Andreas – sobrino del último emperador Constantino XI Dragas-Palaeologus – vendió primero sus derechos sucesorios al trono imperial en 1494 y 1502 respectivamente a Carlos VIII de Francia (†1498) y a Fernando e Isabel, derechos que confirmó en un testamento posterior, y que conllevaban un nuevo impulso de reorganización de los proyectos de cruzada²⁸.

Ya desde 1503 Fernando pretendía convertirse en rey de Nápoles y rey de Jerusalén, títulos aparentemente reconocidos desde 1505. Aunque el Católico recibió una bula de Julio II con el título de rey de Jerusalén, el 7 de julio de 1510, los reyes de Aragón – desde el matrimonio de Pedro III con Costanza Hohestaufen, la nieta del emperador y rey de Sicilia y Jerusalén Federico II Hohestaufen – se habían convertido en titulares del reino de Jerusalén desde hacía más de dos siglos²⁹. La ampliación de la conquista peninsular a África y Jerusalén se trataba además de una herencia castellana y con la unión con la corona aragonesa, Jerusalén se convirtió en un legado doble, quedando el legado aragonés forjado por la fusión de la herencia franciscano-joaquinita e imperialista de los reyes de Aragón, a partir de la versión del *Vae mundo in centum annis* (1297/1301) de Arnau de Villanova; así pues, ambas tradiciones terminarían siendo los dos elementos fundamentales del mesianismo ibérico de los Reyes Católicos.

La conquista de Jerusalén, como un nuevo cruzado, era un lugar común en los vaticinios de su reinado, que habían encontrado expresión en las profecías del ‘Encubierto’ del Marqués de Cádiz Rodrigo Ponce de León en 1486 y del ‘Rey León’ en 1498 en el *Baladro del Sabio Merlín*, en el discurso ante Inocencio VIII del protonotario apostólico Antonio Geraldini d’Amelia, o en la obra del astrólogo real Hyeronimis Torrella, *Opus preclarum de imaginibus astrologicis* (Valencia 1496): era el vespertilión – el murciélago o *lo rat penat* en el que se había transformado el *drac alat* del Apocalipsis – que conseguiría la monarquía universal y conquistaría Jerusalén³⁰. Como veremos, en la Roma de 1493, en la *Oratio* de Bernardino López de Carvajal ante Alejandro VI se partía incluso de la visión mesiánica del ternero (Alejandro Borgia) y el león (Fernando el Católico), durmiendo en el mismo cubil de Isaías (11, 6), metáfora – apoyada en las profecías de san Isidoro de Sevilla y santa Brígida – del dominio universal al que estaban destinados los reyes, tras la concesión divina de la conquista de Granada y el hallazgo de las nuevas islas desconocidas hacia la India³¹.

Como se ha llegado a escribir, Fernando pudo llegar a pensar que había logrado «tener el mundo en un anillo»³².

Parece lógico pensar que a los monarcas se les presentaría el proyecto de levantar un monumento conmemorativo a san Pedro e, indirectamente, a sus promotores regios; si se les presentó un diseño de Bramante, fuera ya con su claustro circular o sin él, difícilmente habrían podido calibrar los nuevos ele-

27 Añadiéndose al de duque de Atenas y Neopatria. RIEGEL 1997-1998, p. 286, a partir de ROSCOE 1805, I, pp. 198 n. 36, 73.

28 FREIBERG 2014, pp. 151-153, como ejecución de su testamento en 7 de abril de 1502, y ante la oposición de su hermana Zoe Paleologina (†1503), casada con Iván III de Rusia.

29 Así lo reconocían Pere Boscá en su *Oratio in celebritate victoriae Malachitane per serenissimum Ferdinandum et Helisabeth Hispaniarum principes catholicos*, de 1487 pero nunca publicada, o DE SANTISTEVAN 1503 (en Madrid, Biblioteca Nacional de España R/29905,2). GARCÍA ORÓ 1991a, GARCÍA ORÓ 1991b; GARCÍA ORÓ 1993, II, pp. 569-590.

30 MILHOU 1982, p. 65 y MILHOU 1983, pp. 169-249, 391-394, y para Jerusalén, pp. 165-168, 287ss. Se partía de una profecía atribuida a san Isidoro de Sevilla, y de la tradición del siglo XIV (recogida en el texto pseudo-artúrico del *Baladro del sabio Merlín con sus profecías* (Juan de Burgos, Burgos 1498, aunque se creía solo editado en 1535, véase GRACIA 1998), que señalaba a un descendiente homónimo de Fernando III el Santo como conquistador de Andalucía. Véase POU MARTÍ 1930; BOHIGAS 1920-1922, 1928, 1928-1932, 1941. También *LAST THINGS* 2000; LERNER 1994, pp. 186-204; BOLLWEG 1995; MARCUELLO 1987; CÁTEDRA 1989, pp. 58-61; GRACIA 1998. Más tarde la idea reaparecerá en DE CONTI 1883 o DE LA ENCINA 1979.

31 GIL 1989, pp. 60-62, 206-223; GOÑI GAZTAMBIDE 1958; GIMENO CASALDUERO 1975, pp. 235-239.

32 MILHOU 1982, p. 65.

mentos arquitectónicos que conllevaba, tan alejados de su propia cultura, pero sí entender los referentes jerosolimitanos y la imagen de unión si llegaron a explicárseles y no continuaron pagando a ciegas.

La reunión de 1502

¿Quién tuvo, así pues, la idea de la erección de este monumento, la *aedes* circular períptera formalizada por Bramante?

Examinemos los asistentes a la colocación de la primera piedra de 1502, que conocemos gracias a que, al mismo tiempo, asistieron al hallazgo y posterior apertura, secreta, del manuscrito del *Apocalypsis Nova*, revelada por el arcángel Gabriel al franciscano y redactada antes de la primavera de 1482 – quizá con la colaboración del amanuense Francesco Biondo, aunque se señalaría que el «Angelus B. Amadaei fuit scotista»³³ – y todavía en el pontificado de Sixto IV; este manuscrito habría tenido un recorrido entre 1482 y 1502 sobre el que las fuentes no se pusieron de acuerdo; para unos había sido llevado por Amadeo a Milán y a su muerte habría regresado al Gianicolo, según otros habría quedado en manos de Sixto IV e Inocencio VIII; según unos terceros, desde su regreso de Milán, habría estado en poder de Carvajal y éste habría decidido en 1502 hacerlo semipúblico; y con ellas no se acababan las hipótesis³⁴.

Junto al cardenal Bernardino López de Carvajal parecen haberse reunido el cardenal Domenico Grimani (1461-1523), el importante prelado veneciano, como protector de los franciscanos, y su general fra' Egidio Delfini d'Amelia. También el obispo de Bisarcio, en Cerdeña, y penitenciario de San Pietro Vaticano, el franciscano español Juan de Malcone o Maulroy (†1503)³⁵, con su compañero el también franciscano fra' Giorgio Benigno Salviati; y el guardián del convento de Montorio fra' Isaia da Varese³⁶, más dos desconocidos: un fraile lombardo del círculo sforcesco, fra' Bernardo da Milano y un subdiácono fra' Tito da Roma y, según Benigno, un fra' Bernardino da Antignato.

Según unas u otras fuentes, la peligrosísima apertura del manuscrito habría quedado en manos de los dos cardenales o de Carvajal y Delfini, aunque el que había corrido el riesgo de ser verdaderamente el primero habría sido Benigno. Entre sus páginas habría aparecido un retrato del futuro *pastor angelicus* profetizado por Amadeo y representado como habría parecido al menos veinte años atrás; supuestamente se le habría enviado a Fernando el Católico por iniciativa del obispo Maulroy. Esta imagen permitiría a Carvajal creerse a sí mismo como el futuro papa angélico; pero también Benigno – el compañero del obispo – se habría reconocido, con gran disgusto de Carvajal.

Por otra parte, no deja de ser extraño que, de haberse encontrado el manuscrito mientras se colocaba la primera piedra, nadie citara entre los presentes a Donato Bramante.

33 LAPIDE 1627, p. 17, citado por MORISI 1970, p. 25, n. 49. Para Biondo, VASOLI 1974b, pp. 126 ss.

34 MARÍAS 1987, p. 45.

35 Juan de Malcone o Manleone, Morlone o Morone, fue también maestro de sacra teología, participó en 1498 en el auto de fe de Roma, y llegó a obispo de Bisarcio en 1500.

36 Fra' Isaia da Varese aparecería como guardián todavía en 1508, en documento relativo al pintor Giovanni Pinura. Según otras fuentes, españolas, y quizá poco al día, en 1502 era también guardián, o acababa de dejar de serlo, fra' Gabriele, a quien se le compró desde Castilla una bestia para ir a Roma. PRIETO CANTERA 1969, p. 57, doc. Legajo 2, fols. 235-236 y MARÍAS 1987, n. 85. Es posible que se tratara del mismo guardián al que se le ofrecía hospedaje el 9 septiembre de 1500 por parte de los Reyes, desde Granada, al mismo tiempo que se recomendaba al embajador Lorenzo Suárez de Figueroa que protegiera a los franciscanos observantes de Roma, de los que los monarcas se manifestaban muy devotos. El documento en AGS, *Cámara de Castilla*, CED, 4, fol. 160. No queda claro si el animal se adquiriría en España para que el franciscano regresara a Roma o para que simplemente subiera y bajara desde el Gianicolo a la ciudad; aparentemente otra lectura podría ser que fra' Gabriel había permanecido en España entre las dos fechas.

Los franciscanos de fra' Amadeo

Entre los Reyes de España y Carvajal habría que situar a los propios franciscanos de San Pietro in Montorio y, dada su aparición en 1502, también a algunos representantes de importancia de la orden.

Es evidente que en los márgenes de este grupo y de esta historia hemos de situar al portugués – o hispano – fra' Amadeo o João Meneses da Silva (Campo Maior, *post* 1427-Milán, 1482)³⁷, jerónimo en Guadalupe desde 1443, franciscano desde 1452, cantamisano en 1459 ya en Italia (Oreno), fundador de su nueva congregación – desde 1466 opuesta a los conventuales y a los observantes, y opuesta a la sumisión al general de los menores – de los llamados amadeítas. Llegado a Roma en 1469 y desde 1472 con la vieja iglesia de San Pietro in Montorio bajo su control, Amadeo había muerto, sin embargo, muchos años antes de que pudiera pensarse en el Tempietto, como construcción conmemorativa, por la que no parece haberse interesado en vida, cuando rezaba, meditaba y escribía «in una spelonca sotto el loco dove fu crocifisso san Piero» (figs. 3-4)³⁸. No obstante, su memoria y su *Apocalypsis Nova*, allí 'revelada' y redactada, antes de partir hacia Milán donde moriría en agosto de 1482, fueron elementos básicos en manos de otros individuos (tav. I, 2). Este texto, surgido en un contexto cronológico de milenarismo y profetismo, constituyó una revelación de alto contenido doctrinal – escatológico, cristológico, inmaculadista – pero gozó de mayor predicamento por su carácter profético³⁹: sus vaticinios, de cumplimiento inminente, tenían que afectar a sus sucesivos lectores, con su anuncio del advenimiento de un pontífice como *pastor angelicus*, que traería la reforma de una Iglesia espiritual, caritativa y pacificadora, en la que las Iglesias de Oriente y Occidente, latina y griega, se habrían unido por completo, y al mismo tiempo capaz de convertir a todos los infieles, judíos y musulmanes, en lo que sería una magnífica *plenitudo ecclesiae*⁴⁰.

37 Sobre el personaje, ROSSBACH 1892; FRAGNITO 1978, pp. 28-34; GOÑI GAZTAMBIDE 1987, pp. 442-450; JAITNER 1994, p. 963; MARÍAS 1997; FRANK 1993, p. 482; CANTATORE 2001; FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2005a, pp. 80-90; FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2005b; FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2008-2009; FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2012; FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2014. Al parecer hijo de Rui Gomes da Silva, de Coimbra, escudero del rey João I y consejero del Infante Don Duarte y de Alfonso V, fue alcalde mayor de Campo Maior y Ouguela. Participó en la conquista de Ceuta, donde fue armado caballero y donde se casó en 1422 con Isabel de Meneses, una hija bastarda de don Pedro de Meneses, Conde de Vila Real y primer gobernador de la ciudad africana. Parece haber sido hermano de [Santa] Beatriz da Silva (1427-1492).

38 Sobre ésta, KUHN-FORTE, 1997, pp. 1038ss. La imagen – con una leyenda *Teneo in media Iesum Cristum*- fue difundida desde 1516, en una estampa publicada por DA MILANO 1516, la misma que había aparecido antes en la edición de Duns Scoto de VARAGIO 1509; citadas por MORISI 1970, pp. 91-92.

39 MORISI 1970, MORISI GUERRA 1992, MORISI GUERRA 2006, MORISI 2010. También REEVES 1969, REEVES 1992, VASOLI 1962, VASOLI 1974a, VASOLI 1992, MINNICH 1992a, MINNICH 1992b. MARÍAS 1987, FREIBERG 2005, FREIBERG 2014 y CANTATORE 2017 en este volumen.

40 Milán, Biblioteca Trivulziana, ms. 402 (M) de 1512 sería el cabeza de *stemma* de manuscritos y en cuyo apéndice (de 1516) se recoge la entrega en 1513 del original o una copia al cardenal Carvajal. No obstante, como veremos, tenía que haber hecho una copia, tras ser abierto el manuscrito original entre Pascua (Sábado Santo, 5 abril y Domingo, 6 abril) y Ascensión (15 de mayo) de 1502, según nuestro cómputo. Los pasajes que nos interesan más rezan:

«Georgius Benignus 1502: Et quia iugiter in mente sua Genitricem Dei Marie gerit, quicquid voluerit ab ea impetrabit et hec cum multis aliis que nunc scribere nequeo legimus. Et sunt verba eius quasi per ordinem dicta: letare, mi notissime, nunc est dies Veneris, dies passionis et turbationis. Cito veniet auxilio de sancto ne dubites. Fiet unio, fiet concordia. Fiet unum ovile et unus pastor. Et Florentia quandoque ter nominat aperte, sedabit rixas pacataque perseverabit, rebus longe amplioribus potita durabit. Vale felix, nequeo plura. Die 25 Junii 1502.

La prophetia de sancta Brigida que vulgariter reperitur non ho troppo gran pratica pure la vederò per vestro amore. Ma costui parla chiaro e narra più presto como evangelista che propheta. Breviter gran parte de queste prophetie s'accorda con quelle. Vale felix. Die 6 Augusti. Benignus [Giorgio Benigno Salviati].

Voi mi confortate a preparatione evangelica e fate bene c/io mi sforzarò di farlo proppose come etiam fa el Rev.mo Cardinale Sancte Croce [Bernardino López de Carvajal] e lo vescovo compagno mio [Juan de Maulroy] et io suo in questa impresa, ma non per che habi quella fantasia anche nui (?) habia la sorte et la preordinatione divina cadere sopra di me. Ma per che mi basta di vedere tanto triumpho che in verità non solo essere quello ma pure di vederlo no mi pare essere degno. Potrebe bene advenire quello che io fossi in numero di quelli deci. Sia quello che piace a Dio pure che ueniat desideratus nouus. Racomandatime a quello che bene dico a tutti gli amici nostri. Fate moto al mio paradiso et dite loro che questa è la terza volta che io ho cantato la messa sopra l'altare dove fu sepulta la nostra madre sancta Brigida con gran consolatione, dove è ancora una gran parte delle sua sancte reliquie. A voi mi aricomando. Romae die 13 Augusti 1502. Benignus Data a Roma a di 15 de Agosto. De di 20 di decto 1502.

Ubertino mio caro, chredetimi che libro originale non lo ha lecto homo che viva, excepto el vescovo mio compagno e poi lo Cardinale Sancta Croce. Et hora nisuno lo pò legere, excepto la sua Signoria et io in camera sua stando et non altramente, che di fora portare non si pò. E sui



Fig. 3. Fra' Amadeo en su espelunca, en Duns Scoto de Filippo Varagio (Philippus Varagius), *Flores totius sacre theologie. Medulam Sententiarum Doctoris Subtilis Scoti Fratris*, Giovanni Jacopo De Ferrariis, Milano 1509

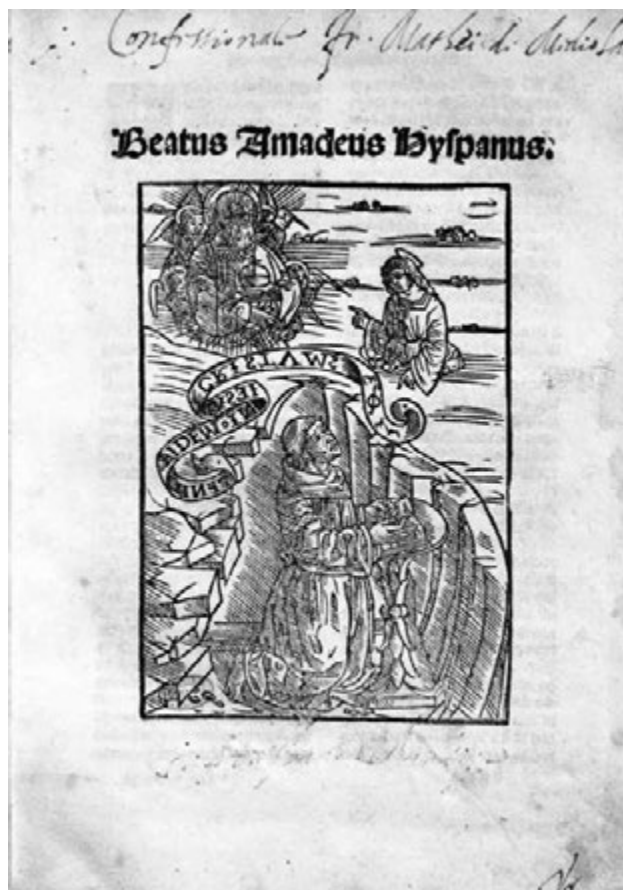


Fig. 4. Fra' Amadeo en su espelunca, en Mattia da Milano, *Incipit quoddam Repertorium seu interrogatorium sive confessionale, per venerabilem fratrem Mathiam de Mediolano ordinis minorum, de congregatione beati patris fratris Amadei, hyspani...*, Johannes Angelus Scinzenzeler, Milano 1516

camereri non lo possono più vedere, lo tiene in la cassetta incluso la chiave porta lui. Quando io volio me la presta tociens quotiens, per che gli pare non lo dovere negare a me, el quale prima che lui lo lecto tutto. E anche gli pare ch'io qualche cosa ho a essere, almeno uno de quelli cardinali orientali. Immo più vi dico che non vole si dica che labia lui per che... gli direbe molestia. Più quando alchuno de gran maestro le domanda se la lecto et quid est intus, lui mostra di non stimare. E più volte dice che credete, sono cosse de frati certe (?) loro devotioni e loro meditatione. E con questa cautella mitiga la loro bramosa voglia siché M. Franciscus non la ne avuto ne veduto ni se exemplato da quello in quelle cosse vo scripto, siché io ogni septimana ne posso cavare qualche particola, ma dare el libro a uno scriptore non si pò. Vi contentarò in questo modo scrivendo questi sermoni in prima, dove sono cosse belle.

Ubertino mio, et multa [...] Voi ne adirereti mecho che non vi scrivo però nulla. Sapiate che ele cavato del libro io non ho più. Solo ho cavato el sermone di Sancto Johanne Baptista ad Herodem, ma non lo mando per che ne voglio copia apressa a me. El libro è tanto divulgato che è venuto a le orecchie del papa. E in primo el Mo. S. nostro lo tene più occulto e vole ch'il se dica che non la. Et despicit librum coram aliis, dicendo: sono somnia fratrum, per levarsi le baie dintorno. Mandarovi quello sermone che veramente è cossa divina poi començarò dal principio del libro più necessari per che non si possino. Se de uerbo ad uerbum non si scriveno pure da sabbato tamen la vi mandarò el principio e scriverò quanto potrò e più serà a me possibile per consolarvi. [...] Et uidebis et afflues et mirabitur et dilatabitur cor tuum. Sed timeo Dei secreta propalare. Inuenimus mirabile quid extra librum nella grotta del detto Amadio, cossa mareveliosa, quasi tutte le cosse da per se del futuro pastore et depingelo in habito di frate minore et quasi lo nomina. E lo nome sarebe molto per uno nostro. El Cardinale disse: in verità questa effigie è del tale. Ma io certamente per questo più me aumilio et mancho stimo sia di colui et [...]. Ma duna cossa mi rendo lo spirito certo, che noi saremo amici di colui et coadiutori, che non è pocho. Immo e dona inestimabile. Vederò di averne et fare se potrò cautamente ritrare quella figura. Non vi posso più scrivere per hora, perdonatime. Lego una lectione di Scoto a dua doctores theologi in secreto. [...] Vale felix mi, Ubertine suavissime. Rome, Kalendis Octobris, 1502. Benignus.

Ubertino! Non vi posso scriverne archana ingentia nuper reperta que confirmant omnia quondam prophetis dicta. O quantum cuperem ut ea videretis, magna, magnalia, secreta mirabilia que cito, cito, cito operabitur Deus in Italia et in Ecclesia sua. Vale felix. 1502 a di 27 de Mazo [Mayo]. Benignus.

La invención de un lugar martirial

Primerísima importancia tuvo como es lógico la identificación de este extremo del Monte Gianicolo como el lugar donde habría sido crucificado san Pedro, afirmación que ponía en entredicho la tradición

Ubertino, voi mi scriveti vi debia notificare le prophetie qui novamente trovate. Havete inteso nominare uno frate nostro chiamato beato Amadio, fondatore duna regolare observantia e più anni sono ho desiderato che sua frati havessino uno loco apresso a Firenze, faresti bene a praticare questo, sed de hoc alias. Costui ha fato uno libro grande como Augustino De Ciuitate Dei, el quale comandò si tenesse in custodia in fino che idio mandasse uno a chi tocava ad aprilo e breuiter certi frati circha a tre volte tentarono daprirlo, in infra pochi di, subito amalati, morirno. Costui mori al tempo de Sixto. Questo libro lo tene Sixto, tenelo poi etiam Innocentio, ma nesuno di loro fu ardito ad aprirlo per casi intervenuti aquelli frati. Ora el Cardinale di Sancta Croce, homo doctissimo in ogni bon costumi, da alchuni pregato, essendo protectore dela dita Congregatione, ordinò con el nostro generale [Egidio Delfini d'Amelia], homo de vita optima e sancta, questo libro doversi aprire e finalmente conclusino che a niuno questo si poteva comettere melio che a me, fumi dito. Io in vero hebe non pocha paura. Tandem uno vescovo del'ordine nostro che sta con lo Cardinale di Sancta Croce cominciomi a confortare et promise di volere esse primo ad aprirlo. Et cossi, die statuto, andamo in S. Piero in Montorio e lo vescovo canto la messa. Post secreta, liber in altari coram Generali et iussu eius a nobis apertus et nobis duobus ad legendum traditus est. In quo reformatio Ecclesie et conversio infidelium omnium et electio mirabilis noui pastoris, regni Christi pacatum purumque ac nitidum diebus his fore predixit; multissimi passi dela Sacra Scriptura, de creatione mundi, angelorum, Ade et Eue mirabiliter declarat non ipse, sed Gabriel Angelus. Vera costi el nostro generale fateli vezi quare ipse est pontifex futurus. Vale felix, et me commenda amicis. Doleo infortuniis presentibus et futuris usque ad paruum tempus civitatis mee, florebit cito et liberabitur. Roma die 18 Junii, 1502. Benignus Nemini dixeritis.

Ubertino mio. Dopo quelle due insieme ho avuto un'altra vostra, eri mi fu presentata da uno servitore del Cardinale. Comparsimi che fussi stata aperta. Scriveti cossi li dirò io che non li mandano qui in casa. Ma io o vero o mandarò per essi e non vorei costoro sapissino che io vi rivelassi tali secreti, che il Cardinale tene questo libro per uno oraculo e asse securato a legerlo lui medesimo ita et taliter che noi non lo possiamo vedere più, ma che io ho cavato parecchi passi de uerbo ad uerbum e so a mente tutte le materie de lo quale tracta. Quello che scriveti di me doversi adempiere, a me anche è passata qualche fantasia per la mente propter tria: Primo per che disse: nunc est Rome. Verum est. Immo più volte andai per vederlo e fomi mostro la crota dove stava tal volta cinque di solo chiuso con uno pane e uno pocho daqua; Secundo per che disse: costui a la lingua uno pocho impedita e che allora Deus soluet uinculum labiorum eius et loquetur aperte et omnes audient vocem eius; Tertio quia dixit quod Deus purgabit eum a (pro) multis peccatis, quia erit deuotus Genitricis sue et semper habebit eam in corde et in ore suo. Arente dimeno, io in verità non penso questo, ne credo neque uideo modum. Sed hoc bene credo che havendo costui a creare x cardinali orientali, e proprie dite cossi orientali e non dici ne greci ne altri, siché forse potrei capare infra tanti. Quatro siamo apertori del libro, ognuno di loro crede per si stesso. Io credo per uno di loro, maxime per quello vero gia scripto. Fiat uoluntas Dei, ho di summa gratia solo essere consio di tanti misterii e servitii e di vedere la conversion deli infideli e unione deli orientali e occidentali insieme. Data a Roma a di 20 de Julio, 1502. De di 16 di decto.

Queste litere sono copia dele litere che scrisse maestro Zorzo Benigno re et nomine amico di Dio e dela nostre Virgine, greco dela provintia de Valechia dela terra nominata Argentina, Ragosa Lequale litere scrisse lui con soe mane a Ubertino, cittadino di Firenze de Risaliti quando fu aperto lo divino libro del Beato Amadio intitolato Apocalypsis Noua. Laqual apertura fu fata per lui, como si contiene in questo principio de queste litere. E avegna che non si possa opponere niente di meno, io, frate Michele da Trecha[te], dela povera familia del beato e sancto Amadio, intendo etiam narrare e testificare a corroboratione di questo qualiter frate Ysaia da Varese mi disse a Milano, in Sancto Angelo, nel 1513, a di 8 di Marzo, como quando fu aperto lo libro del beato Amadio fu nel anno del Signore 1502, tra la Pascha et Lascensa. Et io anchora ho per propria bocha del benecto Benigno, arcivesco de Nazareto, dito intra et extra, sed alias maestro Zorzo Benigno, como fu aperto la septimana da po la octava dela resurrectione del Signore, laqual fui a di 26 de Marzo. Como maestro Egidio, Generale del Ordine di Sancto Francesco, comando per sancta obedientia a maestro Zorzo [Benigno], greco, etiam lui de lordine, ut supra, et a monsignore nominato da Morlion [Maulroy], anchora lui de lordine e vescovo spagnolo, el quale in questo caso renuntio et si submisce nouiter in la volunta del reverendo Padre Generale el quale comando ad ambi dui dovesino aprire questo sancto libro et vedere quello li era dentro, bene o male, in loquale a li homini di Dio facilmente si pò iudicare quanto sia lo bene che in quello si contiene et non alchuno male.

Et a questa apertura si ritrovareno solamente questi cinque frati, uidelicet, prima, el Reverendo Generale maestro Egidio [Delfini] da Melia; secundo, lo vesco Morlion, el quale canto la messa del Spiritu Sancto. E li ministri furono questi, como etiam essi mi hano narrato: el diacono, frate Bernardo, da Milano; el subdiacono, frate Tito, da Roma; el terzo fo maestro Zorzo Benigno, el quale fu vero apertore di questo libro e per obedientia lo apere dicendo lui etiam sapesse di morire: per obedientia lo volio aprire. E questa fu la auctorita grande la quale exclude ogni presumptione; el quarto fu el Pe. fr. Ysaia [da Varese] e lui fui che poso la messa, porto el libro in gresia; el quinto fu il Pe. frate Bernardino de Antignato [?] el quale anchora lui ma narrato questo facto dicendomi che in secreto non era contento si aprisse per non offendere Dio. In quelli di fu fato frate Ysaia de custodo ministro dal generale sopraditto. Dui anni steti custode e lo terzo ministro.

Item memoria como lo libro del beato Amadio fu scripto tutto de uerbo ad uerbum per bocha de esso beato como lui diceva a misere Francesco Biondo da Modona e questo fu el suo primo scriptore. E fu scripto esso libro in la crotta grande, per che dua crotte erano in quello monte in speciale e la dove era la mazore e dove è al presente la gresia nova laquale ha fato fare lo re di Spagna eli in quella crotta el beato predisse al suo scriptore predito como qui sarebe una volta una bella gresia como si vede per experientia. Et fu lo libro scripto tutto in uno anno vel circha, excepto poche cosse nela fine per non trovarse in quelli tempi lui a Roma. E quello anno che fu scripto, el beato Amadio ando a Milano eli con la gratia di Dio fini el corso dela vita sua. E questo fu nel 1482, a di 10 de Augusto. E queste io ho avuto dal preditto misere Francesco Biondo, homo degno di fede, a di 10 de Junio nel 1515, con molte altre cosse che no li scrivo per brevità...», transcrito en AMADEU 2014 (pp. 40-47).

que situaba tanto el sitio del martirio, ocurrido en el 67 o el 64, como el de su tumba, en el Vaticano⁴¹. Como aparecía ya en el *Liber pontificalis* del siglo VI, la muerte y el sepulcro se habrían situado junto a un terebinto, un Templo de Apolo, el Palacio de Nerón del Vaticano, en la via Triunfal y la Aurelia, aparentemente transformada al hablarse del papa Cornelio (251-253) en un Monte Aureo.

Sabemos que el mito del martirio en el Gianicolo aparece desde el llamado *Itinerario de Eisedeln* (ca. 800; Adoc 1)⁴², o al menos, en sentido estricto, de un culto específico establecido junto a una *Fons Sancti Petri, ubi est carcer eius*; ello habría justificado la existencia de una primera construcción religiosa dedicada al apóstol, del siglo IX o del siglo XIII, un primer San Pietro in Montorio; para entonces, cualquier memoria de edificios sacros antiguos había desaparecido⁴³. De hecho, la idea de que allí había vivido y había sido sepultado el dios Jano solo aparece con Andrea Fulvio y su *Antiquaria Urbis* (Roma, Giacomo Mazzocchi, 1513 y su *Antiquitates Urbis*, 1527, Adoc 67, 71)⁴⁴.

La iconografía del martirio para Nicolás III habría también contribuido a la mistificación, al identificarse las estructuras de obelisco de la espina de la naumaquia neroniana, las *duas metas* entre las que habría sido crucificado, nada menos que con una doble estructura topográfica, con las tumbas de Rómulo del Vaticano – destruída en tiempos de Alejandro VI – y de Remo, identificada de forma errónea con la pirámide de Caio Cestio, estableciéndose un nexo de unión entre los fundadores de la antigua y la nueva Roma de la iglesia cristiana. Esta vinculación urbana no se habría producido de forma real ni siquiera, contra lo que se supone⁴⁵, con la iconografía de la Porta Argentea de la basílica de San Pietro de Filarete (1434/1455), en la que se representaría como el lugar martirial más que Montorio el Palacio neroniano, en el extremo noroccidental del Gianicolo⁴⁶.

41 Véase aquí Parlato; ROSER 2005; BOWERSOCK 2004, cap. 1. BIANCHI 1999b; *ROM UND DAS REICH* 2005.

42 GÜNTHER 1973, pp. 10-13; CECHELLI 1996.

43 En esta zona del Gianicolo habría existido un templo de la Ninfa Furrina y de los dioses sirios Jupiter Malec-Iabruditanus y Jupiter Heliopolitanus – más al oeste – y otro dedicado a las cornejas, las *Divae Corniscae* o las aves de Jano, así como allí se habrían enterrado Numa Pompilio y Tullio Ostilio y escritores como Ennio o Cecilio Stazio, habiéndose encontrado restos de una villa de época imperial al oeste y debajo de la actual Academia de España. GAUCKLER 1912; COARELLI 1996; LIVERANI 1996a. No sabemos de dónde salió la idea de que hubiera existido en el Gianicolo una cappella o «Sacello di Mammea», que aparece en la obra de Giacomo Lauro (act. 1583-1645), LAURO 1612, I, fol. 32 – citado por ARCINIEGA GARCÍA 2014, pp. 156-158 –, aunque venía ya al menos de una edición tardía de FULVIO (1588, pero no 1527), después de haber aparecido en RICORDATI 1575, p. 116.

44 El dominico Giovanni Nanni (1432-1502), o Annio da Viterbo, miembro de la casa de Carvajal, mantuvo una posición ambigua (NANNI 1512, fol. L), pues no reconocía el Gianicolo como una de las colinas de Roma – sino en la Toscana – dedicada al antiguo dios. Aunque había visto en la transformación del patriarca veterotestamentario Noé en el dios Jano, colonizador del Janiculum, un *summus pontifex* del que descendería la monarquía española de los Reyes Católicos, no estaba claro si ese Gianicolo – como señalara en su *De commentariis antiquitatum* (1498) – había de ser identificado con nuestra colina. WEISS 1962, pp. 425-441; WEISS 1969, pp. 30-104; TIGERSTEDT 1964, II, p. 308; VASOLI 1974a, pp. 1027-1060; STEPHENS 1980 y 1984, pp. 309-322; FUMAGALLI 1980, pp. 167-199; ANNIO DA VITERBO 1981; LIGOTA 1987, pp. 44-56; DE CAPRIO 1991, pp. 100-110; REEVES 1992, pp. 91-109; RINCÓN GONZÁLEZ 1994, pp. 567-576; GUERRINI 1997; ROWLAND 1998, pp. 53-59; FAGIOLO 2016a. Annio había concluído que Noé-Jano, había sido el primer ascendiente de la estirpe mítica de los reyes de España que iniciaban Túbal e Ibero, retomándose la historiografía regia de Elio Antonio de Nebrija (1444-1522); véase TATE 1970; CARO BAROJA 1992, pp. 48-49. Por su parte, el agustino y más tarde cardenal Egidio (Antonio Canisio) da Viterbo (1470-1532) mantuvo esta idea del vínculo Noé-Jano – que había ya aparecido en discursos de 1507 – en su *Historia viginti saeculorum per totidem psalmos conscripta* (1513-1518). O'MALLEY 1968; O'MALLEY 1981, i-v, pp. 270-278, para la ampliación de la relación de Jano – en la Tercera Edad de Oro – a San Pedro; STINGER 1998, pp. 184-187. También ahora TANNER 2010, pp. 48-53.

45 HUSKINSON 1969, pp. 135-161, pp. 160-161. También PARLATO 1988 y 2001, KUHN-FORTE 1997, IV, pp. 936-945 y RIEGEL 1997-1998, pp. 281-283; JACKS 1993; FREIBERG 2014, pp. 42-45. Las dos metas habían ya aparecido en el fresco de Pietro Cavallini/Cimabue del pórtico de la antigua basílica vaticana, y en el de Cimabue (1277/1283) de la basílica superior de San Francesco en Assisi, elementos que retomarían tanto Giotto como Masaccio en sus iconografías martiriales. También en las imágenes de la Capilla del Sancta Sanctorum del Laterano de la época de Nicolás III, prácticamente en un momento en el que ya había desaparecido el monumento del terebinto-*tiburinum*. La imagen de san Pedro crucificado entre dos metas reapareció en el ciborio anónimo de Sixto IV (supuestamente ca. 1475, motivado por el Jubileo de 1475, pero en realidad antiguo ciborio de 1458 de Pio II, con ocho relieves marmóreos con episodios de la vida y martirio de los dos apóstoles Pedro y Pablo formando ángulos rectos de dos en dos, demolido en 1590) de la Fabbrica di San Pietro (SILVAN 1989, pp. 150-151). No deja de ser sorprendente que no fuera seguida esta iconografía topográfica, sin embargo, en el relieve del altar del Tempietto, que escogió una estructura única y pétreo, que tal vez podría identificarse con un monte sumarísimo.

46 Véase aquí de nuevo Parlato en este volumen.

Esta interpretación – por influencia del escultor y arquitecto florentino – es la que parece desprenderse del texto del humanista lombardo, canónigo vaticano y datario de Nicolás V, Maffeo Vegio (1407-1458), según su *De rebus antiquis memorabilibus Basilicae S. Petri Romae* de 1455⁴⁷ (pero no publicada hasta 1717 y de escasísima difusión hasta mediados del siglo XVI)⁴⁸. No tanto por su afirmación de que la crucifixión del apóstol no hubiera tenido lugar en el Mons Aureus o Montorio («*Petrus passus fuerit in monte aureo sive janiculo*»), como por el hecho de que la situara en su extremo oriental, donde se encontraba ya una fundación religiosa dedicada al primer apóstol. Se apoyaba, contra el parecer diferente de la tradición representada entonces por la *Roma instaurata* (1444-1446; Verona, 1471) de Flavio Biondo (1392-1463), en la *Historia ecclesiastica* de Eusebio y el *Liber pontificalis*. Según aquél, un *trophaeum* había marcado el sitio de la crucifixión en la via Regalis hacia el Vaticano⁴⁹, entre las dos *metae*; según el *Liber pontificalis*, el papa Cornelio (251-253) había trasladado el cuerpo del apóstol desde las catacumbas de San Sebastiano al Montorio del Gianicolo, «lugar de su crucifixión», desde donde el papa Silvestre y el emperador Constantino lo habían trasladado al Vaticano.

Si supuestamente Vegio defendía el Gianicolo por extenso, por razones meramente arqueológicas y los métodos del Valla⁵⁰, y no solo textuales, también parece haber existido una tradición ya en el siglo VIII, que se basaba en la supuesta existencia de una pretérita población hebrea en el Trastevere y de un lugar de ejecuciones, así como en la presencia de una iglesia dedicada a San Pedro, tanto hacia 1230 (en el llamado catálogo de París; Adoc 3) como hacia 1320 (ahora con la advocación de San Pietro del Morrone, una ermita que recordaría al eremita de ese nombre, después papa Celestino V entre 1294 y 1296), como cenobio benedictino y celestiniano (Adoc 4, 6).

Esta tradición fue recogida en 1452, por el viajero alemán Nikolaus Muffel (1410-1469), quien había situado la crucifixión – «*sten noch zwu seulen*» – en Montorio, donde existía una «*capell do sand Peter kreutzigt ist worden gar hoch und sticklich auf einem perg, sten noch zwu seulen, dozzwischen das creutz gestanden ist...*»⁵¹ («Quando si entra per la porta della città vi è una cappella sul luogo dove san Pietro fu crocefisso in alto su un monte scosceso; ci sono ancora le due colonne tra le quali stava la croce e la camicia ruvida con nodi grossi come quelli delle funi di crine...»); de forma gráfica, en el mapa de la ciudad de Roma de Pietro del Massaio de 1473, del código de 1472 de la *Geographia* de Ptolomeo para Federico da Montefeltro (BAV, Urb. lat. 277, fol. 131), se inscribía con precisión topográfica un «*S. Petri in Montorio ubi cruci fuit affixus*»⁵². También se hacía expresa referencia – «*dove lassò san Pietro vita umana*» – por parte del obispo de San Leone Giuliano [de] Dati (1445-1524), en su poema *Aedificatio Romae*⁵³.

No obstante, será la nueva fundación de Sisto IV para Amadeo y de los Reyes Católicos la que nos proporciona un aluvión de referencias; desde la bula pontificia al fraile franciscano de 18 de junio 1472

47 En *ACTA SANCTORUM* 1717, pp. 73-74. Véase VIGNATI 1959 y VIGNATI 1959, pp. 58-69; doc 9. También BRINTON 1930.

48 DELLA SCHIAVA 2011, pp. 139-196 y HODNE 2005, pp. 301-323; Adoc 9.

49 Este *trophaeum*, citado por un cierto Gaius, para Bartolomeo Platina – en su *Liber de vita Christi ac omnium pontificum* (1471-1474) – estaba en San Pedro Vaticano, como tumba anterior a la construcción de la basílica constantiniana, al aire libre y con un *ciborium* sobre doce columnas espiraliformes; STINGER 1998, pp. 179-188. GÜNTHER 2016 (sobre COARELLI 1996, pp. 25-27), mantiene que se encontraba en el lugar del futuro convento de San Pietro in Montorio, basándose en la existencia de restos antiguos bajo la estructura del claustro occidental del convento; éstos serían el podio del *arx* del Gianicolo visible desde el Campo Marzio, donde se situaba el *vexillum*, con ocasión de los *comitia* que tenían lugar en el Campo Marzio como testimoniaba Dión Casio, así como un *auguraculum* para los aurispices. De hecho, en el ángulo noroeste de la Academia de España, a un nivel por debajo del Tempietto y del segundo claustro, existen restos de un ábside con una bóveda de hormigón sobre un muro de *opus reticulatum*, que se ha identificado también con la ruina de un ninfeo. Véase Asor Rosa, en este volumen.

50 BAKER-BATES 2012, pp. 171-178; sobre el *De falso credita et ementita Constantini Donatione declamatio* (1439-1440) de Lorenzo Valla. Véase ANTONAZZI 1985.

51 MUFFEL 1876, pp. 48ss. (Adoc 13); citado por RIEGEL 1997-1998, p. 281. WIEDMANN 2005, pp. 105-114. Así lo sostuvo también el peregrino y caballero alemán Arnold von Harff, que pasó por Roma en la Pascua de 1496 camino de Tierra Santa.

52 FRUTAZ 1962, I, pp. 139-140; MADDALO 1990, p. 123; CANTATORE 2005a, pp. 173-174.

53 DATI 2012, fols. 5v-6 y pp. 85-86.

(«*ubi dicitur S. Petrum Principem Apostolorum martirium in cruce suscepisse...*»), aunque curiosamente no en la bula de 1481, hasta la primera referencia de los monarcas españoles, tal como se indicaba en la carta de Fernando el Católico a Amadeo («in loco ubi Apostolorum Princeps martirium consumavit»), del 6 julio 1480, o en la carta del virrey de Sicilia para el desembolso de dinero siciliano para la fábrica, de 11 de julio de 1481 («... eo loco quo beatus Petrus apostolus *martirio coronatus fuit*»).

Todavía ciertas dudas podrían vislumbrarse en el texto del propio Amadeo, en su *Apocalypsis Nova* (a. 1482): si al inicio, el montículo y su gruta no son identificados – «Ego Amadeus fui raptus ex spelunca mea ubi orabam in monticulum quemdam et in rotam ubi Deo astabant angeli et animae sanctorum quos colimus et ueneramur. Et dum ibi essem, pauor et tremor me obruit, nesciens uerbum proferre, sed eram quasi homo sine sensu et cognitione» –, más adelante, en el Raptus VIII, el arcángel Gabriel sentenciaba: «... Petrus quidem in ipso loco ubi tu oras. Prope illum, ut notum est, fuit cruci capite deorsum affixus...»⁵⁴. La revelación angélica tendría que disipar cualquier tipo de duda.

En las dos inscripciones oficiales de 1500 y 1502 – pública o inmediatamente enterrada con la piedra fundacional del Tempietto – el hecho se daba por sentado. En la inscripción epigráfica del jubileo de Alejandro VI de la consagración de la iglesia de San Pietro in Montorio y su altar, del 9 de junio, se reiteraba «in honorem B. Petro Ap[osto]li in hoc loco crucifixi», y en la primera piedra del Tempietto de 1502 se insistía en la localización martirial («... martyrio sacro...»)⁵⁵.

Parece evidente que al franciscano Amadeo le interesó subrayar la importancia de esta topografía martirial para conferir un mayor prestigio a su fundación y a su revelación, y para encontrar subsidio entre los monarcas europeos⁵⁶, y finalmente ante los Reyes Católicos y sus representantes. Como hemos visto, una profecía de un nuevo papa, y un nuevo emperador, no podía encontrar mejor sede que el lugar del martirio del primero, y ningún monarca o un cardenal ambicioso, como Carvajal, dejarían de sentirse tentados por este vínculo.

El cronista franciscano fra' Mariano da Firenze, en su *Itinerarium Urbis Romae* de 1518, recogió que Amadeo «... reducevasi in una spelunca sotto il loco dove fu crocifisso san Piero...» y «At vero pro commoditate conventus mons crucifixionis in medio claustrum remanens, adaequavit. Ibi magnum marmoreumque ciborium columnis ornatum ad magnitudinem ablati collis cum altare et cavernula Amadaei, ut visitur extruxit»⁵⁷, y dejó esta idea – retomada por Cesare Baronio en 1588 aunque sin la referencia amadeíta – vinculada para el futuro de las crónicas franciscanas y la autorrepresentación monárquica española⁵⁸.

Los franciscanos: Egidio Delfini d'Amelia y Giorgio Benigno Salviati

Los franciscanos de San Pietro in Montorio tendrían su propia agenda como su general Egidio Delfini d'Amelia (ca. 1438-1506), nombrado en 1500 hasta 1506. Desde su constitución en su sede romana en 1472, en torno a «una spelunca sotto el loco dove fu crocifisso san Piero», con su voluntad refundacio-

54 Véase Raptus VIII, en AMADEU 2014, p. 618.

55 Adoc 51, 53. La primera piedra se pondría de forma no muy diferente a la empleada en 1506 en San Pietro Vaticano, de acuerdo con la normativa emanada desde los textos de Jean Belet y Sicardo Cremonese, de Durando o del *Pontificale Romanum*, de Agostino Patrizi Piccolomini y Johann Burchard para Inocencio VIII (Roma, Stephan Plannck, 1485). STAUBACH 2008; *Foundation, Dedication* 2012.

56 Recordemos que en 1494 el cardenal Raymond Perault celebró una misa del Espíritu Santo en San Pietro in Montorio «inter duas sacratissimas Columnas, in quo loco Beatus Petrus Apostolorum princeps Sacri Martyrii coronam suscepit», en la que recibió del emperador bizantino Andreas Paleologos el Imperio de Constantinopla en nombre del rey francés Carlos VIII; FREIBERG 2014, p. 153, sobre ROSCOE 1805, I, pp. 71-73, ap. 36.

57 MARIANO DA FIRENZE 1931, p. 98 (Adoc 69).

58 BARONIO 1580, pp. 630-631 (Adoc 88). Fue estrategia que Amadeo también siguió con Francesco Sforza para su fundación de Santa Maria di Bressanoro, en Castelleone Cremonese. GIORDANO 1982, pp. 241-244.



Fig. 5. *Constitutiones Alexandrinae*, 1501

nal, la *societas fratrum* de Amadeo buscó su propia identidad y autonomía en el seno de los menores observantes, a partir de la imagen de una nueva santidad de su fundador; por ello asumieron la denominación de *amadeitae*, hasta su desaparición final al ser suprimida su fraternidad en 1568 por su propio protector, el cardenal Carlos Borromeo.

Alrededor de 1502, era tema central para los franciscanos la unión de todos ellos, al menos para aquéllos que, defensores de tal unificación, buscaban superar la separación de los regulares observantes y los conventuales y conseguir en consecuencia la reforma general de todos los franciscanos. Existían disputas entre los franciscanos amadeítas – que tendían a la unidad – y los observantes, y entre todos los observantes y los conventuales.

El general Egidio Delfini⁵⁹, favorecía a los menores observantes pero también la unidad, como las *Constitutiones Alexandrinae*, producto de la reforma alejandrina cuyos estatutos se promulgaron el 7 de abril de 1501 (fig. 5); pero es evidente que los acontecimientos no fueron por buen camino y la separación se consumó en 1517 con León X, lo que conllevó la aparición de dos ministros generales para las dos ramas franciscanas⁶⁰.

Delfini, con quien colaboró Bernardino López de Carvajal en la corrección de los conventuales franciscanos, le asesoró por su parte en las disputas con el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros sobre la reforma en Castilla, y en 1503 fue requerido por Isabel la Católica para coordinar la gestación de la nueva congregación franciscana de Fray Juan de Guadalupe. Carvajal había sido protector de los amadeítas, habiendo estado con ellos ya en 1488, y además había confirmado los primeros estatutos de los mínimos (1501) y revisado sus reediciones; asimismo, asistió al Capítulo general de Terni de 1500, con Giorgio Benigno Salviati, y al de 1502, con Francesco Giorgio (1466-1540).

De hecho, Delfini se encontraba en julio de 1503 en Aragón, de acuerdo con un Fernando el Católico que estaba por la unidad delfiniana contra el nuevo protector de los franciscanos, el cardenal Domenico Grimani. Isabel la Católica, en cambio, parecía reticente y no dejó que Delfini entrara en el reino de Cas-

59 TORRUBIA 1757; GARCÍA ORÓ 1971, pp. 210-220; GARCÍA ORÓ 1981, pp. 23-34, 64-70.

60 Delfini, como conventual, prosiguió intentando reformar a los conventuales con la ayuda del asimismo conventual Julio II, pero sin éxito; lo mismo ocurrió con otros generales hasta 1517, pasando desde entonces con un nuevo nombramiento en 1532 a ser reformados. Aunque Julio II ordenó en 1506, con su breve *Cum multae et graves*, que los amadeítas se unieran a los observantes o a los conventuales, en cuya obediencia se habían colocado, no se procedió a la unificación ni siquiera con la promulgación del breve de León X *Ad nos qui dominici* de 27 de junio de 1513; hubo que esperar hasta la bula *Ite et vos* del mismo León X, del 29 de mayo de 1517, momento en que se reguló su fusión con los observantes, aunque de hecho lo que se constituyó fue la separación de observantes y conventuales, sometidos éstos, no obstante, a aquéllos. El capítulo general de Lyon de 1518 erigió la provincia amadeíta de San Pietro in Montorio, confirmada por León X en noviembre de ese mismo año con su breve *Sacrae Religionis*. La situación no se modificó hasta la nueva bula de 23 de enero de 1568 de Pío V (*Beati Christi Salvatoris*), para que se disolvieran los amadeítas y con ellos su provincia de San Pietro in Montorio, procediéndose a su unión con los observantes.



Fig. 6. Fra' Giorgio Benigno Salviati (Juraj Dragišić), *De natura coelestium spiritum quos angelos vocamus*, Florencia, 1499

tilla; solo lo consiguió a finales de 1504, en el momento de la desaparición de la reina⁶¹. Desde territorios hispanos regresó a Roma, a través de Francia, en la primavera de 1505. En el Capítulo generalísimo de 1506, se tomó la decisión de que los franciscanos reformistas debían fundirse bien con los observantes bien con los conventuales, lo que constituía la desunión, y la victoria de los observantes contra el unionismo de Delfini – quien además cesó o fue depuesto como general – y Carvajal⁶².

También tenemos información suficiente sobre fra' Giorgio Benigno Salviati, en ámbito latino, o Juraj Dragišić (ca. 1447-1520) en el eslavo⁶³. Nacido en Bosnia, en Srebrenica, pasó a Italia a mediados de los sesenta y, sacerdote y franciscano – primero observante y luego conventual – a la par que estudiante de teología en diferentes lugares de Italia, París y Oxford, llegó a formar en Roma parte del círculo del cardenal Bessarione, adonde volvió con el nombramiento de Alejandro VI; más tarde se puso al servicio de Federico da Montefeltro hasta 1482 y, en Florencia, entró en el círculo de humanistas de Lorenzo el Magnífico, con Cristoforo Landino, Giovanni Pico, Poliziano o Marsilio Ficino, siendo nombrado preceptor de Piero de' Medici⁶⁴. Supuestamente expulsado de la orden al haberse enfrentado como provincial con el general Francesco Samson, o más bien caído en desgracia junto a los Medici en 1496, se estableció en Ragusa (Dubrovnik) de 1496 a 1500, fecha en la que ya había vuelto a Roma, donde intervino en la redacción de las constituciones alejandrinas de 1501.

Si ya en su *De natura coelestium spiritum quos angelos vocamus* dedicada a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (*De natura angelica*, Florencia 1499) (fig. 6), recompuesta en Ragusa en 1496⁶⁵, en la que defendía la posibilidad de la *communicatio cum angelis* y la certeza del conocimiento profético, se han podido identificar ideas que aparecen en el texto de Amadeo, solo podría deberse a unas interpolaciones por él escritas durante el periodo – de 1502 a 1503 – que el manuscrito estuvo en poder de Carvajal, algo corroborado por ser Lorenzo Violi – antiguo 'taquígrafo' de Girolamo Savonarola – años más tarde, al señalar que había

61 AZCONA 1966, pp. 257-300.

62 Ante tal actividad reformadora el general de los agustinos, Egidio de Viterbo, le escribió personalmente el 19 de agosto de 1506 augurando, no obstante, la renovación de la Iglesia.

63 ERNST, ZAMBELLI 1992, pp. 644-651; VASOLI 1974b, pp. 15-127; VASOLI 1989, pp. 53-78; VASOLI 1986, pp. 257-291; VASOLI 1992, pp. 121-156. BANIĆ-PAJNIĆ 2004, pp. 179-197. También BANIĆ-PAJNIĆ 1988; BANIĆ-PAJNIĆ 1997; BANIĆ-PAJNIĆ 2001; BANIĆ-PAJNIĆ 2004; ČAVAR 1977; ERDMANN, PANDŽIĆ 1989; KRSTIĆ 1958; PANDŽIĆ 1976; URBAN 1998.

64 Allí también escribió *De Voluntate Hominis Eiusque Praeeminentia et Dominatione in Anima* solo publicado en 1972: ŠOJAT 1972.

65 Sobre textos como los de Dionisio Areopagita (*De divinis nominibus* y *De coelesti hierarchia*), junto a santo Tomás de Aquino, Duns Escoto, san Buenaventura y Henricus Gandavensis.

añadido *macule y eresie*; o incluso que todo el texto fuera suyo y se tratara de un falso de Amadeo. Parece evidente que Benigno presentaba un lado oscuro, que incluía un supuestamente falso viaje a Tierra Santa y el intento de vender dos veces – en Florencia y Ragusa – la reliquia de un brazo de san Juan Bautista, de donde la habría traído consigo.

En esa línea de defensa del profetismo después de Cristo pueden colocarse también sus *Propheticæ solutiones* (Florencia, 1497), en las que demostraba con método teológico y desde una posición savonaroliana, la legitimidad de las nuevas profecías y los nuevos profetas, así como la veracidad de la profecía que circulaba entre los cristianos orientales sometidos a los infieles, sobre la inminente derrota del imperio otomano y la unificación de toda la cristiandad.

No es de extrañar que sus obras, y su escotismo filosófico, interesaran al cardenal de Santa Cruz; Benigno parece haber entrado en contacto con Carvajal en el capítulo general de Terni de 1500, y se mantuvo a su servicio al menos hasta 1509, quizá incluso hasta el conciliábulo de Pisa, para después pasarse a la facción de los della Rovere y más tarde del papa León X, tras obtener los obispados de Cagli (1507) y Nazareth (1512), con sede en Barletta donde falleció. No obstante, siguió buscando nuevos protectores, desde el emperador Maximiliano y Francisco I, a quienes dedicó sucesivamente su *Vexillum christianæ victoriae*, a la archiduquesa Margarita de Austria.

Mirando a Jerusalén y a Tívoli

Tanto Carvajal como los franciscanos en general podían tener un especial interés en los Santos Lugares de Jerusalén como referente en el que reflejar formalmente la configuración de la nueva memoria del lugar en el que Pedro había sido crucificado. Tradicionalmente se ha identificado bien la basílica del Santo Sepulcro o bien la Cúpula de la Roca tenida en la época medieval como el Templo de Jerusalén y cuya imagen habían puesto en circulación Erhard Reuwich y Bernhardt von Breidenbach, en su *Peregrinatio in Terram Sanctam* (Colonia, 1486), así como Michael Wohlgemut y Wilhelm Pleydenwerff para la *Weltchronik / Liber Chronicarum* (Nürnberg, 1493) de Hartmann Schedel, como puntos de partida de la estructura circular de Bramante. Menos frecuentadas han sido las imágenes que podían, por cercanía temporal y contexto franciscano, haber amueblado la imaginación jerosolimitana de frailes, prelados o arquitecto. En 1500 se acaban de imprimir las xilografías de Pietro Ciza, publicadas como ilustraciones del *Viaggio da Venezia alla Santa Gerusalemme e al monte Sinai Sepulcro de sancta chaterina: piu copiosamente e verissimame[n]te descrito che nesuno deli altri: cum dessegni de paesi citade porti [et] chiesie [et] sancti luoghi* (Giustiniano da Rubiera, Bolonia, 6-III-1500)⁶⁶; se trata de la edición ilustrada del viejo itinerario de 1346-1350 de fra' Noé Bianco, el franciscano fra' Niccolò da Poggibonsi, con imágenes, por ejemplo, de la iglesia y del Santo Sepulcro, de la Capilla de Godofredo de Bouillon y de la anexa Capilla del Gólgota (figs. 7-10)⁶⁷. Aunque las xilografías no coincidieran exactamente con lo descrito en términos literarios, unas y otro constituyeron una fuente para imaginar el Santo Sepulcro, «quasi toda con certe colonne e di sopra è in volta... e sopra questa volta si è un lavoro rilevato et è composto in sei cantoni e a cischuno cantone sono due colonne che sono xii cholonne e in su queste cholonne è un lavoro rilevato choperto de piombo», «chappella ritonda del S[an]c[t]o Sepulchro», con diez columnas exentas que sostenían una cúpula rematada, según el texto, por un tolo sobre doce columnas. Quizá pueda aquí señalarse que, en dos dibujos del Tempietto – U 4318Ar (Adis 59) y Berlín, Staatliche Museen, Kunstbibliothek Hdz. 4151, fol. 103 r (Codice Destailleur D, I), Adis 54 –, el remate se configuraba con columnillas a la manera de las linternas florentinas quattrocentescas, sobre los modelos tradicionales del Santo Sepulcro.

66 Un solo ejemplar en Sevilla, Biblioteca Capitulare y Colombina, 1-6-15 (olim: V-118-39, R. Colón 5619, R. 130).

67 MOORE 2009, pp. 402-415.

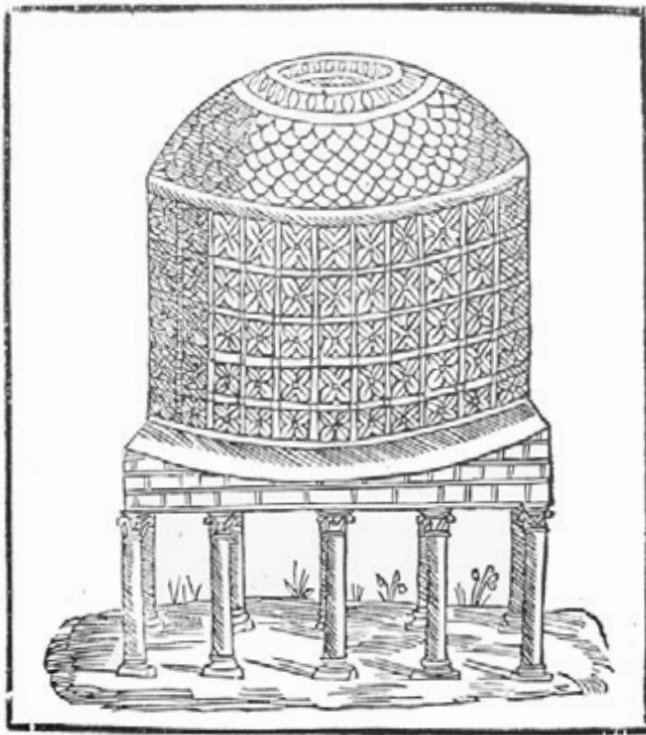


Fig. 7. Iglesia del Santo Sepulcro, Pietro Ciza, en fra' Niccolò da Poggibonsi, *Viaggio da Venezia alla Santa Gerusalemme e al monte Sinai Sepulcro de sancta chaterina: piu copiosamente e verissimame[n]te descrito che nessuno deli altri: cum dessegni de paesi citade porti [et] chiese [et] sancti luoghi*, Giustiniano da Rubiera, Bologna 1500



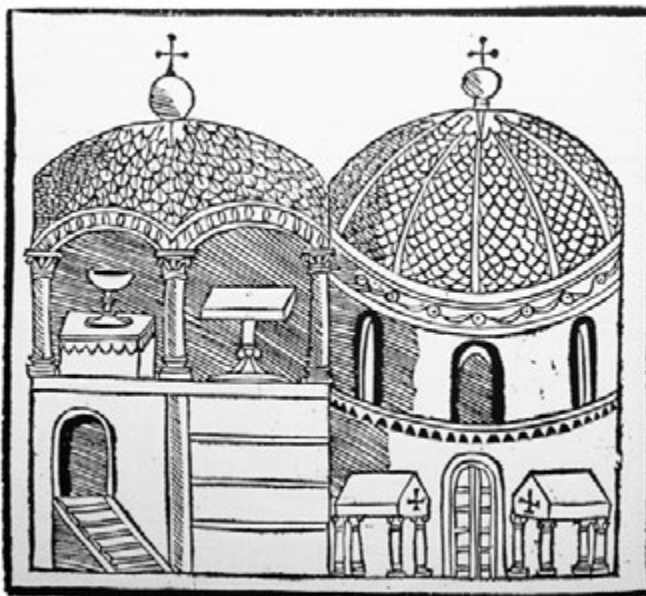
La fazione del sancto sepulchro, dal lato di fuori

Vo decto e disegnato le fatese del sancto sepulchro visiosa ona ve dicitte de le fatese del sancto sepulchro vi dicitte la grandesa de la chapella ch'adun ch'entra per quella porta di quella chapella che e conanti a quella del scò sepulchro: troverai quella pietra su laquale sedette l'isolo o la quale pietra ch'era la scò ebrieta e dice: recubant lapidem e sedebat super eam. la porta del scò sepulchro si e li largha che vno la puo entrare. insultra decta porta ve facto vno lauoro di mofisco le belle figure figurate come il nostro signore fu posto nel scò sepulchro e còe: la nostra donna ch'ade tramontata sopra el dolcissimo figliuolo e santo giouane euangielista de li altri maria e ioseph abaramatia e nichodemò come possono il nostro signor nel scò sepulchro e de sopra e scripto sancta resurreccio tolli cilic molto buzo .ma e grandissima te incresa ad chonsepriario cioè ad vederlo a chi lo guarda. in quella chapella possiamola re. an. gione luno dopo l'altro onde ciasch'èla psona laquale gli sia stata ebba bene risata stare il nro signore veilla sua scò passòe laquale lui a sostenuto p noi saluare el foz. fanti fimo fangabe signale lui sparie p nra redemptioe insu il legno della sacrificia cro. ce te certo e ve chiaro nò e coopo si tuoz ne li crudete che nò grida ad alta voce isolo lui ttra l'isola ch'apocella po che q e di scò lauoro el scissimo sepulchro el dle refurere il nro signor resurrexit e saluato e di scò sepulchro nequale il nro signor fu posto va giosep

Fig. 8. Santo Sepulcro, Pietro Ciza, en fra' Niccolò da Poggibonsi, *Viaggio da Venezia*

Fig. 9. Capilla de Godofredo de Bouillon, Pietro Ciza, en fra' Niccolò da Poggibonsi, *Viaggio da Venezia*

Fig. 10. Capilla del Gólgota, Pietro Ciza, en fra' Niccolò da Poggibonsi, *Viaggio da Venezia*



insidera el fangho e visoto sono le istorie di sancto pietro e poi di sancta ebrieta la quale dice a salomone con vna furata in mano e dice così e fozte pnd'entice e poi risponde salomòe a scò ebrieta et dice così vna amica vnca. et aperito te lui sta il forte. e banfione che mene vna toure e nobile spalle et a il ferrame in mano et allato a lui sta iob e poi uauit che guarda ala sinagoga e la sinagoga dice vno facie ligato ve nobis recidar co ioga nostra qua peccauimus nimis el tribonale e largho. ij. passi ecetera.

El modo forma e ordie del mte caluario vno colli est tornado alli. ij. gra di un verso latiare a la mano dextera quini ve vno piccholo vicio e sali vna scabala alta. x. gradi e da ogni lato si e vno muro doue si va in su el monte caluario et insu questo monte e vna chapella alta da terra. x. piedi et e facta lauonata de lauoro malaysco visotto visopra e valla toue che be in sul monte de la capella sono tre porte due a tramontana e l'altra va al'ouere visopra pna l'alto v'altre ve ne o p'lo a di la che va nella ebrieta e quella a due scabale una. x. gradi e l'altra de vni. gradi e la terza porta si e rimurata et per le uerte due porte domde fentra se va al sancto monte ma egine riferato con pietre di marmoro. e doue la sancta cro. ce fa fieta e quini be vna pietra di marmoro luno. ij. piedi e mezzo et e vni bucho nel mezzo nel qual bucho fu facto la sanctissima cro. ce et quel decto bucho mettono spellegrini le mani e le braccia per memorione appiello a quella sancta pietra si e vna ebrieta di marmoro fieta longa vno piede e mezzo e quini appiello in verso mezzo giouno lui e il sancto monte vischo pero et quini si vede ch'aramete e speditamente chel decto mte. fauerse e stessoli quidi il nostro signore passòe di quella vita insu el legno della sancta cro. ce e questo monte e tutto bianco e da vno lato si e figurato il nostro signore in cro. ce e la nostra donna da vno lato e sancto giouanni euangielista da l'altro lato et continua mente ar dono quini quanto lampade ecetera.

Monte galario





Fig. 11. *La Sibila Tiburtina con Fernando el Católico como Augusto*, en Misal Breviario de Fernando el Católico, BAV, Chigi C-VII-205, fol. 2v

No obstante, aunque el Sepulcro fuera el lugar donde el inexistente cuerpo de Cristo había yacido por tres días, difícilmente a nuestro juicio se podría haber puesto en relación tipológica con el lugar del martirio del apóstol. El lugar más análogo con la naturaleza histórica de la leyenda de Montorio habría sido en sentido estricto el Gólgota y este lugar se localizaba junto a la capilla – representada en términos de capilla redonda con dos pisos separados por frisos o entablamentos, puertas en el bajo, arcos en el superior y una cúpula: «Capella di Gottofredi Buglioni Monte Galvario appie del monte Galvario»; en la parte inferior, junto a la roca hendida en el momento de la muerte de Cristo, estaba «una chappella che è chol[o]cata dove fu riposto il chorpo d’Adamo», allí enterrado por Salomón, y donde se encontraban las tumbas del conquistador Godofredo de Bouillon, que había recuperado la Santa Ciudad en 1108, y de su hermano y segundo rey de Jerusalén Balduino. Allí estaba también «una pietra di marmore lunga quattro piedi e mezzo: & a un bucco nel mezzo, nel quale buco fu fitta la santissima Croce» – después un disco de plata – que señalaría el lugar en el que se creía que se había clavado la cruz del Calvario.

Entre la primera y ésta, se encontraba una tercera capilla que tampoco deberíamos olvidar, en este contexto de estructuras centralizadas: «quella del mezzo del mondo», señalada por un disco que

supuestamente habría diseñado el propio Jesucristo sobre la localización de Jerusalén como centro del mundo según Ezequiel (V, 5-7): «la qual pietra a nel mezzo uno bucho ritondo et quivi si dice chel nostro signore disse ‘hic est medium mundi’ cioè adire qui è il mezzo del mondo». Pero los lectores de Vitruvio (VI, i, 12) que había ‘trasladado’ ese centro a Roma («... [Rome] igitur uti constitutio mundi ad terrae spatium inclinatione signiferi circuli & solis cursi a disparibus qualitatibus naturaliter est collocata: & ad eundem modum & regionum...») o «piacque alla natura, che tra gli altri spatii di tutto il mondo, & nel mezzo dell’universo il populo Romano fusse possessitore di tutti i termini...» en la traducción de Daniele Barbaro), podrían preguntarse dónde estaba tal centro y si se había renovado con la era cristiana y la aparición de la Iglesia.

Para los lectores de Vitruvio y amigos de las Antigüedades, que vieran en Montorio el lugar de la profecía amadeíta, existiría otro referente importante para un futuro templo perístilo; en Tívoli, y Carvajal estaría bien al tanto como más tarde el anticuario y numismático Andrea Fulvio (ca. 1470-1527)⁶⁸, existía un Templo dedicado a la diosa Vesta pero que se confundía con el inmediato de la Sibila Tiburtina o Albunea; ésta había profetizado el advenimiento de nueve soles, con el cuarto de los cuales había previsto el nacimiento de la Virgen y de Jesús, y con el noveno – con los príncipes corrompidos y la llegada del Anticristo – no solo una identificación de ellos sino el anuncio del Juicio Final. La sibila de Tívoli había profetizado al emperador Augusto el nacimiento del Salvador (fig. 11), y éste habría elevado en su honor

68 FULVIO 1527, fol. xxxvii, que lo halló similar al templo de la Fuente Albunea de Tívoli. Sobre éste, WEISS 1959.

un altar, en el Aracoeli que pasaría más tarde a los franciscanos, en el Monte Capitolino. La imagen de la Virgen y el Niño en un círculo se habría convertido en la insignia de la sibila, cantado en la fiesta de Navidad por los frailes: «Stellato hic in circulo Sibyllae tunc oraculo, te vidit, Rex in coelo».

Bernardino López de Carvajal

Todos estos referentes – Jerusalén, lugar petrino y profético, Tívoli, la idea de unidad y centro de un mundo circular – tenían que tener especial significado para nuestro inmediato patriarca de Jerusalén, nombrado en 1503 por Julio II, y ya cardenal de Santa Croce in Gerusalemme; nuestro protagonista para 1502, en consecuencia, debiera ser el ya para entonces cardenal Bernardino López de Carvajal y Sande (Plasencia, 1456-Roma, 16 de diciembre de 1523)⁶⁹.

Todavía en 1502 seguía siendo hombre de confianza de los Reyes Católicos, pues no sería excluido completamente de la gestión de los negocios españoles por parte de Fernando hasta mayo de 1504, tras haber sido apartado ya en julio de 1503, esto es, más de un año después de la apertura del *Apocalypsis Nova*, entre la Pascua de Resurrección (el 26 de marzo de 1502 según Benigno, el 6 de abril según nuestro calendario), y la Ascensión, el 15 de mayo gregoriano; en consecuencia durante la semana siguiente a la octava, del 13 al 20 de abril de 1502, para Benigno, del 2 al 9 de abril.

Probable sobrino del cardenal Juan de Carvajal⁷⁰, Bernardino estudió en la Universidad de Salamanca artes y teología, graduándose como bachiller (1472) y doctor (1478), e impartiendo clases como sustituto de su maestro el filósofo moral Pedro Martínez de Osma en 1475 y 1477-1479; de hecho, ocupó su plaza en agosto de 1478 al ser procesado Osma por sus proposiciones heréticas y condenado en 1479; no obstante, debió dejarle una importante huella su pensamiento relativo a los límites del poder papal y curial. Carvajal obtuvo el grado de maestro en teología y fue nombrado rector (1480-1481), año en que se desvinculó de la universidad para estudiar teología en Italia y en el que entró en contacto con el cardenal Pedro González de Mendoza, relación que lo llevaría a Roma en 1482⁷¹.

Allí lo encontramos como arcediano de Toro y *cubicularius* y secretario pontificio, y orador de los Reyes, el 1 de noviembre de 1482, al pronunciar un discurso en la fiesta de Todos los Santos ante Sixto IV y el colegio cardenalicio. De sus otras homilias ante el papa della Rovere solo conservamos la edición del sermón en la fiesta de la Circuncisión, que versó sobre la encarnación de Jesús como hombre y las herejías que la negaban (*Oratio in die circumcissionis dominicae*, Roma, 1484), así como del problema de los circuncidados con perfiles más paulinos que petrinus.

Inocencio VIII lo nombró en 1484 protonotario y lo envió como legado pontificio a Castilla. Carvajal regresó a Italia en la comitiva de la embajada extraordinaria (1486-1487) del II conde de Tendilla Íñigo López de Mendoza, ante Inocencio VIII, pasando por Milán, Padua, Bolonia y Florencia – donde trató a Lorenzo de' Medici – antes de llegar a Roma⁷², a quien acompañaba también Juan Ruiz de Medina. En este itinerario por Italia, si no lo había desarrollado antes, Carvajal iniciaría su interés por la arquitectura⁷³, de la mano de Tendilla.

69 ROSSBACH 1892; FERNÁNDEZ SÁNCHEZ 1981. Este es también el doble apellido de su hermano Juan de Carvajal y Sande.

70 Juan de Carvajal había sido primo de don Francisco, padre de Bernardino; véase ROMÁN DE LA HIGUERA.

71 IANNUZZI 2008, IANNUZZI 2009, IANNUZZI 2010, pp. 45-60. Su viaje de 1482 a Roma se había justificado por acudir para pleitear en defensa de una canonjía doctoral placentina.

72 MARÍAS 1998; MARÍAS 2013-2014; obsoletos MARTÍN GARCÍA 1999, MARTÍN GARCÍA 2000, MARTÍN GARCÍA 2002 MARTÍN GARCÍA 2003; HERNÁNDEZ CASTELLÓ 2014a; HERNÁNDEZ CASTELLÓ 2014b.

73 También son testimonio las cartas de Pedro Mártir de Anglería sobre cuestiones de arquitectura, como la fortaleza con su «... dicunt Hispani Balluartem...» de Salses y su defensor Sancho de Castilla (1503); DE ANGLERÍA 1670, carta 260, pp. 149-150; LÓPEZ DE TORO 1953-1963.

Tras ello, fue nombrado procurador o embajador regio con Ruiz de Medina y obispo de Astorga (1488), sede permutada más tarde por la de Badajoz (1489), y desde 1493 obispo de Cartagena y finalmente de Sigüenza (1495)⁷⁴.

El procurador y obispo Juan Ruiz de Medina (Medina del Campo, ca. 1450-Segovia, 1507) había ocupado sucesivamente y de forma nominal las sedes de Astorga desde 1489, de Badajoz desde 1493 y de Cartagena desde 1495 – sustituyendo a Carvajal – y de Segovia desde 1502, y desde diciembre de 1485 a 1499 había vivido en Roma al servicio diplomático de los Reyes Católicos⁷⁵; su relevo fue causado por las nuevas disensiones entre los Reyes Católicos y la política francófila de Alejandro VI, por lo que a partir de esa fecha habría sido altamente improbable una intervención del pontífice en las decisiones españolas respecto a la fundación de Montorio⁷⁶. Desde 1488 hasta su regreso a España en 1499, Medina se había hecho cargo de las obras del monasterio de San Pietro in Montorio en Roma con el cardenal Bernardino López de Carvajal⁷⁷. En paralelo debieron desarrollar un nuevo interés por la arquitectura, del que es testimonio, como veremos, la adquisición de un ejemplar de la edición príncipe del *De architectura* de Vitruvio (Roma, Giovanni Sulpicio da Veroli y Eucharius Silber, ca. 1487), que pasó a España con Ruiz de Medina en 1499, con algunas anotaciones, sobre materiales en Hispania o el origen de las columnas corintias.

A partir de ese momento, ambos negociaron diferentes asuntos, desde las provisiones de beneficios eclesiásticos, temas de Inquisición, la renovación de la Cruzada o los permisos para reformar las órdenes religiosas y las universidades; en un ámbito diplomático mediaron en el conflicto de Inocencio VIII y Ferrante de Nápoles, apoyaron la alianza de sus reyes con Génova y su reconciliación con Carlos VIII, desplegando también una intensa actividad propagandística, resaltando las victorias en la guerra de Granada, como la conquista de Baza⁷⁸. Ya en este texto, Carvajal argumentaba – *more theologico* más que histórico, a partir de sus ideas teocráticas desarrolladas en su obra perdida *De restitutione Constantini* contra Lorenzo Valla – sobre las razones que legitimaban la campaña y negaban a los infieles el derecho de propiedad y jurisdicción, tema en el que volvería en su actividad, como veremos, como redactor o al menos impulsor de las bulas alejandrinas que facilitaron la dominación de las Indias⁷⁹. Se abría la puerta con la ‘translación’ a la doble misión de los Reyes Católicos, reconquista y conquista y conversión de los infieles, siempre preconizada por el teocrático y mesiánico Carvajal a través de su actuación retórica y diplomático-política. En su sermón sobre Baza, Carvajal se pronunciaba por una de la historia «... Nempe quum sit nobis historia texenda, non fabula, nec commenti aliquid aut fucationis oratio nostra habitura sit, nemo melius expli-

74 Como veremos, tras su caída en 1511. Más tarde obtuvo las sedes de Plasencia (1519) y Velletri-Ostia (1521).

75 Estudió derecho en Salamanca, y era licenciado en Artes al marchar a Roma en 1466. En 1467 entró como bachiller canonista en el prestigioso Colegio de San Bartolomé y se doctoró en cánones en 1474, y pasó a la cátedra de Prima de la Universidad de Valladolid. En contacto con la Corte, en 1476 era oidor de la Audiencia y miembro del Consejo real y en 1478 formó parte de un equipo diplomático. En 1480 se le concedió el priorato de la colegiata de San Antolín de Medina del Campo y el arcedianato de Almazán, y comenzó a implicarse en la nueva Inquisición sevillana, llegando en paralelo a canónigo de su catedral y prior de San Pedro, vinculándose a fray Tomás de Torquemada; se le atribuye una primera *Compilación de las instrucciones del Oficio de la Santa Inquisición*. En 1486 fue enviado a Roma con el II conde de Tendilla como protonotario apostólico y procurador ordinario en la Curia, desde 1488 con López de Carvajal. Permaneció en Roma hasta 1499, recibiendo el obispado de Astorga (1489), Badajoz (1493) y Cartagena (1495). Se ocupó primordialmente de asuntos eclesiásticos y el rey le alabó su actuación a favor de la reforma de las órdenes religiosas (1496), agradeciéndole al año siguiente su respuesta a las críticas curiales contra la acción reformadora de la monarquía hispana. También se dedicó a algunos temas políticos, como los acuerdos nupciales entre los hijos de Alfonso II de Nápoles y del papa Alejandro VI. A su regreso a Castilla, los reyes premiaron sus servicios nombrándole presidente de la Chancillería de Valladolid (1501), obispo de Segovia (1502) y abad de la colegial de Medina (1503), ocupándose de la construcción gótica de la cabecera y la torre de la iglesia y adquiriendo el patronato de su capilla mayor para entierro familiar.

76 Ello pone en entredicho las tesis de COMPANY 2000, COMPANY 2002, COMPANY 2012, COMPANY 2014 y COMPANY Y GARÍN 2001. Véase OCHOA BRUN 1995 y SERIO 2007, pp. 13-29.

77 FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2013 y FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2014, pp. 122-127.

78 Con su *Sermo in commemoratione victoriae Bacensis* (Roma, 1490).

79 IANNUZZI 2010, p. 51, ha insistido sobre el apoyo de Carvajal del ideario de Enrico di Susa l'Ostiense y su *Summa Aurea*, que negaba los derechos de los infieles tras la revelación de Cristo y otorgaba a su vicario la propiedad de la Tierra tiranizada por aquéllos.

cabit provinciam quam is qui Hispanorum Principum gesta eruditionenque omnem militraem propriis hauserit oculis, ac e fonte impso praeterita et praesentia bello emergentia collegerit...»⁸⁰.

En 1491 Carvajal presidió la reunión de la *natio hispana* y fue elegido gobernador de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli⁸¹, centro de las fiestas que celebraron la conquista de Granada de 1492. Ese mismo año el colegio cardenalicio le encomendó el sermón de apertura del cónclave, que trató de la autoridad del papa, y propuso la elección de un pontífice que reuniera un concilio para reformar la Iglesia y promover su defensa ante los turcos⁸²: que el papa fuera ‘fuerte’ y ‘cruzadista’, como el vicescanciller Rodrigo Borja, Alejandro VI⁸³. Éste le concedió el capelo de cardenal de Santi Pietro e Marcellino (1493) y de Santa Croce in Gerusalemme y la nueva sede de Sigüenza (1495), tras la muerte del cardenal Mendoza⁸⁴, un título que conservó hasta 1507, en que pasó a la sede de Albano, Frascati y Rossano.

Indirectamente, el prebendado castellano contribuyó a la falsificación de la historia antigua de España. Agregado a su servicio y residente en su casa estuvo, durante el pontificado de Alejandro VI, del que en 1499 llegó a ser predicador principal *como magister sacri palatii*, el dominico Giovanni Nanni (1432-1502) quien, con su nombre latinizado en Annio de Viterbo⁸⁵, publicó en 1498 sus *Commentaria super opera auctorum diversorum de antiquitatibus loquentium*, dedicado a los Reyes Católicos; en ellos no faltaba una parte relativa a España titulada *De primis temporibus ac viginti regibus primis Hispaniae et ejus antiquitate*, que añadía al conocimiento histórico nada menos que la relación de los veinte primeros reyes de la Península⁸⁶. La prosapia de la realeza española quedaba así bien servida. Carvajal habría combinado un universalismo medieval con la elasticidad y la innovación humanísticas – que lo llevarían a su futura autoidentificación con el *Pastor angelicus* de Amadeo – y a su asunción de la “nueva historia española” tejida y forjada por Annio da Viterbo y por su conocido Elio Antonio de Nebrija (en su *Muestra de las Antigüedades de España* de 1499)⁸⁷.

En estos momentos – incluso hacia 1504 – Carvajal debió encargar una medalla conmemorativa (figs. 12-13) a un anónimo grabador con su retrato⁸⁸ y la inscripción «BERNARDINVS CARVAIAL CARD. S+» en el anverso y, en el reverso, el «QVI ME DILVCIDANT VITAM [A]ETERNAM HABEB[VNT]» («Qui elucidant me vitam eternam habebunt», de la Sabiduría divina del Ecclesiasticus/Sicar, 24, 31)⁸⁹, y la figura de la Escala de la Philosophia de Boecio, con sus libros y su cetro y sus letras «Θ / Π

80 CARVAJAL 1995, pp. 80-81.

81 ROMÁN DE LA HIGUERA, fol. 158, señala que en 1491 se encontraba en España, en la iglesia familiar de San Miguel de Torrejón el Rubio, aunque no parece estar corroborado por ninguna otra fuente.

82 Véase su *Oratio de eligendo summo pontifice* (Roma, 1492).

83 Véase su *Oratio super praestanda oboedientia Alexandro papae VI, ex parte Ferdinandi et Isabellae regis et reginae Hispaniae* (Roma, 1493).

84 Según JERÓNIMO ROMÁN DE LA HIGUERA, *Vida de Bernardino de Carvajal cardenal de Santa Cruz*, en RAH, Colección Salazar y Castro, L-10 (9/746), fols. 155-159 v (inv. XXVII, n 43.468): fols. 158-159 v, con esta ocasión habría escrito un poema Marcellino da Cesena y él mismo una elegía por la muerte del cardenal.

85 Véase CABALLERO LÓPEZ 2004, pp. 103-112. También VASOLI, 1962, VASOLI 1974a, pp. 1027-1060; DA MILANO 1962. Annio falleció el 13 septiembre 1502, quizá envenenado por orden de Cesare Borgia.

86 Ya les había llegado noticia de su obra *De futuris christianorum triumphis contra turchos et maomethanos omnes Epistola* (Génova, 1480), otorgándole un canonicato.

87 IANNUZZI 2010, pp. 56-58.

88 Otro, pictórico y tardío, debió de correr a cargo del boloñés Innocenzo Francucci da Imola, según las *Vite* de Giorgio Vasari de 1568 (VASARI 1880, p. 188); tal retrato habría sido realizado en Florencia en torno a 1511. De cronología todavía previa es el conservado en la Gemäldegalerie de Berlín (Staatliche Museen zu Berlin, cat. 55), del pintor lombardo Bernardino dei Conti (1470-1523); fechado el 15 de marzo de 1499, nos mostraría a Carvajal a los 47 años de edad; de ser cierta esta inscripción, el cuadro nos llevaría, sin embargo, al año de 1512 (tav. II, 4). Agradezco la referencia a Flavia Cantatore, véase su introducción en este volumen.

89 No es seguro, frente a lo afirmado por FREIBERG 2014, p. 220, n. 7, que la referencia solo pueda ser una Biblia hebrea, que suele editar «elucidant»; el «dilucidant», sobre el prefacio de san Jerónimo (de sus *Expositiones divi Hieronimi in hebraicarum quaestiones super Genesim*) al Cantar de los cantares, aparecía en Giovanni Pico della Mirandola («... quod in explanatione scripturae diebus sudavit & noctibus quam qui dilucidant vitam aeternam habebunt»), en su *Apologia tredecim quaestionum* (publicada en sus *Commentationes*, Bolonia 1496 y *Opera omnia*, París, 1496-1498). La versión con «elucidant» había sido citada también en los manuscritos del abad benedictino alemán Rubertus Tiutiensis (Rupert de Deutz), *De laesione virginitatis* y en sus *Commentariorum in Apocalypsim Ioannis libri XII* (aunque no se imprimió hasta 1527).



Fig. 12. *Cardenal Bernardino López de Carvajal*, Londres, Victoria and Albert Museum 4566-1857

Fig. 13. *Escala de la Filosofía de Boecio o la Sabiduría Divina*, reverso del cardenal Bernardino López de Carvajal, Londres, Victoria and Albert Museum 4566-1857

[en realidad una *P* latina]» de la teoría y la práctica⁹⁰. Es posible que la personificación representada – con nuevos perfiles estilísticos a la antigua – fuera la de la Sabiduría divina más que estrictamente la Filosofía del *De consolatione philosophiae*, aunque hubiera tomado prestada su imagen tradicional como punto de partida⁹¹.

Según el protonotario Paolo Cortesi, en su *De cardinalatu* (Roma, 1510, fol. lxx v), Carvajal era un lector empedernido del *doctor sutilissimus* franciscano Johannes [Duns] Scoto, cuya lectura le producía enorme agitación; sin embargo, sus intereses no se limitaban a la filosofía escolástica o a la teología.

En el Palazzo Millini (cuyas virtudes arquitectónicas resaltaba también Cortesi, fol. l)⁹², Carvajal solía reunir un conjunto de humanistas y eruditos, desde Pomponio Leto, Pietro Marsi, Giovanni Sulpizio da Veroli o el propio Cortesi. Él mismo era considerado por sus contemporáneos de forma elogiosa, como «catholico, savio, e à a cuor l'impresa contra infideli» (por parte del embajador veneciano Paolo Capello en 1500), «sacerdos et Theologus modernus» (por parte del bibliotecario de Inocencio VIII Giovanni Lorenzi), «viro eloquentissimo et praestantissimo theologo» (para Lucio Marineo Sículo), «modestia Theologiceque scientia peditus» (para Raffaele Maffei, 1506, fol. cccxvii v).

Es posible que estuviera también en contacto con el círculo de la kabalística italiana y del orientalismo de Egidio da Viterbo, mientras impulsaba personalmente la edición de las *Antiquitates* (1498) que Nanni dedicó a los Reyes Católicos vinculando los orígenes evemeristas de la fábula etnográfica de Hispania y Roma.

Por otra parte, su interés por la sabiduría hebrea parece encontrar testimonio en el hecho de que se le dedicó el *Liber de confutatione hebraica sectae*, por parte de Johannes Baptista Gratiadei (Roma, Eucharius Silber, 1500 y Estrasburgo, Martin Flach, 1500), cuyos perfiles de médico judeoconverso podrían ser los de Johannes Baptista Verae Crucis, autor de un *Tractatus de perscrutatione mundi sive Examen Mundi* (Roma, Eucharius Silber, 1499) y una *Oratio ad Crucifixum* (Roma, Eucharius Silber, 1500)⁹³. No menos interesante es que Johann Burchard (ca. 1450-1506) le dedicara su *Ordo Servandus per Sacerdotem in celebratione Missae* (Roma, Andreas Fritag & Johannes Besicken, 1496, Stephan Planck, 1498 y 1502); de hecho, Francesco

90 Ejemplares en Washington DC, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection 1957.14.829.a, y Londres, Victoria and Albert Museum 4566-1857. Se aproxima a la imagen de la Sabiduría de Alberto Durero para los *Quatuor libri amorum secundum quatuor latera Germanie* (Nürnberg, Sodalitas Celtica, 1502) de Conrad Celtis.

91 MASI 1974.

92 También CANTATORE 2001.

93 OFFENBERG 1999 ha sobrepuesto ambas personalidades, sugiriendo que Grazia Dei hubiera cambiado su nombre en homenaje a Carvajal como cardenal de Santa Cruz en Jerusalén. SECRET 1957, p. 325. Fue traductor de textos de Jedaiah Hapenini ben Abraham Bedershi (ca. 1270–ca. 1340).



Fig. 14. Santa Elena con el cardenal Bernardino López de Carvajal, Roma, Basílica de Santa Croce in Gerusalemme, Capilla de Santa Elena (foto F. Marías)

Albertini se dirigió a Carvajal en 1509 como a quien había dejado en los mosaicos de Santa Croce in Gerusalemme su imagen de «viri doctissimi ac sacram cerimoniarum erudissimi» (fig. 14)⁹⁴.

También le dedicó su obra – y a fra' Girolamo Tornielo (†1508), predicador apostólico y quien había sido nombrado vicario general de los menores en 1495, 1501 y 1507 –, el franciscano milanés Bernardino de Bustis (ca. 1450-1513), titulada *Defensorium Montis pietatis contra figmenta omnia aemulae falsitatis* (Milán, Ulrich Scinzenzeler, 1497), a la que le siguió en su dedicatoria un *Rosarium Sermonum predicabilium* (Venecia, Giorgio Arrivabene, 1498 y Augsburg, Rynmann, 1500). Este texto nos permite vislumbrar unos lógicos intereses mariológicos, menos presentes en el programa iconográfico inmaculista de los frescos de la iglesia de San Pietro in Montorio, ejecutados hacia 1508 y al margen de sus responsabilidades como productos particulares⁹⁵, y más por sus intereses en los textos de Amadeo, o en su amistad con el teólogo escotista Giorgio Benigno Salviati, antiguo discípulo del cardenal Bessarion, como también el griego converso Alexios Celadenos o Celidonio (1450-1517), quien le dedicó en 1500 un sermón en el que instaba a la reconquista cruzada de Grecia del poder otomano⁹⁶.

Fue igualmente Carvajal protector de Tommaso Fedra Inghirami⁹⁷, mientras que le dedicó Paolo Pompilio (1453-1491) el poema heroico *Panegyris de Triumpho Granatensi* (1490), al que siguió su *Panegyricum carmen ad Carvajales* (1492)⁹⁸. El humanista y obispo Giovanni Battista Valentini (ca. 1445-1515) 'il Cantalicio' le dedicó a su vez, en torno a 1511, el poemario del *Codice Cantalicio* (Napoli, Biblioteca Nazionale)⁹⁹.

Tenido por lo tanto por prelado cultísimo, a nuestro cardenal se le dedicaron epigramas de Ugolino Verino o versos de Fausto Evangelista Maddaleni, obras del humanista franciscano fra' Costanzo da Tolentino (Benedetto Silvio, 1474-1550) o del gramático Cristiano di Antonio Canauli¹⁰⁰. Impulsó la edición de *De alterationis modo et quidditate* (1514) del escolástico Sancho Carranza de Miranda y, al final de su vida, acogió en su casa romana al teólogo dominico y autor antiluterano fra' Silvestro Mazzolini da Prierio.

Sus intereses geográficos le condujeron al encargo, al humanista cisterciense de origen hispano Arcangelo Madrigano o Madrignani 'Caravallensis' – quien lo definió como «...divinae maiestatis... cuius arcanorum... sis callentissimus» o experto en los arcanos divinos –, de la traducción latina del *Itinerario* a

94 ALBERTINI 1510, fol. lxxii v; ALBERTINI 1519 y ALBERTINI 1520, fol. 48 v.

95 Ésto es defendido por FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2005a; FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2012. Sobre la decoración de las capillas, FROMMEL 1967, FROMMEL 1978, pp. 208-211, FROMMEL 2005, pp. 11-13, FROMMEL 2014; FRANCAVIGLIA 1984b, pp. 73-79; CAVALLARO 1992, CAVALLARO 2004, p. 46; UGOLINI 2014, pp. 10-11; FRAPICINI 2015, p. 147.

96 MINNICH 1988, pp. 54-57. La carta a Carvajal en BAV, Vat. lat. 14174, fols. 1-2.

97 Le dedicó su *Panegyricus in memoriam divi Thomae Aquinatis* (Eucharius Silber, Roma 1500).

98 BAV, Vat. lat. 2222.

99 SCHIRG 2015.

100 Autor de unos manuscritos *Relata Christiani de Canaulibus Tifernatis* y *De Antiquitate Tiferni*, Città di Castello, supuestamente conservados en Roma, Biblioteca Angelica.

Oriente del boloñés Ludovico Vartema (1510)¹⁰¹, realizado entre 1502 y 1510; en su dedicatoria al cardenal de Santa Cruz, se auguraba la unión de las armas cristianas y la recuperación de la ciudad de Salomón, la Jerusalén del Santo Sepulcro, «nostri summi dei sepulcro... sacrum illo mausoleum».

También producto de tales intereses podría ser el mapamundi conocido como el *Kunstmann II Map* de Munich (tav. VIII, 19, fig. 15)¹⁰², fechado en 1504-1505 y atribuido a un anónimo cartógrafo italiano¹⁰³, en el que se ha identificado recientemente el escudo de armas de Carvajal en la imagen de un paraíso terrenal – «PARADISUS TERRESTRIS» – situado en el centro de África, sobre el Trópico de Capricornio¹⁰⁴. Todo ello nos lo alejan de los planisferios de los que partió su imagen, probablemente realizada en Génova con alguna colaboración romana¹⁰⁵.

La amistad de Carvajal con el humanista milanés en España Pietro Martire d'Anghiera, testimoniada a través de su prolongada correspondencia (al menos entre 1495, fecha en la que le remitió sus primeras cartas manuscritas que formarían su *De orbe novo Decades* de 1511, y 1503), le permitiría estar al día de los descubrimientos, como otros de los corresponsales italianos, del cardenal Ascanio Sforza a Pomponio Leto¹⁰⁶. No obstante, la imagen de su Paraíso parece haber respondido a otras motivaciones; la imagen tradicional del Jardín del Edén, jardín murado con el Árbol de la Vida y las figuras de Adán y Eva, ha sido sustituida aquí por una más moderna imagen urbana de caracteres corográficos; de hecho, la morfología de la 'ciudad' amurallada es similar, no solamente a la de la imagen de Jerusalén, sino a la de la representación de la ciudad santa en el ábside de la basílica de Santa Croce in Gerusalemme, atribuida a Antoniazio Romano (fig. 16)¹⁰⁷.

101 *Ludouici Patritii Romani Nouum itinerarium Aethiopiae, Aegypti, vtriusque Arabiae, Persidis, Siriae, ac Indiae, intra et extra Gangem* (Giovanni Giacomo Da Legnano & fratelli, Milano 1511, fol. lxii v), como traducción del *Itinerario de Ludouico de Vartbema bolognese nello Egipto, nella Surria, nella Arabia deserta & felice, nella Persia, nella India, & nella Ethiopia...* (Stephano Guillireti de Loreno & Hercule de Nani, Roma 1510). Véase CALVO FERNÁNDEZ 2000a; MADRIGNANI 2010. Estaba dedicado al «REVERENDISSIMO IN CHRISTO PATRI DOMINO BERNARDINO CARVAJAL EPISCOPO SABINO, SANCTE CRVCIS IN HIERSALEM CARDINALI, AMPLISSIMO PATRIARCHAE HYEROSOLIMEO, AC VTRIVSQUE PHILOSOPHIAE MONARCHAE EMINENTISSIMO ARCHANGELVS CARAEVALLENSIS».

102 Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften und Seltene Drucke, Cod. icon. 133, 990 x 1105 mm. El mapa, publicado por Friedrich Kunstmann en 1859, recoge los descubrimientos realizados en el Nuevo Mundo por Miguel Corte Real y Amerigo Vespucci en 1501-1502.

103 Se situaría en un *stemma* de planisferios italianos a partir de la llegada en 1502 desde Lisboa a Génova del mapa portugués llamado de Alberto Cantino (1501-1502, Módena, Biblioteca Estense) – en el que debe resaltarse la importancia concedida a la imagen naturalista de Venecia – constituido por el mapa King-Hamy (1502, San Marino, Huntington) y más precisamente por los dos mapas realizados en Génova de Nicolai de Caverio (1503-1504, París, BNF) y Vesconte Maggiolo (1504, Fano), con una imagen naturalística de Génova; de ellos derivaría la geografía del *Kunstmann II* (1504-1505, Munich). Véase MCINTOSH 2015. Las modificaciones nuevas son fundamentalmente los añadidos 'artísticos', la configuración precisa de algunas ciudades y la representación de personajes y naturalmente del Paraíso Terrenal.

104 SCAFI 2006, pp. 47-49, 125-131, SCAFI 2008 (también citado por FREIBERG 2014 y ARCINIEGA GARCÍA 2014), SCAFI 2015. La aparición del Paraíso – tradición medieval que estaba a punto de desaparecer – ahora en África, parece responder a una interpretación cuatrocristiana, que había encontrado en el obispo auxiliar de Valencia, prior agustino y exégeta Jaime Pérez de Valencia (1408-1490) un paladín, como demostrarían sus *Commentaria in Psalmos* (Valencia, Alonso Fernández de Córdoba & Gabriel Luis de Arinyo, 1484, Salmo 103.5-9); véase PEINADO MUÑOZ 1992. Las Montañas de la Luna, como fuentes del Nilo, el Cuerno de África etiope o la punta meridional del Cabo de Buena Esperanza del continente africano fueron diferentes lugares que los cartógrafos del siglo XV eligieron, antes del descubrimiento de América y el hallazgo de Colón (1498) de un nuevo Paraíso en el Orinoco, como posible localización africana. Sin embargo, frente a la tradición de su propio *stemma* cartográfico, nuestro Paraíso se sitúa en un vacío, falto de la representación de los cuatro ríos (del Nilo) y los Montes de la Luna, desinteresándose por una precisa localización geográfica; solo en el mapa de Vesconte Maggiolo aparecía en los Montes de la Luna lo que podría leerse como el Árbol de la Vida con la serpiente enroscada en su tronco.

105 Es posible que el papagallo – como se ha señalado, aunque reaparece en la mano del Soldán de Babilonia, cuya imagen se situaba, como podía ser lógico en torno a 1500, en El Cairo más que en Mesopotamia – que corona esta nueva representación del Paraíso como ciudad amurallada, podría hacer referencia a la elocuencia del *orator* Carvajal, y a sus deseos personales de conversión universal a la Fe católica de toda la humanidad, así como testimoniaría también su participación en las conversaciones que llevaron a la firma del Tratado de Tordesillas entre Portugal y Castilla en 1494 a partir de las bulas de Alejandro VI *Inter caetera* y *Eximiae devotionis* (1493) y de *Ineffabilis et summi* (1495), tratado que había abierto la posibilidad de la conquista de África por parte de los reyes cristianos europeos. La idea de una conmemoración de este hecho político quedaría reforzada por la aparición sobre la Península ibérica de dos figuras estrechándose las manos, identificadas como *Rex Hispaniae* y *Rex Portugalie*, aunque no aparezca la línea de la marca entre Castilla y Portugal de los planisferios de Juan de la Cosa (1500-1502) y Cantino, quedando reducida a una especie de pitipíe.

106 DE ANGLERÍA 1670; LÓPEZ DE TORO 1953-1963.

107 Una ulterior conexión entre Jerusalén y el Paraíso podría establecerse por la aparición de tres árboles/cruces en el Jardín del Edén africano, que traería a la memoria el Árbol de la Vida o de la Ciencia del Bien y del Mal (Gen. 9), del que se habría fabricado la cruz de la Crucifixión gracias a la semilla arbórea plantada por Adán.

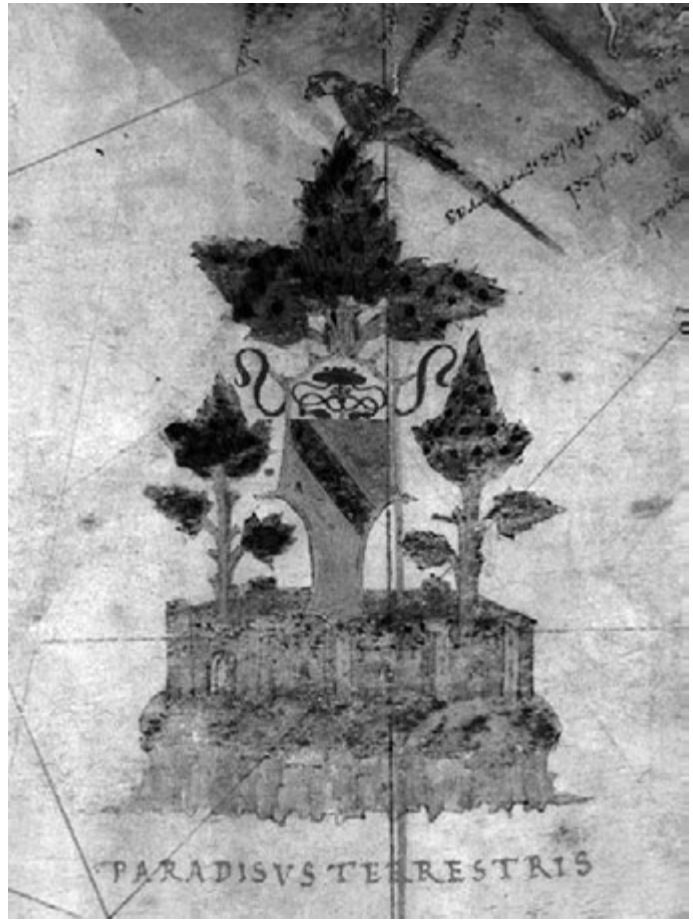


Fig. 15. Paraíso terrenal, en *Kunstmann II Map*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 133
 Fig. 16. Antoniazio Romano, Jerusalén, Basílica de Santa Croce in Gerusalemme (foto F. Marías)



Las misiones diplomáticas para Alejandro VI llevaron a Carvajal, como legado pontificio, a Agnani y Nápoles (1494), y a Milán, Mende, Vigevano, Pavía (donde asistió a la consagración de su nueva catedral), Génova y Como (1496-1497); en esta estancia lombarda pudo haber entrado en contacto con el arquitecto de Ludovico Sforza il Moro¹⁰⁸, Bramante¹⁰⁹, antes de que se trasladara a Roma hacia 1499. Pero también con amadeítas como el sacerdote Tommaso Conti, que había estado previamente al servicio de Amadeo, a quien Carvajal nombró su capellán particular¹¹⁰.

Sin embargo, su más que personal agenda le fue distanciando de Alejandro VI y del propio Fernando el Católico, como demostraría su posición en los cónclaves que sucesivamente eligieron a Pío III Todeschini Piccolomini (septiembre de 1503) y a Julio II della Rovere (noviembre de 1503), en las que esperó en vano ser el nuevo papa que le había vaticinado el propio Anglería y, según sus propias expectativas¹¹¹, el *Apocalypsis Nova* de Amadeo ‘descubierta’ en 1502¹¹². No obstante, Julio II le otorgó el título de Patriarca de Jerusalén (1503) nada más llegado al solio¹¹³.

Bernardino había sido excluído completamente de la gestión de los negocios españoles en mayo de 1504 (por «la ambición que tiene al papado y a nuestros negocios», escribiría el rey), tras haber sido apartado ya en julio de 1503¹¹⁴. La muerte de la reina y el ascenso de Felipe el Hermoso acentuaron el divorcio a fines de 1504¹¹⁵, tras no haberlo aceptado como arzobispo de Sevilla, y censurado su liberación de César Borgia de su prisión en Ostia (1505), durante el breve reinado de Felipe el Hermoso, aunque en mayo de 1507 Fernando lo recibiera durante su estancia en Nápoles, muerto ya el rey flamenco¹¹⁶.

Más tarde, como legado pontificio de Julio II, intervino en diferentes misiones en relación con el emperador Maximiliano I, ya tomando parte en la Liga de Cambrai (1507), acompañándolo a Malinas en 1508¹¹⁷, ya en 1510 en Innsbruck, antes de su intervención en el cisma, su elección como papa – antipapa

108 Carvajal fue íntimo amigo de los milaneses el arzobispo Guidantonio Arcimboldi y del cardenal Ascanio Sforza, hermano de Ludovico el Moro.

109 SCHOFIELD 1986, SCHOFIELD 1982, SCHOFIELD 1992-1993. El urbinés estaba trabajando para el cardenal Ascanio en la catedral de Pavía desde 1488, y desde 1498 en los claustros de Sant’Ambrogio de Milán. Más tarde, ya en Roma, para los cardenales Ascanio Sforza y Basso della Rovere, Bramante proyectaría (1505-8) la cabecera funeraria de Santa Maria del Popolo. Solo parece documentado un encuentro de Bramante y Carvajal, el 12 de abril de 1507, en San Pietro Vaticano. Según el embajador del Duque de Ferrara Alfonso I d’Este (Beltrando Costabili), mientras Julio II departía con el arquitecto sobre el proyecto de la nueva basílica, se les habían unido los cardenales Alessandro Farnese, Niccolò Fieschi y Carvajal (Archivio di Stato di Modena). Véase PASTOR 1959, p. 1111, ap. 119; agradezco la referencia a Flavia Cantatore, véase su ensayo sobre el Tempietto en este volumen.

110 Así mismo entró en contacto con los *gesuati*; véase ROSSETTI 2013.

111 Habría que analizar también los pronósticos de astrólogos y matemáticos para este año de 1502, como Luca Gaurico (1476-1558), *Prognosticon Anni 1502* (Venezia, Bernardino Vitali, 14 dicembre 1501), de G. Ariuni (1502), de J. Benazzi (Bologna 1502), de Pietro Buono Avogari (*Pronostico de anni 1501 de 1501 y Pronostico de anni 1502, 1503, 1504 de 1502*), de Battista Bonassi (1501), de Girolamo Catinelli, de Giulio Malchiavelli (Bologna, 1502), de Domenico Maria Novara (*Pronosticon in annum 1502*, Perugia 1502; *Pronostici 1484-1505*), de Giacomo Pietramellara (*Judicio super dispositionem anni 1502*, Bologna, Giustiniano da Rubiera, 1501). Además de una Colección de microfilms y fotocopias en la Biblioteca Guido Horn d’Arturo de la Università degli Studi di Bologna (Osservatorio Astronomico di Bologna), se conserva una miscelánea de originales en Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina (12-1-14), procedentes de la colección de Hernando Colón.

112 Una carta de Carvajal al rey de Portugal Manuel I (6 de marzo de 1502), poniéndose de forma retórica a su servicio y dándole consejos, en *CORPO DIPLOMÁTICO PORTUGUEZ* 1862, I, pp. 27-28; citada por DE FREITAS CARVALHO 2005, p. 51.

113 Título al que siguieron los de cardenal de Santi Quattro Coronati (1508), y de obispo de Palestrina (1508) y Sabina (1509).

114 Si desde entonces se llegó a encargar de San Pietro in Montorio el embajador – desde 1501 – Francisco de Rojas es algo que ignoramos, pero nada aparece en el finiquito de sus gastos romanos con la reina Juana la Loca, de agosto de 1512. Tampoco hay referencias en la intervención del embajador Jerónimo Vich desde 1507.

115 No es seguro que interviniera de forma protagonista en las exequias de Isabel, a comienzos de 1505 (16 de febrero), en San Giacomo degli Spagnoli, donde se levantó un *castrum doloris*; de hecho, encargó el discurso funerario al humanista, obispo de Acqui y embajador imperial Ludovico Bruno (1434-1508) que, aunque no llegó a pronunciarlo, lo publicó como *De obitu Serenissimae et Catholicae dominae Elisabeth Hispaniarum et utriusque Siciliae ac Hierusalem Reginae Oratio* (Johann Besicken, Roma 1505). CANTATORE 2001, VAQUERO PIÑEIRO 2001, FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2005b, pp. 326-329.

116 Se conserva una carta de 1506 en Madrid, RAH, Colección Salazar y Castro, A-7, f. 61. Roma, 8 de noviembre de 1506, del italiano Francesco de Cedrario, secretario de Carvajal, al secretario real Miguel Pérez de Almazán.

117 Véase CARVAJAL 1508 (Biblioteca de la Provincia Franciscana de Cartagena, Murcia A-6(2); BAV), editada y ampliada al parecer por Giorgio Benigno Salviati, y también su *Epistola ad Petrum Quirinum et Paulum Iustinianum* (Monte Porzio Catone, Roma, Archivio del Sacro Eremo



Fig. 17. Sepulchro del cardenal Bernardino López de Carvajal, Basílica de Santa Croce in Gerusalemme (foto F. Marías)

– con el nombre de Martino VI¹¹⁸, y su huída final a Francia de 1511, conllevándole una temporada de caída en desgracia¹¹⁹.

En esta ciudad flamenca de Malinas, Carvajal había pronunciado una importante homilía, el 14 de septiembre (fiesta de la exaltación de la Santa Cruz), ante el emperador, su hija Margarita de Austria y su nieto el príncipe Carlos, archiduque de Austria y duque de Borgoña y príncipe de Castilla y Aragón, para quien solicitó la sucesión imperial para cuando desapareciera el abuelo Maximiliano; Carlos uniría los «cuatro elementos de Europa», como si fueran los cuatro ríos del Paraíso. En este escrito, además, el cardenal había llegado a anunciar el advenimiento del *Pastor Angelicus* que reformaría la Iglesia y derrotaría al Islam; asimismo, Carvajal había promovido la concordia de los cristianos, la organización de un concilio general para lograr el triunfo de la Iglesia anunciado por el Ángel apocalíptico a san Juan Evagelista; y, como patriarca de Jerusalén, había solicitado de todos los reyes cristianos la cruzada que derrotara a los musulmanes y recuperara los Santos Lugares. Muchos años después, dedicó al nuevo emperador Carlos V una *Epístola* (1521) con 13 profecías, de las que la decimotercera se ponía en relación nada menos que con el primer y segundo Templo de Jerusalén.

Muerto Julio II y tras ser perdonado por el nuevo papa León X, mantuvo una actividad doctrinal, aunque menos política¹²⁰, interviniendo por ejemplo en la controversia contra el *Augenspiegel* del humanista Jan Reuchlin y en la elaboración de la bula *Exurge Domine* contra Martín Lutero. Su interés, y no solo político, por el mundo oriental continuó vivo; al margen del hecho de que fuera padrino de bautismo de al-Gharnati o León el Africano, encargó al subdiácono Ilyās ibn Ibrāhīn una traducción al sirio de los Evangelios y los Salmos, y otra al latín de obras litúrgicas maronitas, con la ayuda de Teseo Ambrogio y Joseph Gallus. Su solicitud por Oriente no había menguado.

Tuscolano - Eremiti Camaldolesi di Monte Corona F II bis, ca. 1505). Sobre este texto, MINNICH 1992b, donde estudia la actividad ‘profética’ de Carvajal desde 1508 hasta su muerte en 1523, en la creencia de la desaparición del Islam iniciada con la conquista de Granada.

118 Nombre probablemente por haber sido Martino V un papa conciliarista y protector de los gesuati y con vínculos con Milán y su catedral. ROSSETTI 2013, p. 199.

119 Al servicio del emperador Maximiliano I, trató de deponer a Julio II y buscó la protección de Luis XII en Pavía y luego en Pisa, donde con otros cardenales convocaron el llamado conciliábulo de Pisa para de forma colegiada deponerlo y emprender la reforma de la Iglesia. El papa convocó a su vez el V concilio de Letrán (18 de julio de 1511) y depuso a los cardenales cismáticos con el apoyo de Fernando el Católico (24 de octubre), mientras Carvajal presidía la apertura del propio (1 de noviembre); su posición de inseguridad en Pisa exigió su traslado a Milán, Asti y Lyon, donde los conciliares se dispersaron en septiembre de 1512. La muerte del papa della Rovere (21 de febrero de 1513) llevó a Carvajal a intentar sin éxito participar en el nuevo cónclave; regresó a Roma tras retractarse en Florencia y ser perdonado en Roma por el nuevo papa León X Medici en abril, pero no por Fernando el Católico, que lo vio hasta su muerte como un intrigante que terminaba intentando manipular al joven rey Carlos de Hasburgo mientras se encontraba en Flandes. Su abjuración, con la de Federico Sanseverino, tuvo lugar el 26 de junio de 1513, siendo absueltos y reintegrados a algunas de sus pasadas dignidades. De hecho, no se le restituyeron los obispados de Sigüenza y Avellino, y tuvo que esperar para acceder a la sede de Plasencia (1519) y de Velletri-Ostia (1521), que conllevaba el decanato del colegio cardenalicio. Como tal, llegó a presidir el cónclave que eligió a Adriano de Utrecht (1522), a quien recibió a su llegada y quien le concedió la sede de Foligno.

120 Todavía se publicarían, tras su *Sermo in I Sess. Concilii Pisani* (1511) y su *Abiuratio conciliabuli pisani* (1513), otros discursos, como su *Epistola ad invictissimum Carolum imperatorem super declaratione Maiestatis suae contra Lutherum facta* (1521) y la *Oratio habita quando Hadrianus papa ingressus est Urbem* (1522).

Tampoco se redujeron sus intereses culturales y literarios. Así por ejemplo, en su palacio romano, Bartolomé de Torres Naharro representó su comedia *Tinellaria* ante León X en 1516, y más tarde probablemente la *Ymenea*, mientras Juan de la Encina le exhortaba a reemprender la conquista de Jerusalén (ca. 1520)¹²¹.

Finalmente Carvajal falleció el 16 de diciembre de 1523¹²², siendo enterrado en la capilla mayor de Santa Croce in Gerusalemme (fig. 17), en una hornacina de estilo sangallesco¹²³, con la inscripción «BERNARDINO CARVAJAL NATIONE HISP PATRIA PLACENT EPO OSTIEN CAR S. CRVCIS OB EGREG VIRTUTES DOCTRINAMQVE IN SACR LITTERIS SINGVL AB ALEX VI PONT MAX IN NVMERVM PATR[VM] ASCITO PLVRIB LEGATIONIBVS PRO RP CHRIST INTECRE SAPIENTERQVE ET FVNCTO PROSPERA FORT MODERATE ADVERSA CONSTATER VSO PER OMNEM VITAM PIO AC RELIGIOSO VIXIT ANN LXVII MENS III DIES VIII OBIIT XVII CAL IANVAR ANN MDXXIII». Y en el pavimento otra: «HIC BER. CARAVAIAL S. R. E. CAR. S. EPISCOPVS OSTIEN. QVIESCIT DONEC AD ETERNAM RESVRGAT VITAM»¹²⁴.

Se cerraba así una larga estancia de más de cuarenta años de este español en la ciudad de Roma.

Las empresas artísticas del cardenal

Ya hemos visto a Carvajal implicado en la obra de San Pietro in Montorio desde 1488; y probablemente se mantuvo envuelto en sus fábricas hasta 1508. No fueron éstas, sin embargo, las únicas que requirieron la atención de Bernardino.

La primera empresa se centró en la basílica de Santa Croce in Gerusalemme¹²⁵, aunque no fuera él mismo el titular sino un delegado de su predecesor en esta sede cardenalicia¹²⁶. Supuestamente, según las fuentes más antiguas, el cardenal Pedro González de Mendoza (1428-1495), desde 1482 cardenal titular, y los Reyes Católicos habían procedido a la restauración de la basílica, dotándola de una nueva techumbre – dorada, dotada de rosetones y sus armas – en su nave central y en el transepto, fechada hacia 1473 pero

121 DE LA ENCINA 1979, pp. 187ss. Su *Trivagia* (Roma 1521 y Lisboa 1580) refiere en versos de arte mayor su peregrinación – junto al marqués de Tarifa Fadrique Enriquez de Ribera – a Tierra Santa en 1519; en algunos manuscritos se recoge un ‘Poema’ dedicado al cardenal de Santa Cruz, como patriarca de Jerusalén, señalándole el ‘mal reparo’ en que se encontraba, junto al Santo Sepulcro, la Casa del Patriarcado jerosolimitano. PEREDA 2012.

122 Dejó dos sobrinos, García Bayón de Carvajal, obispo de Laodicea y auxiliar en Sigüenza en 1499, y Rodrigo de Carvajal, obispo de Foligno y Patriarca de Jerusalén (1524). No sabemos si vivía todavía su hermano García López de Carvajal, embajador ante João II de Portugal con Pedro de Ayala, sobre la línea de demarcación de las Islas Canarias y en España en 1497.

123 Las figuras al fresco que la flanqueaban, con San Pedro y San Andrés con sus cruces, fueron pintadas, sin embargo, a finales del siglo XVI, por parte de Niccolò Martinelli ‘il Trometta’ da Pesaro (1535-1611).

124 También, con variantes, en SCHRADER 1592, fol. 128 y FORCELLA, VIII, 506-507, p. 191.

125 FROMMEL 1989; CAPPELLETTI 1989, pp. 119-126; FROMMEL, ADAMS 2000, p. 177, GILL 1995, ACCORSI 1996, ACCORSI 1999, DE BLAAUW 1997, DE BLAAUW 2012, TIBERIA 2001, pp. 27-59, VON GARDNER 2001, PEREDA 2009, CAVALLARO 2009, GERUSALEMME 2012, FREIBERG 2005, FREIBERG 2014, pp. 9-36.

126 Es bien sabido que la basílica había sido fundada por santa Elena a su regreso de Tierra Santa, sobre los restos del aula del palacio Sesoriano de Septimio Severo, junto al anfiteatro de Lucio Statilio, que había convertido en su propia residencia. De acuerdo con una tradición oral, la misma tierra sobre la que se había construido había sido traída por la madre de Constantino desde Jerusalén. Es posible que desde sus orígenes hubiese conservado una reliquia del *lignum crucis* adquirida por la emperatriz en su viaje a Palestina, colocada bajo un ciborio similar al que Constantino había erigido en el Santo Sepulcro; véase KRAUTHEIMER 1987, p. 34. Además, desde el siglo XIII la colocación de la Reconquista de la Tierra Santa bajo el símbolo de la Cruz había transformado la basílica en uno de sus escenarios romanos de las cruzadas de Palestina o de la Península Ibérica, al concluir en ella una peregrinación penitencial; la práctica de una ceremonia similar se inició en Castilla tras la victoria de las Navas de Tolosa (1212), determinando además que la iglesia española añadiera una fiesta específica del *Triunfo de la Cruz*, cuya liturgia giraba en torno a su valor como intercesora para la victoria. Sobre tal trasfondo, parece probable que este título cardenalicio en manos españolas pueda insertarse en una operación que proyectara la idea de Cruzada no solo sobre la Guerra de Granada – que aportó con la bula de cruzada otorgada por Sixto IV en 1482 importantes beneficios económicos y espirituales – sino sobre otras intervenciones militares.

obra de finales de los años ochenta¹²⁷. Durante los trabajos fue ‘milagrosamente’ encontrada la reliquia del *titulus* de la Cruz, el mismo día en que había llegado a Roma la noticia de la toma de Granada de 1492 y cuando se realizaban los trabajos de restauración del templo¹²⁸.

Las decoraciones al fresco de la bóveda del ábside con la iconografía de la Invención de la Santa Cruz (pues no aparece el *titulus*), atribuidas tradicionalmente a Antoniazio Romano, han de ser fechadas antes de 1492 y muestran como donante al propio cardenal Mendoza. Más adelante, Carvajal debió encargarse de otras dos importantes intervenciones, fechables ya en la primera y segunda décadas del Quinientos, tal vez después de que hubiera renovado también los altares laterales a partir de 1493, aunque esta fecha es dudosa. Por una parte, encargó a Baldassarre Peruzzi la restauración de los mosaicos de la capilla de Santa Elena (ca. 1507-1508) de la basílica de Santa Croce¹²⁹, situada por debajo del nivel del pavimento de la basílica. Los mosaicos, trabajados por Bernardino da Caravaggio¹³⁰, presentaban las imágenes de la *Hetoimasia* y las *Arma Christi*. En 1509 Albertini señalaba que Carvajal había reinstaurado «... in nonnullis locis cum pulcherrima capella e musivo a reverendissimo Bernardino hispano...»¹³¹, esta capilla llamada *Hierusalem*.

La secuencia de las imágenes del ábside de la iglesia superior comenzaba con el interrogatorio de Santa Elena al judío Judas Ciriaco sobre el paradero de la Cruz¹³², el hallazgo de las cruces por su indicación y la resurrección del joven en contacto con la Vera Cruz, aunque no en la actitud orante de los frescos basilicales sino creacional (ante una especie de Árbol de la Vida coronado con una cruz)¹³³, con la consiguiente conversión de Judas en Ciriaco; tras la Adoración de la Cruz por Santa Elena y Mendoza, la historia continuaba con la lucha entre Heraclio (615-641) y el rey persa Cosroes II y la entrada del Emperador cristiano en Jerusalén con la cruz.

En los mosaicos inferiores – junto a las figuras grandes de Santa Elena y Carvajal (fig. 14), el papa San Silvestre¹³⁴, San Pedro y San Pablo – aparecían cuatro pequeñas escenas, el reconocimiento de la Vera Cruz por parte de Judas Ciriaco, el futuro santo obispo de Jerusalén, por la resurrección del joven en contacto con la Cruz, el traslado del *titulus* y la Cruz constantiniana ante Judas Ciriaco¹³⁵, la entrada de Heraclio en Jerusalén con la cruz y, por último, la Adoración de la Cruz ahora por parte de Alejandro VI, el propio Carvajal y los Reyes Católicos más que por Santa Elena y Constantino, situada entre la figura de

127 Esta fecha de la tradición basilical no puede sostenerse. Don Pedro debió aprovechar la embajada romana de su sobrino el II conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza, para renovar la bula en 1486-1487 y para impulsar la renovación de la basílica, ya en obras en 1487-1488, quedando en manos de Carvajal, su verdadero artífice material y uno de los responsables de la utilización de Santa Croce in Gerusalemme como plataforma de propaganda de la monarquía católica en Roma. La restauración del templo del papa Lucio II (1144-1145) afectó al conjunto del edificio, tal como se recogería en los diseños de fra' Giovanni Vincenzo Casale de hacia 1575 de Madrid, Biblioteca Nacional de España.

128 Al haberse encontrado solamente un fragmento, que requirió la ‘restauración’ del conjunto de las inscripciones; se debió de tratar de una cuidada falsificación histórica – su hallazgo por parte de los obreros en un nicho, entre dos pequeñas columnas de mármol, de la caja de plomo que contenía la reliquia perdida, recuerda demasiado la *inventio* del trasapelado cuerpo de san Marcos durante la construcción de la basílica de Venecia – se intentaba subrayar el evidente apoyo de la Providencia a la Guerra Santa contra el Islam a través de la exaltación de semejante reliquia. Véase BEDINI 1956²; HESEMANN 2000; THIEDE, D’ANCONA 2000; RIGATO 2003; RIGATO 2012; BELLA, AZZI 2002; PEREDA 2009. El cardenal Mendoza encargó labrar un nuevo relicario de plata con sus armas esmaltadas en la base y se recuperó el conjunto de la inscripción – invertida de izquierda a derecha – del *titulus*, labor que quizá corriera a cargo del propio Giovanni Nanni.

129 FROMMEL 1967-1968; FROMMEL 2014.

130 Supuestamente había trabajado en 1497 en Santa Maria Maggiore de Treviso, en 1507 en Santa Maria del Soccorso de Uboldo (Varese), y en 1522 en Roma.

131 ALBERTINI 1510, fol. xii; ALBERTINI 1520, fol. 48v.

132 Sobre la variante de la historia basada en la leyenda de Judas Cyriacus del siglo V, DRIJVERS 1992, p. 165, BORGEHAMMAR 1991, FROLOW 1961, pp. 99-100.

133 Para la tradición figurativa, véase ARONBERG LAVIN 1990, pp. 99-118.

134 Según el *Liber Pontificalis*, había sido san Silvestre quién habría dedicado la basílica, mientras que Valentiniano III (425-455), hijo de Galla Placidia y nieto del español Teodosio, había decorado con mosaicos esta capilla de Santa Elena, como también la bóveda absidal.

135 ORTOLANI 2000, pp. 66-69, identifica la escena con Santa Elena dividiendo la cruz en tres partes (!).



Fig. 18. Entrada e inscripción de la Capilla de Santa Elena, Basílica de Santa Croce in Gerusalemme (foto F. Marías)

Cristo Juez con el EGO SVM LVX MVNDI A ET Ω y la del Cordero Pascual con las letras *E[cc]e A[gn]vs D[ei] Q[ui] T[ol]it P[ec]cata M[un]di*.

La historia de Heraclio, vencedor de Cosroes, rememoraba la recuperación de Jerusalén de manos de los infieles, al igual que en Andalucía se peleaba por arrancar la ‘secta mahomética’; Heraclio había sido uno de los modelos invocados por Carvajal en su sermón predicado ante el colegio cardenalicio para celebrar la conquista de Baza en 1489, un sermón cuyo objeto era conseguir la obtención de la décima bula de la cruzada¹³⁶. En él, sobre el Eclesiastés (X, 8) interpretado por el obispo de Ostia Enrique de Susa (*Summa Ostiensis*), insistió – contra la opinión de Inocencio VIII – en que, tras la venida de Cristo, el dominio de los infieles – gentiles, judíos o mahometanos – no solo había sido traspasado a Cristo y a la Iglesia, sino que aquéllos merecían que sus dominios les fueran arrebatados, sin derecho alguno a mantener reino alguno; Cristo era el único rey y señor de toda la tierra.

Las ideas de «Emitte agnum, Domine, dominatorem terrae» (Isaías, 16), o del «Rex regum et Dominus dominantium» del *Apocalipsis* (xix, 16), reaparecían detrás de su «La victoria que vence al mundo es nuestra fe» (Ep. II San Juan, 5,4), con la que Carvajal había abierto su discurso de 1490; la *Christiana Respublica* se había levantado sobre la fe, desde los primeros emperadores cristianos, Filipo [el Árabe], Constantino el Grande, Valentiniano, Teodosio, Justino, Justiniano, Heraclio, Carlomagno u Otón III. O en España, Recaredo y Sisebuto – que desterró al pérfido pueblo de los judíos que no admitieran la Trinidad – o Recesvinto, Pelayo, Alfonso I, Fernán González, el Cid Rodrigo Díaz de Vivar; Fernando V – segundo César enfrentado a un segundo Aníbal – e Isabel; frente a Witiza – Sardanápalo español – y Rodrigo, los godos que habían propiciado la caída de Hispania en manos infieles.

En el campo arquitectónico Carvajal encomendó a Antonio da Sangallo il Giovane modificaciones en la arquitectura de su basílica de Santa Croce con nuevos accesos subterráneos, dos claustros y elevación de altares laterales (1519-1520); acometió una nueva reforma de su antesala y accesos, que encomendó a partir de 1519 a Antonio da Sangallo il Giovane¹³⁷. En segundo lugar, una segunda renovación habría sido

136 *Sermo in commemoratione victoriae Bacensis* (Roma, 1490); CARVAJAL 1995, pp. 78-79 y 98-105.

137 FROMMEL 1989, pp. 382-389.

la de las naves y los altares¹³⁸, realizada por Sangallo, a tenor de los dibujos del círculo de Giuliano y Giovanfrancesco da Sangallo de la antecapilla [de San Gregorio] y la capilla¹³⁹; y en ese momento se habrían reorganizado también los dos tránsitos en rampa (fig. 18), con las inscripciones en cerámica de factura valenciana (aunque no para el valenciano Elías Tormo y Monzó), una de ellas fechada en 1520; en ellas no solo se atribuía las reformas que él mismo había ejecutado, sino que también hacía un resumen de tono providencialista de las intervenciones españolas en la basílica, incluido por supuesto el descubrimiento del título y su milagrosa coincidencia con la toma de Granada¹⁴⁰.

138 Los tres altares actuales por nave no dejan de presentar anomalías si los comparamos con los dos por nave, con parejas de columnas, mostrados en los dibujos del servita fra' Giovanni Vincenzo Casale (1539-1593), de hacia 1575 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, BBAA B 16-49, fols. 45 [48], 177 [176]), de 850 x 1250 mm, 423 x 275 mm, con las reformas de Gregorio XIII para Santa Croce in Gerusalemme.

139 Mostrarían los lados sur – con el altar – de la capilla (U 4000A) y el muro norte de ésta con el oeste de la antecapilla (U 1800A), con el pasaje hasta la basílica; la planta de la cabecera con los tránsitos (U 898A), y un estudio de la forma original del conjunto de la basílica (U 899Ar-v) como estructura 'tuschánica'. Los primeros dos dibujos serían imágenes del estado previo a la intervención de Peruzzi y más tarde la promovida por el cardenal-archiduque Alberto de Austria. Sobre la topografía antigua, KRAUTHEIMER 1937, pp. 165ss.; VARAGNOLI 1995, pp. 9-54; ORTOLANI 2000³; *LA BASILICA* 1997.

140 Recogida por BESOZZI 1750, p. 76, sobre PANVINIO 1570: «SACRA ULTERIOR CAPELLA. DICTA HIERUSALEM Q. BEATA HELENA MAGNI CONSTANTINI MATER HIEROSOLIMA REDIENS ANNO DOMINI CCCXXII: DOMINICI TROPHEI INSIGNIIS REPERTIS: IN PROPRIO EAM CUBICOLO EREXERIT: TERRAQUE SANCTA MONTIS CALVARIAE NAVI INDE ADVECTA SUPRA QUAM / CHRISTI SANGUIS EFFUSUS FUIT REDEMPTIONIS HUMANAE PRAECIUM: CUIUSQUE VIGORE IN CELESTEM HIERUSALEM MORTALIBUS ADITUS PATUIT; AD PRIMUM USQUE INFERIOREM FORNICEM REPLEVERIT EX QUO SACELLUM IPSUM ET TOTA BASILICA AC UNIVERSA URBS: SECUNDA HIERUSALEM MERUIT APPELLARI: APUD / QUAM ET DOMINUS AD ILLIUS ROBUR FIDEI: IN PETRO ITERUM CRUCIFIGI VOLUIT UBIQUE UNIUS DEI VENERATIO AC FIDES INDEFICIENS ET DOMINI PRAECIBUS ET PETRI FAVORE: AD ULTIMUM USQUE DOMINI IUDICANTIS ADVENTUM IN URBE SUBLIMI ET VALENTE AC INDE VERIORE HIERUSALEM: CREDITUR PERMANSURA HUNC ERGO LOCUM REGINA IPSA MULTIS CHRISTI ET SANCTORUM RELIQUIIS ORNAVIT ET A BEATO SILVESTRO XIII KALL. APRILIS CUM MULTIPLICI PECCATORUM VENIA VISITANTIBUS INDULTA CONSECRARI OBTINUIT. INDE AUTEM FERME LABENTIBUS ANNIS: VALENTINIANUS III. IMPERATOR FILIUS / CONSTANTII CAESARIS ARCADII ET HONORII IMPERATORUM NEPOS EX SORORE GALLA PLACIDIA FILIA MAGNII THEODOSII HISPANI: IN SOLUTIONEM VOTI SUI AC MATRIS PLACIDIAE ET HONORIAE SORORIS: OPERE VERMICULATO EAM EXORNAVIT. INDE QUASI MC ANNIS EVOLUTIS: TITULUS VERAE CRUCIS AB HELENAE ROMAN DELATUS QUI SUPRA ARCUM MAIOREM ISTIUS BASILICAE IN PARVA FENESTRA PLUMBEA THECA MURO LATERITIO CLAUSUS TANDIU LATUERAT: MUSIVIS TAMEN LITTERIS AB EXTRA ID REFERENTIBUS QUOD ILLIC TITULUS STARET QUAE IAM LITTERAE PRAE VETUSTATE VIX LEGI POTERANT, SEDENTE INNOCENTIO VIII PIENTISSIMO PONTIFICE ANNO DOMINI MCCCCLXXXII. PONTIFICATUS SUI ANNO OCTAVO, CUM PETRUS GUNDISALVUS DE MENDOZA PRESBYTER CARDINALIS TT. S. CRUCIS IN HIERUSALEM, TOLETANUS PRIMAS, TECTUM BASILICAE ISTIUS, ET MUSIVAS ILLAS LITERAS FENESTRAE REPARARI FACERET, FABRIS BITUMEN QUO LITTERAE FIGEBANTUR, INDISCRETE DIRVENTIBUS, APERTE FENESTRAE FORAMINE, CONTRA EORUM, ET CARDINALIS BENEPLACITUM GLORIOSUS TITULUS VERAE CRUCIS POST TOT ANNOS AB HELENA VISIBILIS APPARUIT. QUO DIE GRANATA A FERDINANDO HISPANIARUM REGE CATOLICO DE MAHUMETANIS RECUPERATA, ET ROMAE TUNC NUNCIATA. QUARE PONTIFEX MAGNA CUM PROCESSIONE AD ECCLESIAM S. CRUCIS VENIT ADDITA INDULGENTIA MAGNA DIE ANNIVERSARIO ILLIUS SOLENNITATIS».

Otras versiones recogen, tras GRANATA, un texto más complejo: «OLIM DICTA HILIBERIA A FILIA HISPANIA REGIS CONDITA ET APPELLATA DEINDE SUB CHRISTO SINCERA MENTE DEUM REVERENS TUM POST CLADEM HISPANIAE A MAHUMETANIS APHRICANIS SUB RODERICO REGE ILLATAM MULTO TEM/PORE MAHUMETIS MILITAE SERVIENS TANDEM FERDINANDO & ELISABETH SACRIS CONIUGIBUS HISPANIARUM REGE ET REGINA CATHOLICIS VALIDA ILLAM TUM OBSIDIONE CINGENTIBUS DEDITA ILLIS ROMAE NUNTIATUR/ UT APPARENTE SIGNO FILII DEI IN URBE QUAE UNIVERSUM ORBEM REFERT SIMUL CONTRA MAHUMETEM PRAECIPUUM CHRISTI HOSTEM VICTORIAM INSIGNEM NUNTIARI CONTINGERET. AC INDE IN MEMORIAM UTRIVSQUE TAM / PRAECLARI DIVINI MISTERII UNA DIE ROMAE RELATI INNOCENTII IPSE ET HANC BASILICAM CUM SENATU DEVOTISSIME VISITAVIT ET QUOTANNIS EAM IPSE DIE VISITANTIBUS PLENE INDULSIT PRIMUM ALLELUJA REFERENS / CONTRA BESTIAM BABYLONEMQUE MAHUMETEM IN ECCLESIA SANCTORUM IUXTA APOCALIPSIM EA DIE FUISSE DECANTATUM. INDE VERO VETUSTATE MURORUM AUT INHABITANTIUM INCURIA FORNICE SACELLI ISTIUS HIERUSALEM RUI/NAM MINANTE ET MUSIVIS FIGURIS OPERIS VALENTINIANI PRAETER CANTICUM AMBROSIANUM QUOD IN FRONTE DESCRIPTUM FUIT: OMNIO DELETIS RMUS. D. BERNARDINUS LUPI CARVAJAL EPUS OSTIEN. S.R.E. CARDINALIS / S. + IN HIERUSALEM PATRIARCHA HYEROSOLYMITAN. ET FORNICEM IPSUM AC FIGURAS MUSIVAS DENUO AD INSTAR PRIOR. REFECIT. INTRA IPSAM QUOQUE MAIORE BASILIC. QUAE PRIUS CARDINALIUM EST TITULUS DIVERSA ALTARIA NONNULLIS S. R. E. CARDINALIBUS IN CATHALOGO SANCTORUM ANUMERATIS EREXIT ATQUE DICAUIT. CLAUSTRUMQUE PARVUM ET MAGNUM INTRA DOMUM IPSAM PATRUM CARTHUSIENS. CHORUMQUE INSTITUIT MAIORIS BASILICAE & UTRUMQUE DESCENSUM / ET ANTECAPELLAM IPSAM AD PERPETUAM CHRISTIAN. REIPUB. FOELICITATEM FUNDAVIT. +». TOESCA 1967, pp. 102-105; FRIEDRICH 2000. CHACÓN 1621, p. 232. El vínculo entre el descubrimiento del *titulus* y la conquista de Granada también apareció en una inscripción – al parecer perdida – que recoge así mismo CHACÓN 1677, III, pp. 170-171.

Tal inscripción parece haber sido fabricada por Carvajal años después de la muerte de su antecesor, manteniendo su defensa de la causa de la cruz y el espíritu de su activa campaña en favor de la Guerra de Granada durante los pontificados de Sixto IV e Inocencio VIII¹⁴¹, quizá pensando ya en la posteridad.

De hecho, la planta del ábside dibujada por Sangallo parece tener como uno de sus objetivos la colocación de tumbas en la parte inferior de su muro cóncavo. Los alzados perspectivos muestran respectivamente el muro sur (con el altar) y los muros norte – hacia la llamada Capilla Privilegiada – y oeste, hacia la basílica, mostrando su estructura previa a la reforma de Carvajal.

Por otra parte, y de menor calado, fue su intervención en la ciudad de Tívoli – que gobernó hasta 1521 –, donde restauró el ala noroeste del convento franciscano, núcleo del futuro palacio de Ippolito d'Este¹⁴². Con ella tal vez cerrara sus encargos arquitectónicos¹⁴³, que se completarían con los de la iglesia castellana de San Giacomo degli Spagnoli¹⁴⁴.

La ampliación hacia el oeste, hacia piazza Navona, de la iglesia de los castellanos de Roma se inició en 1496-1500, aunque no concluiría hasta 1508; la fábrica corrió a cargo de Graziadei da Brescia, Guillermo de Jenaro, Pietro de Jenaro da Caravaggio y Jacomino de Morcho y se ha pensado – desde Giorgio Vasari – en una posible intervención de Bramante¹⁴⁵. Carvajal se había hecho cargo de la obra de la iglesia al ser encarcelado en 1498 el gobernador Pedro de Aranda (1500), obispo de Calahorra, tras ser acusado de hereje y criptojudío por la Inquisición española¹⁴⁶.

También se ha responsabilizado a Carvajal de la realización de los *castra doloris* funerarios levantados en la iglesia con motivo de las muertes del príncipe Juan (1498) e Isabel (1505), cuya ceremonia fue definida por Baldassarre Castiglione como organizada «secondo il modo di Spagna»; si vinculamos estas estructuras, que solían reaprovecharse, con la erigida en 1516 con motivo de la muerte de Fernando el Católico y que hoy conocemos gracias a un dibujo (fig. 19)¹⁴⁷, es difícil pensar que alguna de ellas hubiera podido ser diseñada por Bramante.

En 1492, Bernardino López de Carvajal y Juan Ruiz de Medina, tuvieron que encargar unas imágenes de las «effigies urbis Granatae et oppidi Sanctae Fidei in Circo Flaminio ex tabulatis reddentes fecerunt, ut eam expugnari, dedique oculis cerneremus...», con motivo de las celebraciones por la conquista de Granada. En paralelo, el secretario apostólico Carlo Verardi da Cesena (1440-1500) produjo una obra teatral con música, que se representó en el palacio del cardenal Raffaele Sansoni Riario della Rovere en Rímini en abril de 1492, su *Historia Baetica* publicada al año siguiente (Eucharius Silber, Roma 1493, Madrid, Biblioteca Nacional de España I/832), y a la que se le añadió un *Fernandus Seruatus* y unas *Elegiae et carmine*, que versificó su sobrino Marcellino Verardi; ésta se dedicó a Riario, pero en su prólogo se agradecía el aliento y la supervisión de Carvajal y Ruiz de Medina¹⁴⁸, e incluso ha llegado hasta nosotros un ejemplar impreso en pergamino y decorado con las armas de Ruiz de Medina (fig. 20)¹⁴⁹.

141 MINNICH 1992a, pp. 111-120.

142 Allí empleó su *motto*, *In spem contra spem* (Rom. 4, 18); véase *MEMORIE ARTISTICHE DI TIVOLI* 1988, pp. 105-106. GÜNTHER 2001, pp. 267-302. BRUSCHI 2002b, pp. 56-67. FROMMEL 2002a, pp. 80-82. ZUCCARI 2004a.

143 BONA CASTELLOTTI 1979; BARELLI 1990-1992; CANTATORE 1994; RIEGEL 1997-1998; CANTATORE 2007; CANTATORE 2001; CANTATORE 2012a; FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2005a, pp. 210-216.

144 FERNÁNDEZ ALONSO 1958, MARÍAS 1987, ARAMBURU-ZAVALA 1991, CANTATORE 2001, ALONSO 2007, ALBIERO 2014a, pp. 170-179 y 188-189; ALBIERO 2014b.

145 Ha insistido en ello, analizando el dibujo de Antonio da Sangallo U 904A, VALTIERI 2001, pp. 224-225.

146 FOA 1998. El obispo Juan Ruiz de Medina asistió al auto de fe, celebrado en 9 de julio de 1498 en el atrio de la basílica de San Pietro Vaticano, de los marranos españoles acusados de criptojudasmo.

147 RAH, Colección Salazar y Castro, Ms. 9/1007 (N-1), fol. 87. Véase RUIZ GARCÍA 2003. VAQUERO PIÑEIRO 2000 y CANTATORE 2001. Descripciones en BAV, Vat. lat. 5635, cc. 83 r-v y Vat. lat. 5944, fols. 218v-219r.

148 RINCÓN GONZÁLEZ 1992, FARENGA 1993, COLAZZO 2014.

149 University of Cambridge, Inc. 4.B.2.27[1283].

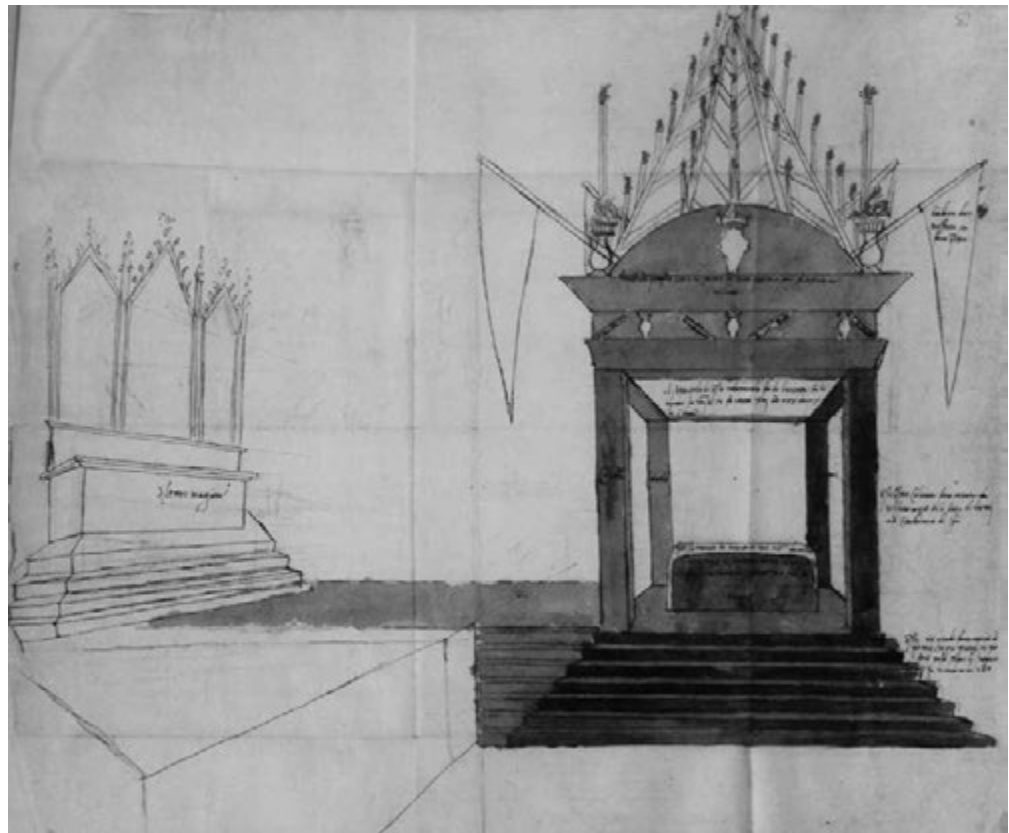


Fig. 19. Túmulo de Fernando el Católico en Roma, Madrid, Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, Ms. 9/1007 (N-1), fol. 87

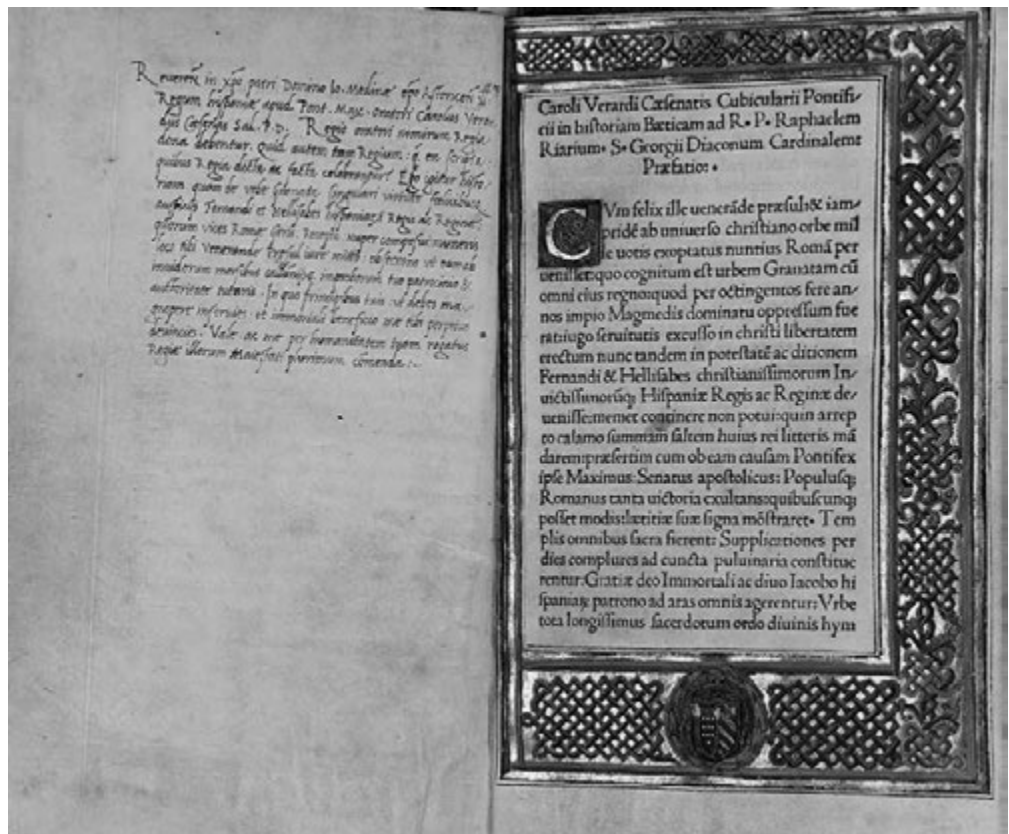


Fig. 20. Carlo Verardi da Cesena, *Historia Baetica*, Eucharius Silber, Roma 1493 (Madrid, BNE I/832)

En España, sus intervenciones fueron de carácter tradicional, producto más de una financiación que de una implicación personal directa. En su sede castellana de Sigüenza, Carvajal destinó fondos para sufragar el ensanche de la ciudad, reformar los estatutos de la universidad y embellecer la catedral con un claustro gótico (1504-1507) y nuevas puertas como la llamada Puerta de Jaspe¹⁵⁰.

Epílogo

Parece lógico pensar que para Carvajal, la conexión de San Pietro in Montorio y su Tempietto con Jerusalén encajaba tanto con sus aspiraciones de una *Christiana Respublica* como a la idea de Roma nuevo centro de un mundo cristiano y unificado. Si la capilla Jerusalén, la basílica de Santa Croce y la propia ciudad de Roma podían considerarse («... SACELLUM IPSUM ET TOTA BASILICA AC UNIVERSA URBS: SECUNDA HIERUSALEM MERUIT APELLARI: APUD / QUAM ET DOMINUS AD ILLIUS ROBUR FIDEI: IN PETRO ITERUM CRUCIFIGI VOLUIT...»), por parte de Carvajal, una ‘secunda Hierusalem’, lo era a causa de que Cristo hubiera querido volver a ser crucificado en Roma en la persona de Pedro, y así reactualizar su crucifixión del Gólgota en el lugar del Gianicolo de San Pietro in Montorio. No solo la inscripción de Santa Croce insistiría en ello sino que una década antes Carvajal y Benigno habían dado publicidad a esta idea en su Homilía ‘imperial’ de Malinas¹⁵¹.

Por encima de este estrato jerosolimitano y romanista, Carvajal pudo construir un nivel en el que la conmemoración de fra’ Amadeo, la escritura revelada del *Apocalypsis Nova* – con su predicción de la renovación de la unidad universal de la Iglesia – y la profecía de un *Pastor Angelicus*, en un lugar de tradiciones romanas augurales y en un nuevo edificio de referentes sibilinos, fuera también relevante y fundacional¹⁵².

Los doce símbolos litúrgicos de las 48 metopas del friso dórico exterior del Tempietto – cáliz y patena (1), candelabros (2) y matacandelas (12), aguamanil (3), jarra de abluciones (*ampulla aquae*) o píxide de los santos óleos (4), vinajeras (*ampullae vini et aquae*) (6), *crux gemmata* del altar (5), parasol (*umbella*) propio para proteger el Santísimo Sacramento y no solo al papa o los obispos (8), naveta (9) y libro (10) – se han leído como representación objetual de la eucaristía; quedarían fuera de este contexto eucarístico dos únicas imágenes: las llaves pontificias (7) y las velas en la *crux decussata* (fig. 21) o cruz de San Andrés (11), separadas por una tercera cruz que forman los dos apagavelas en aspa¹⁵³.

Nuestro cardenal de Santa Cruz parece haberse vinculado estrechamente a san Andrés, aunque sea por razones que todavía se nos escapan¹⁵⁴. Según el cronista franciscano contemporáneo fra’ Mariano da Firenze, Carvajal, tras su oposición al papa Giuliano della Rovere en el conciliábulo pisano, fue «degradado por Julio [II], expuesto a la risa y desprecio de todos, llamado por todos ridículamente *Papa Andrés*, aunque luego restituido a su primer honor por el papa León X» («a Julio e gradu dejectum omnium risui et contemptui expositum, derisorie ab omnibus Papam Andream vocitatum, etsi postea a Leone X fuerit pristino honori restitutus»)¹⁵⁵. Aunque fra’ Mariano da Firenze, hacia 1517, situara estos acontecimientos en la segunda década del siglo, tras el Concilio de Pisa, no deja de llamar la atención el hecho de que, con intención ridiculizante, se le llamara a Carvajal *Papa Andrés*; podríamos pensar que la identificación del cardenal de Santa Cruz

150 MARTÍNEZ TABOADA 1994.

151 CARVAJAL 1508, p. a iii v. FREIBERG 2005, pp. 170-171; FREIBERG 2014, p. 47-48.

152 TAFURI 1984, pp. 74, 102, n. 65; MARÍAS 1987, pp. 55-59.

153 Aun cuando puedan derivar de las metopas del friso de la Basílica Emilia, como señala ROWLAND 2007, no compartimos su idea de que el dórico sea un orden etrusco.

154 Más allá a la importancia de este apóstol para la iglesia griega, en el altar de Sant’Andrea en la basílica vaticana se decía la misa del Espíritu Santo antes de encerrarse en cónclave.

155 MARIANO DA FIRENZE 1908-1911; MARIANO DA FIRENZE 1911; WADDING 1648, p. 131; SECRET 1962, p. 213, n. 2; JUNGIC 1988, p. 69, n. 17.

y un nuevo y 'primer' papa Andrés viniera ya de años antes, quizá de la época de la aparición de la profecía amadeíta remodelada por Benigno, y que para Carvajal – como para fra' Amadeo¹⁵⁶ – el nombre de Andrés poseyera una especialísima significación personal; quizá por su interés en la Iglesia griega – Andrés significaba fuerte y viril y se le consideraba *protókletos*, el primero – de oriente, que oponía a Andrés con el latino Pedro; en Roma estaba 'de moda' desde la llegada desde Patrás, en 1462, de la reliquia de su cabeza, que había justificado incluso un monumento que conmemorara en el Ponte Milvio su



Fig. 21. Metopas del Tempietto con instrumentos litúrgicos (foto F. Marías)

primera parada en la ciudad, antes de depositarse en la basílica vaticana¹⁵⁷. Aún hay un detalle más que merece atención; la sucesiva colocación de las llaves pontificias, los apagavelas en aspa y la cruz de San Andrés, tres imágenes contiguas que se organizan cada una de ellas en un esquema en X, la inicial de *Christus* en caracteres griegos, parece no deberse a una mera casualidad, pues no se da en otras secuencias de objetos litúrgicos contemporáneos¹⁵⁸, sino encerrar un significado cristológico, quizá también histórico. Desde este punto de vista, el matacandelas no podría ser considerado como un mero y simple objeto litúrgico más, por lo demás absolutamente excepcional, sino como portador de un sentido básico, vinculado a su función esencial: la extinción de la luz. La idea de un triple estado, Iglesia de san Pedro, extinción de la misma e Iglesia de san Andrés o del papa angélico Andrés, podría ponerse en relación con la secuencia *Ecclesia instituta, Ecclesia destituta, Ecclesia restituta*, resumen de la historia y destino de la Iglesia a tenor, por ejemplo, de los títulos de tres obras, de hacia 1523, del también franciscano Pietro Columna Galatino (ca. 1560-1539), probable miembro del círculo del cardenal Egidio da Viterbo y gran admirador y seguidor de Amadeo¹⁵⁹. Tal hipótesis, de poder ser confirmada, podría justificar el sentido de la *crux decussata* de San Pietro in Montorio.

Para unos lectores de Vitruvio (fig. 22), como Juan Ruiz de Medina y Carvajal, de la edición príncipe de Giovanni Sulpicio da Veroli y Eucharius Silber (ca. 1487)¹⁶⁰, el texto podía justificarle al cardenal algunas de las elecciones formales de Bramante, como el género dórico, que solo podía interesarles como representativo de una *ratio* de aspecto viril (IV, i: «Ita Dorica columna uirilil corporis proportionem & fimmitatem

156 Había reiterado su importancia entre todos los apóstoles; en el *Raptus 8* del *Apocalypsis Nova*, señaló: «Tunc Andreas apostolus ait: Dominus noster nos instruxit, dicens: *Qui maior est inter uos, erit minister uester*, quia dignitas et praesidentia nostra ministerium est et seruitus. Nos undecim iterum sumus» (AMADEU 2014, p. 584); lo tuvo por el primero de ellos: «... ut Andreas primo uocatus a Domino, ut Simon cum Iacobo et Thaddaeo fratribus Domini» y «Andrea, qui primo et ante omnes secutus es Iesum. Nec praemio eris posterior» (AMADEU 2014, pp. 580, 596).

157 FROMMEL 2006, pp. 91-94, 133-142; CANTATORE 2011-2012. También se renovó el altar de la nave meridional de la basílica vaticana en esas mismas fechas.

158 Véanse los objetos pintados en un friso por Filippino Lippi en la capilla del cardenal Oliviero Carafa (1486-1493) en Santa Maria sopra Minerva.

159 GALATINO 1518, IV, cap. xxvii, dedicado – el libro al emperador Maximiliano I – al derecho de los papas y emperadores al dominio universal como vicarios del Mesías. REEVES 1969, pp. 234-238, 442-444; REEVES 1992; SECRET 1979, pp. 123-127.

160 Un ejemplar de la edición príncipe del *De architectura* de Vitruvio, de las tres existentes en España, se ha conservado en Segovia, en el Archivo y Biblioteca Capitular de su catedral (A-18 Inc. 513), antigua propiedad como ya hemos señalado del obispo Ruiz de Medina, el colaborador de Carvajal durante algunos años. Ha sido citado por VILLASEÑOR SEBASTIÁN 2009, pp. 239-252; MUÑOZ JIMÉNEZ 2013, pp. 700, n. 77, sin establecer la conexión con Ruiz de Medina, y MARÍAS 2015, pp. 63-76.

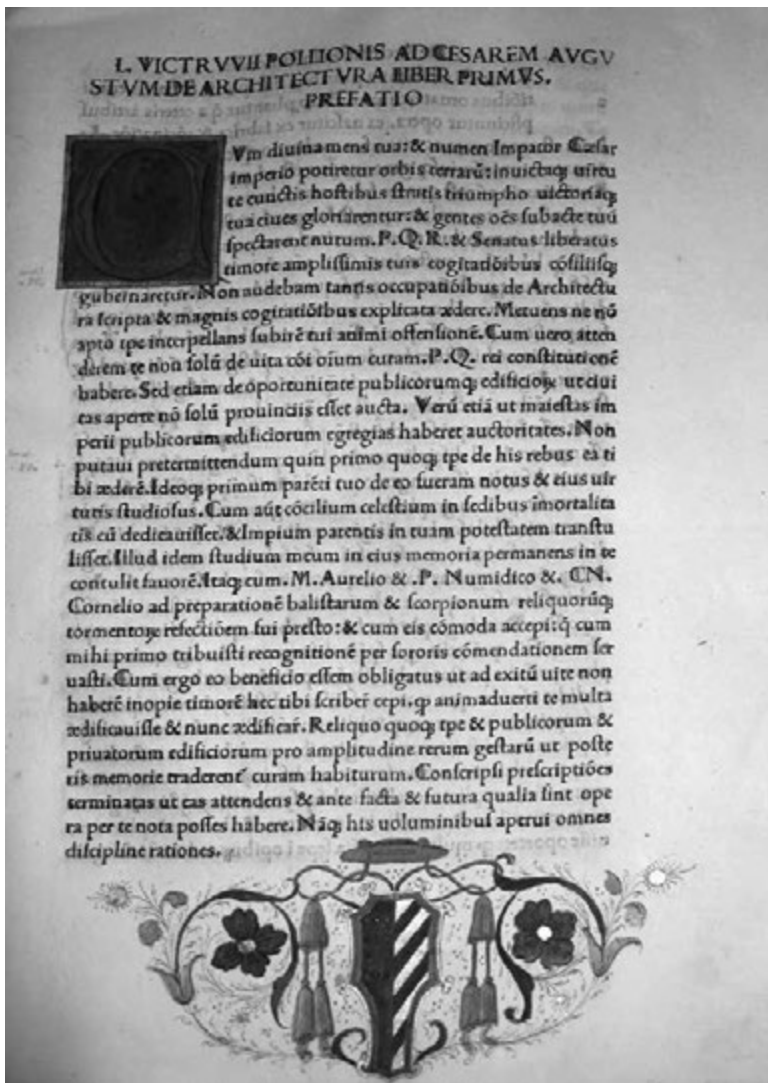


Fig. 22. Vitruvio, *De architectura* (Roma, Giovanni Sulpicio da Veroli y Eucharius Silber, ca. 1487), del obispo Juan Ruiz de Medina, Segovia, Catedral, Archivo y Biblioteca Capitulana, A-18 Inc. 513 (foto F. Marías)

cambio entre el comitente y su arquitecto. O la referencia a la flor de remate podría haberles sugerido la flor de lís que aparece en las xilografías de Serlio – en algunos de los dibujos antiguos del Tempietto alternan un águila imperial o una media luna – frente a la opción de la linterna con columnillas que aparece en otros, antes de que el embajador español Marqués de Villena promoviera su restauración en 1605.

Podríamos, por lo tanto, también pensar que de una idea imprecisa de una rotunda jerosolimitana se pudiera pasar a un organismo ‘períptero’ como el Pantheon, si consideramos las discusiones contemporáneas que llevaron a vincular este edificio *ad Martyres* (considerado por ejemplo como antiguo templo dedicado a Jupiter Ultor, Cibeles y los demás dioses), con una *aedes rotunda* y períptera a la vitruviana¹⁶¹; tal nexo aparece, por ejemplo, en el denominado *Vitruvio Ferrarese* (Ferrara, Biblioteca Ariosteana, Ms. II-176, IV, s.c., 60-67)¹⁶², en el que se establece una explícita relación entre éste (fig. 23-24) y el Templo de

& uenustatem in ædificiis prestare cœpit... ita duobus discriminibus columnarum inuentionem: unam uirili sine ornatu nudam spem...») y sin ninguna clase de adorno, respuesta a la proporción del cuerpo humano sobresaliente por su solidez y belleza, con seis o siete diámetros de altura. Tampoco les habría sido lógicamente ajeno el problema de los triglifos y metopas (IV, iii) que, planteando tantos inconvenientes en los templos dóricos, se resolvería en los monópteros sin cella o en los perístilos de planta circular (IV, viii: «Fiunt aut ædes rotunde quibus alie monoptere dicuntur sine cella columnate constituunt. alie periptere dicunt[ur]. que sine cella fiunt... Eaque cella tantam habeat diametrum præter parietes & circuitionem: quantam altitudinem columna supra filobatam: colonne circum cellam iisdem proportionibus symmetriisque disponant[ur] in medio tecti ratio ita habeat[ur]: uti quanta diametros totius operis erit futura dimidia altitudo fiat tholi propter florem: flos aut tantam habeat magnitudinem tam habuerit in colonne capitulum propter pyramides...»). El número de metopas, en relación con sus deseos de situar los utensilios litúrgicos y símbolos citados, sería también objeto probable de inter-

161 Dado que, hacia 1500, los edificios perípteros – como los de los foros imperiales – no eran considerados, sobre interpretaciones falsas del texto vitruviano, como templos sino como basílicas o palacios; solo se pensaban en términos de templo los edificios circulares, del Foro Boario o del tholos de Vesta en Tívoli.

162 Sobre esta obra, de hacia 1500 (circa 1497-1511), todavía anónima pero de complejo contexto romano-véneto-lombardo, véase

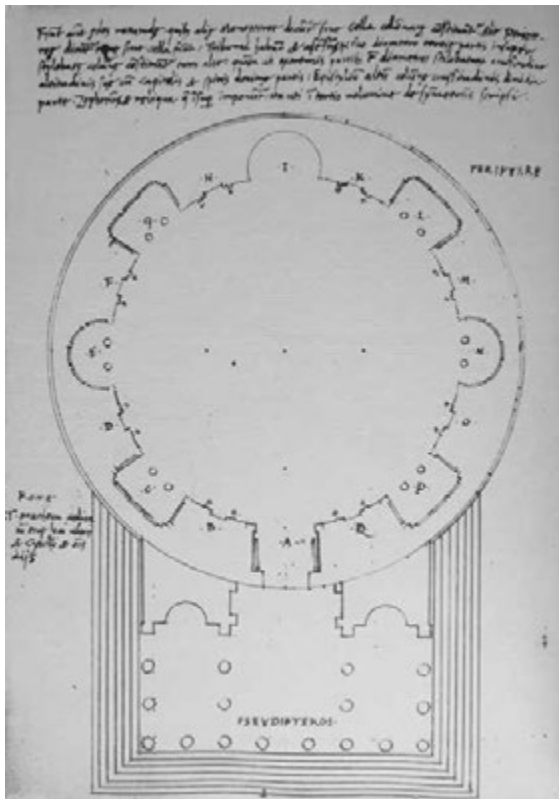


Fig. 23. Pantheon «periptere», en *Vitruvio Ferrarese*, Ferrara, Biblioteca Ariosteia, Classe II 176, 60/63v

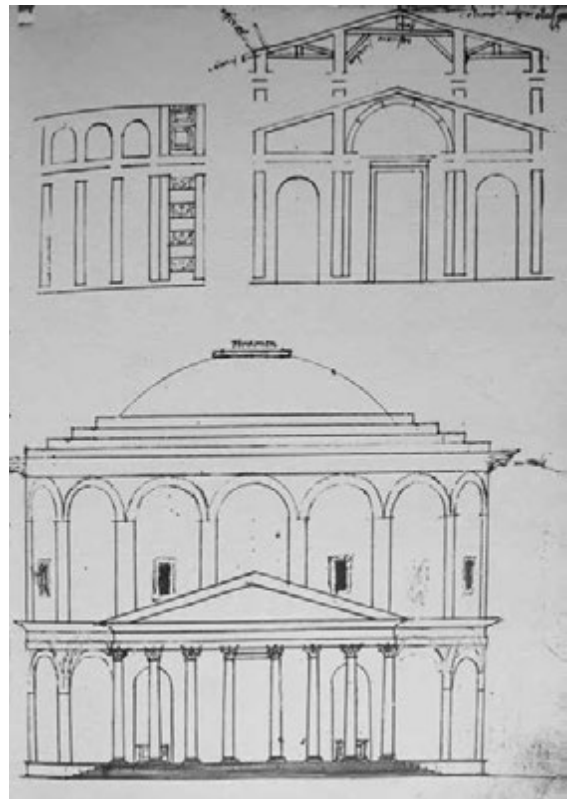


Fig. 24. Pantheon, en *Vitruvio Ferrarese*, Ferrara, Biblioteca Ariosteia, Classe II 176, 61/65r

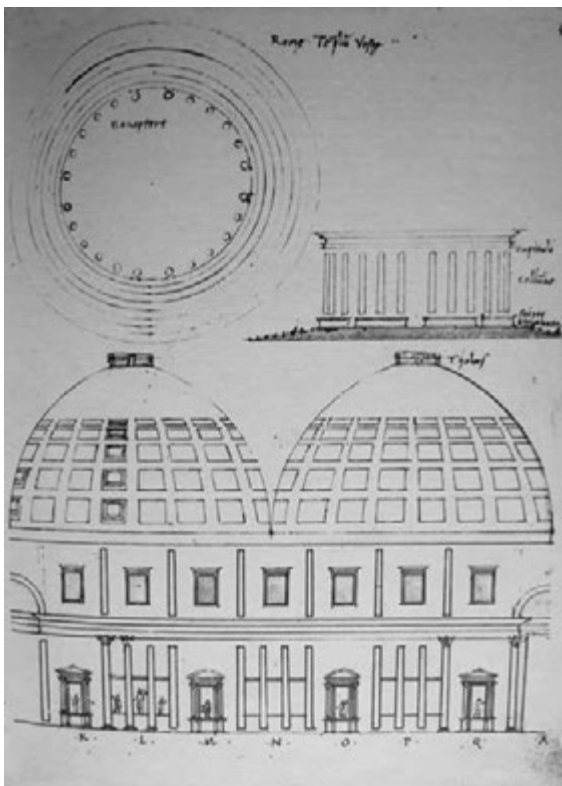


Fig. 25. Templo de Vesta en Tivoli y Pantheon, en *Vitruvio Ferrarese*, Ferrara, Biblioteca Ariosteia, Classe II 176, 63/66r

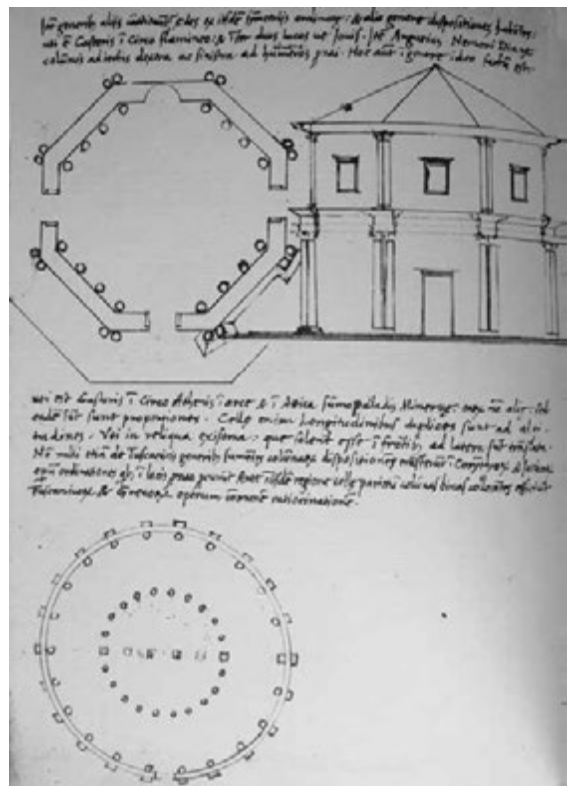


Fig. 26. Santo Stefano Rotondo al Celio, en *Vitruvio Ferrarese*, Ferrara, Biblioteca Ariosteia, Classe II 176, 66/67v

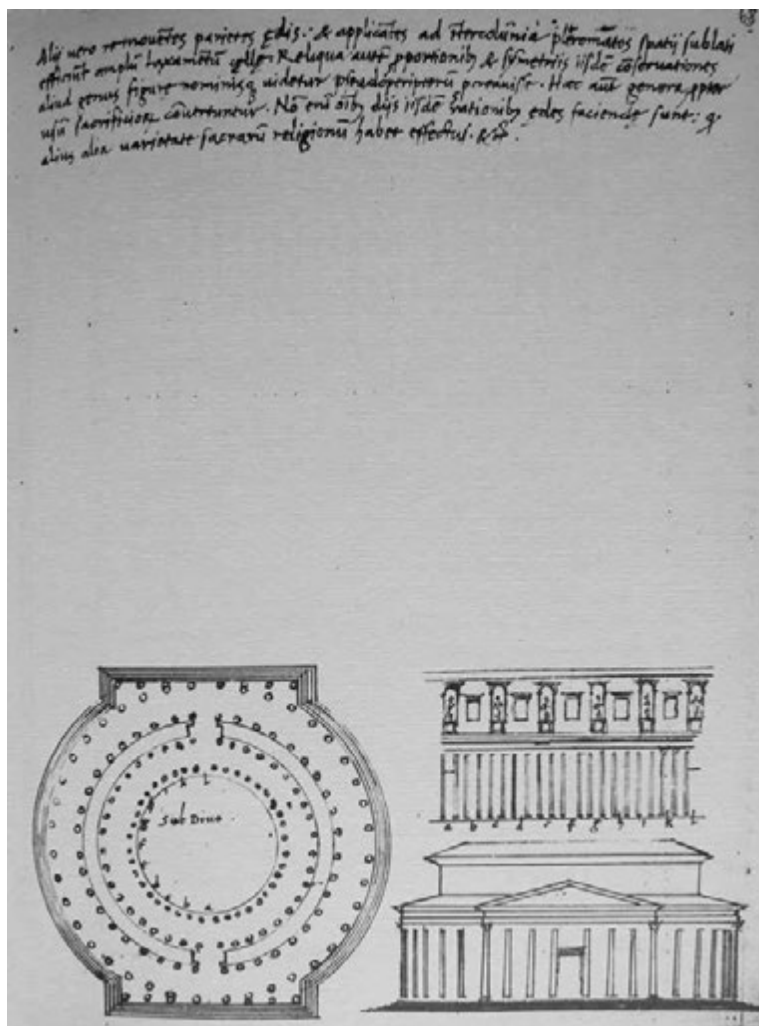


Fig. 27. Rotonda sin techo «sub Divo», en *Vitruvio Ferrarese*, Ferrara, Biblioteca Ariosteana, Classe II 176, 67/68

29); con un *tholus* – o *foramen* – en el remate de su cubierta más cónica que cupular, su columnata de 24 columnas se apoya no en pilastras adosadas sino sobre otras 24 columnas adosadas de diámetro menor. La cella se configura a la manera de un pequeño Pantheon; su secuencia de puertas y edículos semicirculares en los ejes ortogonales, y edículos menores entre lo que podrían ser parejas de pilastras organizadas en composiciones triunfales, centradas en los ejes diagonales, no coincide tampoco con los radios de las columnatas exteriores; ésto es, el muro interior de la cella se configuraba con una secuencia de pilastras y exedras, aun de mínimo tamaño en un ritmo – no paratáctico como al exterior – sino alterno, basado en la yuxtaposición de cuatro motivos triunfales bAbAbAbA, que pasaba de 16 intercolumnios externos a 8 calles de desigual anchura (alternancia que aparecía en los interiores del anónimo Vitruvio ferrarés, en los dípteros de Éfeso); las 8 pilastras interiores no coincidían con las 16 exteriores – en un ritmo intercolumnario prácticamente diástilo, al ser casi este intercolumnio de 3 módulos – sino con los nichos exteriores, situados entre cada pareja de pilastras exteriores de la cella, según el diseño de la planta de Serlio (III, fol. xlii, Adis 51), probable testimonio de un segundo proyecto de Bramante, frente a la imagen carente de

Vesta en Tívoli, definido como monóptero (a pesar de los evidentes restos de una cella), sobre una *stylobata* circular continua, solo interrumpida por 8 pasajes, situados a cada grupo de 3 columnas de las 24 de su columnata (fig. 25). No deja de ser lógico que, considerando *periptere* al Pantheon, con su pórtico octástilo y pseudodíptero, se incluyera en este grupo otras dos *aedes* (64-65, 68), con un pórtico tetrástilo y – «sub Divo» – con dos pórticos octástilos, e incluso la iglesia de Santo Stefano Rotondo al Celio (66), tenida en el siglo XV como un antiguo templo dedicado a Fauno antes que al santo protomártir (fig. 26)¹⁶³.

La estructura redonda sin techo – «sub Divo» (fig. 27) – del *Vitruvio Ferrarese* estaría constituida por 4 columnatas concéntricas de 40 columnas, cuyas anchuras de diámetros se reducen radial y progresivamente siguiendo las dimensiones de sus respectivos diámetros desde la más exterior a la interna; entre las columnata segunda y tercera se dispone la cella, a la que se adosan aquéllas.

Siguiéndose también este mismo esquema geométrico radial, se desarrolla la *aedes*, tampoco identificada, de cella mucho más compleja (64-65) (figs. 28-

SGARBI 2004; SGARBI 2014; GROS 2005; GROS 2015; PIZZIGONI 2006-2007; PIZZIGONI 2014. Sobre las relaciones del Tempietto con el texto vitruviano, aunque sin referencia al *Vitruvio ferrarese* todavía inédito, GÜNTHER 2001, pp. 283-295.

163 QUINTERIO 1989. FROMMEL 2006, pp. 7-42.

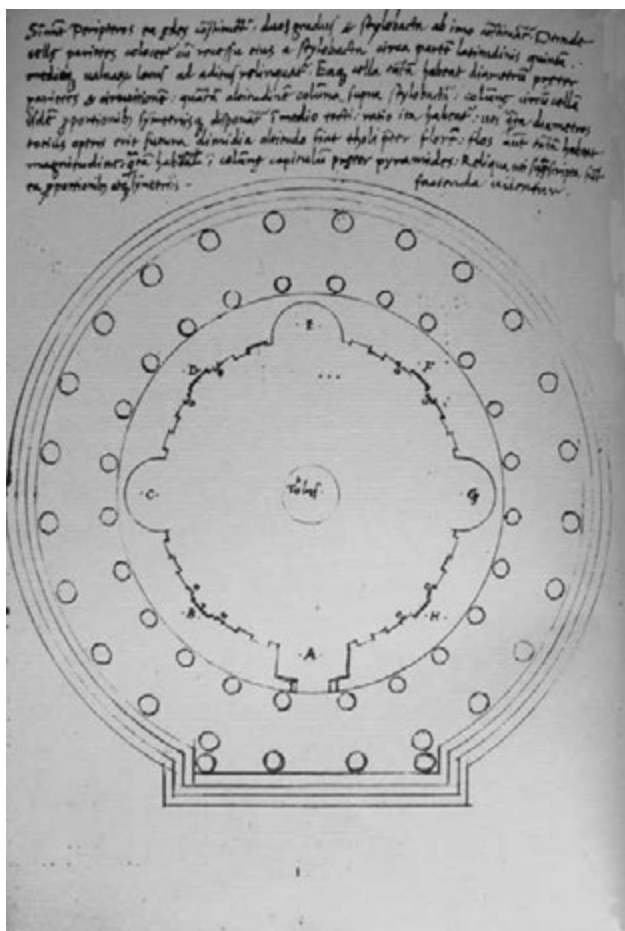


Fig. 28. *Aedes*, en Vitruvio Ferrarese, Ferrara, Biblioteca Ariostea, Classe II 176, 64/166

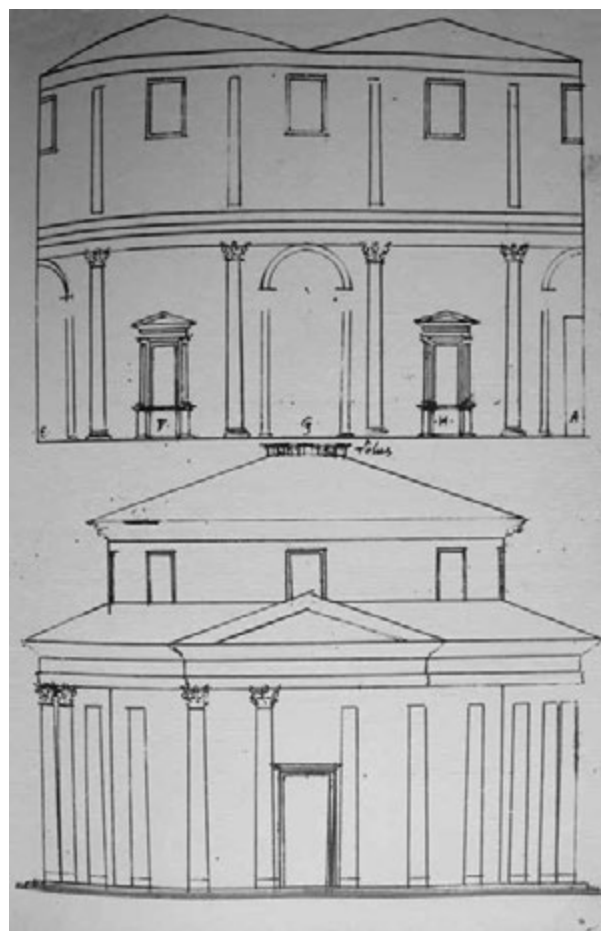


Fig. 29. *Aedes*, tampoco identificada, de cella mucho más compleja (64-65) en Vitruvio Ferrarese, Ferrara, Biblioteca Ariostea, Classe II 176, 65/167

pilastras en el interior de la xilografía de planta general de Serlio (III, fol. xli, Adis 50); ésta representaría con sus cuatro aperturas axiales un modelo previo, insertable junto a la iglesia conventual y proyecto difícilmente ejecutable de patio también circular¹⁶⁴.

Estas dos xilografías de las plantas de Serlio (III, fols. xli y xlii) merecen un análisis en relación, además, con las dimensiones de la construcción definitiva. Dado que no existe ni pitipié ni se proporcionan medidas por parte de Serlio, las dimensiones solo pueden ser objeto de una deducción, pero parecen evidenciar una importante disarmonía entre ellas.

Por otra parte, la alternancia interior de exedras en los ejes ortogonales y ventanas rectas (nichos en el diseño de planta de Serlio, III, fol. xlii) en las diagonales, hace del Tempietto una réplica minúscula de la planimetría del Pantheon, interpretado por el Anónimo ferrarés como *tholos* y *periptero*¹⁶⁵, similar al Templum Vestae de Roma (*monoptero*) u otro *tholos peripteros* con pórtico bien tetrástilo (64-65) o bien octástilo (67).

No obstante, el ritmo interior se haría todavía menos regular en la construcción (un paso intermedio, con las pilastras y solo las parejas de columnas de las diagonales en eje radial aparece en dibujos como

164 No solo las columnas del claustro circular habrían tenido unas dimensiones enormes, con una altura que pondría en riesgo su estabilidad, sino que la anchura del intercolumnio habría sido difícilmente resuelta con un entablamento.

165 «Fiunt autem aedes rotundae quibus alia monopteroe dicuntur sine cella columnate constituentur. Alie peripteroe dicuntur quae sine cella fiunt...».

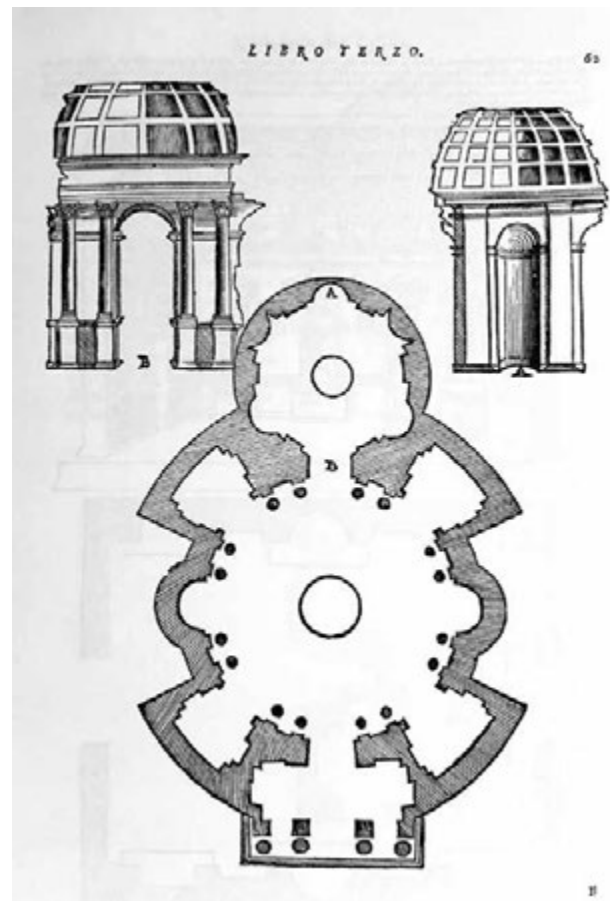
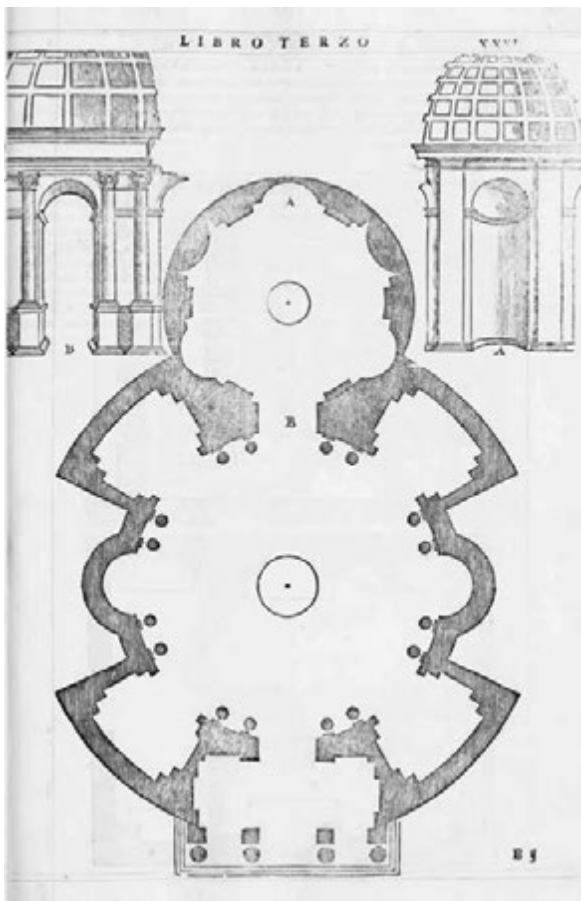


Fig. 30. Templo antiguo, en Serlio, *Térzo libro*, Venecia 1540, fol. xxxi y Toledo 1552, fol. 62



Fig. 31. Santo Stefano Rotondo al Celio, interior

Lille, fol. 758, Adis 48; o ICG, vol. 2510 33v, 42v, Adis 28, 30), quedando las pilastras interiores al margen de cualquier axialidad desde el centro geométrico del Tempietto.

Parece evidente que el anónimo dibujante vitruviano, intentaba ‘reconstruir’ algunos ejemplos sobre su experiencia anticuaria¹⁶⁶, aun alejándose del texto latino.

En el Tempietto bramantesco¹⁶⁷, el nuevo ritmo de pilastras interiores de la cella podría ponerse en relación con este último templo del Vitruvio de Ferrara, aunque éste presentara pilastras flanqueando edículas entre dos columnillas; o también en relación con el primer espacio de otro templo (fig. 30), doble y tampoco identificado con precisión del Libro III de Serlio (1540, fol. xxxi)¹⁶⁸, también diseñado por parte del dibujante del Codex de Kassel 16 r, y de Sallustio Peruzzi, U 669A¹⁶⁹. En este caso, sus columnas – no pilastras – interiores configurarían una secuencia de arcos triunfales en torno a la circunferencia interior de ejes ortogonales y diagonales.

Esa complejidad reaparecería poco después en el dibujo de Antonio di Pellegrino para Bramante o incluso autógrafa (fig. 32), conocido como el *disegno grandissimo* del Palazzo Vaticano y la Cappella del conclave (U 287A, 1505-1507)¹⁷⁰.

Más allá de una sugerencia triunfal por parte de Carvajal a su arquitecto, lo que no dejaría de ser dudoso, Bramante tomaría las decisiones que le correspondían con su cultura visual y sus conocimientos, anticuarios, compositivos y proporcionales¹⁷¹.

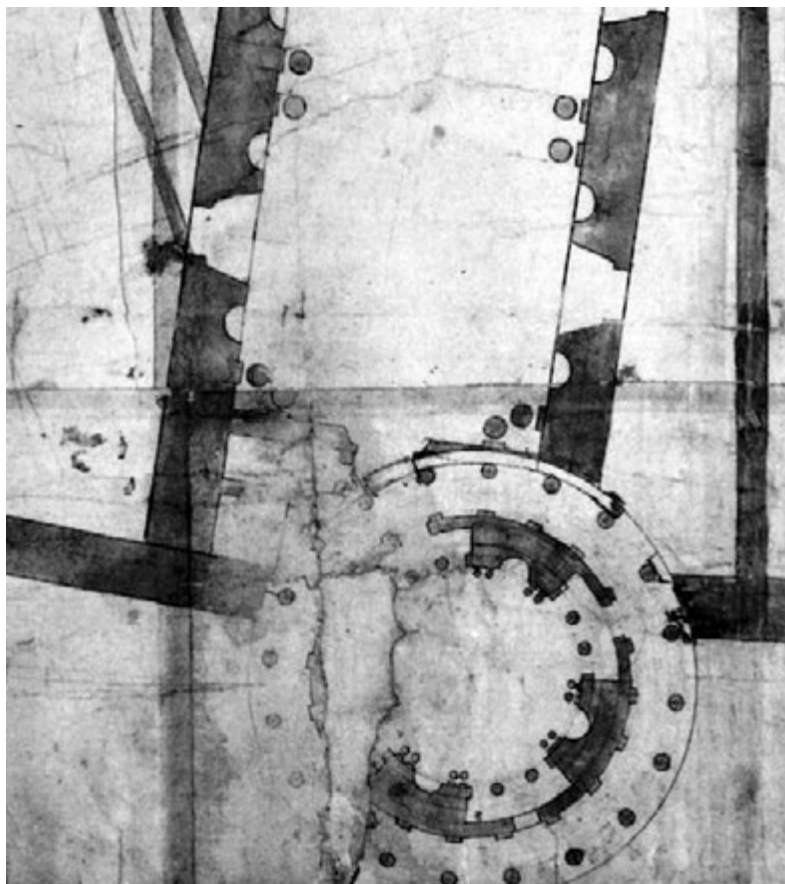


Fig. 32. Antonio di Pellegrino para Bramante, *disegno grandissimo* del Palazzo Vaticano y la Cappella del conclave, Firenze, Uffizi 287A

166 Las referencias más comunes se dirigen al mausoleo antiguo de Porto y al templo rotondo del Foro Boario, con otros elementos, como la balaustrada superior, que se han vinculado con bases de la inspiración bramantesca del Tempietto.

167 SERLIO 1540, fol. xli v, y para el precedente fol. xli r, en el que no es visible una articulación de la cella.

168 MONETI 1989; en general ROSENTHAL 1964.

169 GÜNTHER 1988, p. 370. Este mausoleo se ha situado en la via Latina, pero también a una milla desde Porta Maggiore. El ritmo interior se haría todavía menos regular en la construcción (un paso intermedio, con las pilastras y solo las parejas de columnas de las diagonales en eje radial aparece en dibujos como Lille, fol. 768 o ICG), quedando las pilastras interiores al margen de cualquier axialidad desde el centro geométrico del Tempietto.

170 FROMMEL 2003b, pp. 127-147.

171 WILSON JONES 1990; WILSON JONES 2000; HEMSOLL 2014; HEMSOLL 2015. No dejaría de ser interesante señalar que la relación 1/9 o 1/8,7 del género dórico de las columnas y las pilastras externas o de las pilastras internas es mucho más estilizada de lo prescrito – 6, 7 – por Vitruvio (IV, 1, 5; IV, 1, 8). No obstante, el autor del *Vitruvio ferrarese* incluye, al lado de un dórico a cuyo fuste le corresponderían 6 módulos *virilis*, otro de 8, definido como *a Civitate*, quizá basado en su propia experiencia anticuaria en la *urbs*, como haría también Giovan Battista da Sangallo al ilustrar su ejemplar de la Biblioteca Corsiniana. Así se conseguiría una especie de dórico más elegante y urbano. Agradezco a Pierre Gros sus comentarios al respecto. También Zampa en este volumen.

A Carvajal le correspondería tal vez la sugerencia de la rotonda, como monumento de una Antigüedad también cristiana, a partir de ejemplos como Santo Stefano Rotondo (fig. 31) y la rotonda antigua de Sant'Andrea o de Santa Maria della Febbre del lado meridional de la basílica vaticana, más al este de la otra rotonda imperial de Anastasia, dedicada a Santa Petronilla; y quizá el hecho de que quedara envuelta esta rotonda por un perístilo, aunque esta novedad parece haber constituido una preocupación más propia de algunos arquitectos de estas mismas fechas del inicio del siglo XVI.

BRAMANTE E IL TEMPIETTO: IL PROGETTO E LE SUE TRASFORMAZIONI

Flavia Cantatore

Il Tempietto di San Pietro in Montorio è tra le prime opere progettate a Roma da Bramante (fig. 2, tav. VII, 16). Nella città pontificia era giunto nell'autunno del 1499, allontanatosi da Milano in seguito alla cacciata di Ludovico il Moro dal quale aveva ricevuto prestigiosi incarichi alla corte ducale¹. Era perciò un uomo che aveva ormai raggiunto la piena maturità, avendo passato i cinquanta, anzi più vicino ai sessant'anni se, come afferma Vasari, era nato nel 1444, e senz'altro architetto affermato e provato pittore². Ciò nonostante si inaugurò per Donato una nuova stagione, all'insegna di uno studio diretto dell'antico affrontato con tenacia e entusiasmo. A Roma e dintorni l'ampia disponibilità di vestigia gli permise di sviluppare una conoscenza di temi e soluzioni approfondita, critica, filologica che contribuì a consolidare la sua fama e a segnalarlo a committenti influenti, desiderosi di affiancare il proprio nome a iniziative architettoniche all'avanguardia, espressione di un aggiornato vocabolario all'antica. Tra i primi, durante il pontificato di papa Alessandro VI Borgia, i cardinali legati all'ambiente spagnolo e ai Re Cattolici: Oliviero Carafa e Bernardino López de Carvajal. L'incontro con i due prelati molto probabilmente era avvenuto durante il soggiorno milanese di Bramante e agevolò poi, agli inizi della sua vita romana, i contatti con committenti spagnoli.

Dopo il chiostro di Santa Maria della Pace voluto dal cardinale Carafa, il Tempietto è la seconda impresa architettonica considerata certamente riferibile a Bramante, mai posta in dubbio da una vasta storiografia, già coeva, anche in assenza della conferma di fonti primarie.

Considerato fin dai contemporanei come felice affermazione del nuovo in architettura, è stato perciò oggetto di una osservazione attenta e la sua struttura è stata analizzata e descritta sia con parole sia attraverso disegni (fig. 1), di rilievo (originali e copie) o preparati per la stampa (trattati o raccolte di vedute). Nonostante i numerosi studi, il tema presenta ancora diversi aspetti da approfondire che ora affronteremo soprattutto alla luce degli esiti di nuove indagini di vario tipo appositamente condotte.

Le fasi

Un argomento intorno al quale si è a lungo dibattuto è la datazione del Tempietto³. Il 1502 è l'anno tramandato da una lapide con i nomi di Isabella e Ferdinando sul *recto* e quello di Carvajal sul *verso*, rinvenuta nel muro della cripta durante il restauro del 1628 commissionato dal carmelitano Domenico di Gesù Maria⁴ (fig. 3). I Re Cattolici non sono ricordati visibilmente da iscrizioni sul Tempietto né sulla

1 BRUSCHI 1985, pp. 243-244.

2 VASARI 1879, p. 164.

3 Sull'argomento si vedano soprattutto ROSENTHAL 1964, p. 55 e nota 2; BONELLI 1960, pp. 19, 45; DE ANGELIS D'OSSAT 1966, p. 98; BRUSCHI 1969, pp. 989-995, con bibliografia precedente; GÜNTHER 1973, pp. 22-23; GÜNTHER 1974, p. 491; MARÍAS 1987, pp. 28-29, 34, 36 sgg.; BORSI S. 1989, pp. 251-253; HOWARD 1992, pp. 211-217; WERDEHAUSEN 1994, pp. 510-511; BRUSCHI 2002b, p. 58; FROMMEL 2002a, pp. 81-82; SALERNO, VOLPI 2004, p. 64; FREIBERG 2005, pp. 156-171; CANTATORE 2010a, pp. 457-481; FREIBERG 2014, pp. 137, 144; ARCINIEGA GARCÍA 2014, pp. 132-133.

4 Sul restauro della lastra marmorea si veda HUMANES 2002, pp. 64-68. Sulla riscoperta del 1628, FREIBERG 2014, pp. 137-140, 210-212. La trascrizione lacunosa del testo fatta da Alveri attesta che la lapide era chiaramente rotta quando la vide, ALVERI 1664, p. 320, Adoc 128.

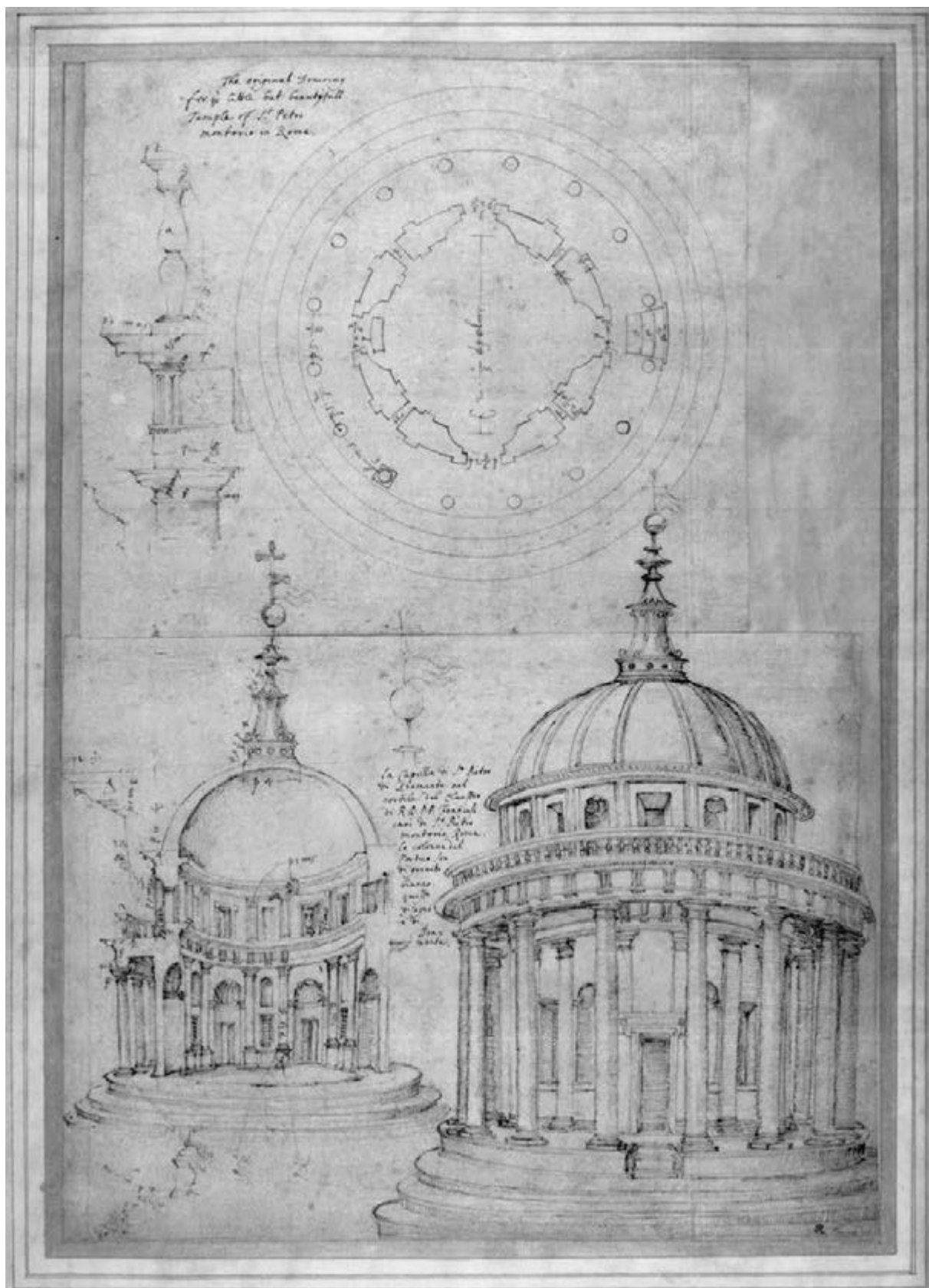


Fig. 1. Anonimo del XVI secolo (cerchia di Raffaello?), pianta, sezione, veduta prospettica e particolari del Tempietto, Chatswort, Devonshire Collection, vol. XXXV, f. 23

chiesa: la loro memoria, nonostante il duraturo impegno di committenti a Montorio, protrattosi dal 1480 al 1516, anno della morte di Ferdinando, è affidata unicamente alle insegne reali. Per il programma del Tempietto delegarono completamente l'ambizioso e colto Carvajal, cardinale di Santa Croce in Gerusalemme, ambasciatore della Corona spagnola presso la Curia, il quale deve averlo discusso minuziosamente con Bramante che dal 1500 aveva affrontato brillantemente un'altra grande prova su un'area ridotta, il chiostro di Santa Maria della Pace, a pochi passi dalla dimora di Carvajal⁵.

La scoperta della lastra marmorea è narrata nella relazione dei lavori redatta dal segretario di Domenico di Gesù Maria, fra' Pietro di Madre di Dio, il quale annotò le iscrizioni, poste rispettivamente sul *recto* e sul *verso*:

Lapidem Apostolor(um) Principis martirio sacrum Ferdinandus Hispaniarum Rex et Helisabeth regina catholici post erectam ab eis aedem posuerunt anno salutis Christianae 1502

Bernardus Carvajal Card(inalis) S.R.E. primum lapidem iecit⁶

I testi differiscono da quelli che si possono leggere oggi sui due lati della lapide, giunta a noi con una integrazione di restauro:

SACELLUM APOSTOLOR(um). PRINCI(pis) / MARTYRIO. / SACRUM. / FERDINAND(us). HISPAN(us). REX / ET. HELISABE(th). REGINA. CA/THOLICI. POST. ERECTAM./ AB. EIS. AEDEM. POSS (*posuerunt*). / .AN(no). SAL(utis). XPIANE (*christiane*). M.D.II.

BER(nardinus). CARVAIAL. CARDINALIS / PRIMUM. LAPIDEM. POSUIT

La discordante scrittura della prima parola è significativa: *sacellum* e *lapidem* sono due oggetti ben distinti. Se il termine *sacellum* può essere inteso come tempietto, *lapidem* si lega meglio al verbo prescelto (*posuerunt*) e compare anche nell'iscrizione sul *verso*. Questa si conclude con *posuit*, più generico dello *iecit* letto da fra' Pietro che esprime l'azione di 'murare' e che, effettivamente, può aver compiuto proprio Carvajal. In generale è da considerare affidabile la trascrizione del frate che, al massimo, può avere errato nello sciogliere *hispanorum* per *hispanus* forse sulla base di personali ragionamenti. Accogliendo questa versione, la testimonianza tramanda che i Re Cattolici, dopo aver costruito la chiesa (*aedem*), nel 1502 posero la lapide consacrata al martirio di Pietro e il cardinale Bernardino provvide a murarla.

L'anno 1502 rappresenta un riferimento importante per la cronologia dell'opera, sebbene la fonte non ne esplicita la relazione con il Tempietto lasciando dunque aperte diverse possibilità, dal finanziamento dei Re Cattolici all'avvio della progettazione, alla posa della prima pietra o altro ancora. Scegliere di collegare il 1502 all'uno o all'altro evento ha comportato a lungo una oscillazione temporale complessiva di circa un decennio, spesso basata, nel caso di una datazione attardata, sia sulla maturità delle scelte linguistiche sia sulla considerazione che Albertini nell'*Opusculum*, scritto nel 1509 e stampato nel 1510, parla della chiesa ma non del Tempietto e Vasari non colloca il sacello negli anni di Alessandro VI ma tra le ultime opere di Bramante⁷.

Attualmente appare possibile affermare che, conclusa la chiesa nel 1500, pareggiato il terreno contiguo e realizzato il muro perimetrale del chiostro, il Tempietto sia stato costruito e perfezionato solo dopo questa data⁸. Come accaduto per la ricostruzione della chiesa e del monastero, l'appoggio economico di

5 Su Bernardino Carvajal si vedano in questo volume il contributo di Flavia Cantatore sul monastero e quello di Fernando Mariás sulla committenza del Tempietto; CANTATORE c.p. 2; CANTATORE c.p. 3.

6 AGOCD, 319A2 (Fra' Pietro di Madre di Dio, *Vita del Venerabile Padre nostro fra Domenico di Gesù Maria Carmelitano Scalzo scritta da fra Pietro della Madre di Dio senese suo compagno, di ordine delli suoi superiori*), memoria ms. dei lavori svolti nella cripta nel 1628, f. 53, Adoc 119.

7 Francesco Albertini segnala le «capellae ornatissimae» di San Pietro in Montorio, ALBERTINI 1510, f. Yr, Adoc 66; VASARI 1879, p. 160, Adoc 75.

8 Anche sulla base delle più recenti acquisizioni documentarie, CANTATORE 2010a, pp. 457-481, con bibliografia. Freiberg anticipa la costruzione del Tempietto sostenendo possibili discussioni del progetto tra Carvajal e Bramante già nel 1496-97 a Milano e il finanziamento dell'opera negli anni immediatamente successivi al pagamento del luglio 1498 «likely applied to the church» (FREIBERG 2014, p. 144):



Fig. 2. Tempietto di San Pietro in Montorio (foto F. Cantatore)

Ferdinando il Cattolico consistette nella elargizione di parte delle rendite del Regno di Sicilia⁹. Le donazioni sono documentate fino al 1508 ma la genericità delle descrizioni rende difficile distinguere a quali lavori fossero destinate. Ciò avviene anche nel caso di un documento del 1503, di particolare interesse per la collocazione cronologica e perché la consueta assegnazione di cinquecento ducati d'oro viene raddoppiata: infatti si deve tenere presente che l'integrazione si verifica altre volte e inoltre il riferimento alla chiesa rende incerto il nesso tra il pagamento (o parte di esso) e il Tempietto¹⁰.

Pertanto, seguendo Bruschi, potrebbe risalire al 1502 il primo progetto e forse il principio della cripta, realizzata con un diametro maggiore di quello della soprastante cella, mentre una seconda fase progettuale si sarebbe svolta tra il 1503 e il 1505 circa¹¹. Al disegno iniziale sarebbero seguiti una serie di adeguamenti man mano che la costruzione si determinava e si definiva, sia attraverso le imprescindibili transazioni¹² tra architetto e committente sia in seguito alla maturazione di soluzioni compositive più calibrate, come ad esempio l'articolazione dell'impostazione secondo assi radiali che si è potuta accertare durante questo studio e che descriveremo più avanti. Inoltre è stato ipotizzato che, nell'estate del 1506, si attendesse ad alcune decorazioni dell'in-

terno della cella, ma ancora non si può escludere una ridipintura successiva¹³. La conferma di una datazione più tarda della decorazione sposterebbe ancora più avanti la conclusione dell'opera.

È noto che il Tempietto fu costruito per esaltare la figura di Pietro, primo tra gli apostoli e tra i vicari di Cristo. Tuttavia, la santità del luogo era stata alimentata dalla carismatica presenza del beato Amedeo Menez de Silva¹⁴. Al francescano di origini iberiche, confessore di Sisto IV, era attribuita l'*Apocalypsis Nova*, testo profetico sull'avvento del *pastor angelicus*, il pontefice prescelto per ricondurre il popolo cristiano all'unità e

eventualità tutta da dimostrare, visto che la costosa facciata della chiesa, interamente in travertino, fu conclusa solo nel 1500. In questo caso la lapide del 1502 non sarebbe una pietra di fondazione.

9 Sulla documentazione siciliana, conservata presso l'Archivio di Stato di Palermo, si vedano GIORDANO 1997, pp. 91-97; D'ARPA 2007-2008, pp. 37-46; CANTATORE 2010a, pp. 457-481.

10 CANTATORE 2010a, pp. 468, 472; D'ARPA 2007-2008, p. 38 ipotizza che il documento sia legato al Tempietto.

11 BRUSCHI 2002b, p. 58. Il maggiore diametro della cripta rispetto a quello della cella è stato segnalato già da BRUSCHI 1969, p. 1010 e nota 47; il cilindro della cripta è stato terminato e coperto a volta per primo, si veda il contributo di Manfred Schuller in questo volume.

12 Sulle numerose transazioni che si determinano tra coloro che a diverso titolo sono coinvolti nella realizzazione di un edificio si vedano ACKERMAN 2001; BRUSCHI 2009, pp. 39-41.

13 Nel corso del restauro del 1998 è riemerso uno stemma dipinto all'interno del tamburo che è stato riferito al breve regno di Filippo il Bello, reggente per la moglie Giovanna I la Pazza, tra giugno e settembre 1506, dato cui si riferisce Bruschi che seguì i lavori (BRUSCHI 2002b, p. 58). Per la descrizione dello scudo araldico rinvenuto si veda HUMANES 2002, pp. 20, 56 e disegno ricostruttivo. Dubbi sulla identificazione e corretta collocazione cronologica di tale emblema sono avanzati da Fernando Marías nel suo contributo sulle decorazioni dell'interno del Tempietto in questo volume.

14 Su Amedeo Menez de Silva si veda in questo volume il contributo di Flavia Cantatore sul monastero.



Fig. 3. Lapide datata 1502, cripta del Tempietto, *recto* (a sinistra) e *verso* (a destra)

alla pace, scritto, sigillato e poi aperto nello stesso monastero nel 1502 alla presenza di Carvajal. Il cardinale si dimostrò abile nel curare la memoria di Amedeo giungendo a ritenere autoreferenziale la rivelazione trasmessa dall'*Apocalypsis Nova*, poiché agognava l'ascesa al soglio pontificio. Tale atteggiamento personalistico è legato strategicamente alla commissione del Tempietto e spiega anche, in parte, i tempi della sua realizzazione. Infatti, pur continuando a sognare la tiara fino alla morte (1523), Carvajal gradualmente perse interesse per l'opera, della quale comunque mantenne la responsabilità¹⁵. L'elezione di Giulio II nel 1503 e soprattutto la morte della regina Isabella nel 1504 di certo hanno rallentato la costruzione della cappella. Non di meno una serie di eventi nel decennio successivo e oltre determinarono nuove priorità per Bernardino. Il concilio di Pisa organizzato nel 1511 per destituire Giulio II si risolse nella deposizione dei cardinali scismatici tra i quali era lo stesso Carvajal, che dovette fuggire in Francia. Il ritorno e la reintegrazione nel collegio cardinalizio avvennero solo nel 1513, per volere del nuovo papa Leone X. Alle complesse vicende personali si aggiunse, nel 1516, la scomparsa di Ferdinando il Cattolico: tutte circostanze che, nel loro insieme, furono con ogni probabilità all'origine della mancata realizzazione del chiostro circolare tramandatoci da Serlio quale parte integrante del progetto di Bramante per il Tempietto, studiato non per essere una costruzione isolata ma strettamente connessa al monastero francescano, come discuteremo più avanti.

L'invenzione del Tempietto

Un altro argomento centrale è naturalmente la genesi progettuale del Tempietto, ovvero l'identificazione dei riferimenti scelti e adottati da Bramante per determinare le soluzioni architettoniche adottate. Molto si è scritto sia sul confronto con edifici antichi e contemporanei sia sul suo significato¹⁶. Il tempio periptero circolare è descritto da Vitruvio che ne elenca le misure da stabilire secondo proporzioni e rapporti modulari¹⁷,

15 Pagamenti dai feudi siciliani della Corona, documentati fino al 1508, attestano che il cardinale mantenne la responsabilità del cantiere gianicolense, D'ARPA 2007-2008, p. 37; CANTATORE 2010a, p. 468 e nota 36, Adoc 46, 47, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65.

16 Sull'argomento si vedano principalmente ROSENTHAL 1964; BRUSCHI 1969, pp. 1013-1035; WILSON JONES 1990; DENKER 1990, pp. 17-22; GÜNTHER 2001; MARÍAS 1987; THOENES 2004; ROWLAND 2007; FREIBERG 2014, pp. 63-101; Paola Zampa in questo volume.

17 «Se invece tale tempio sarà costituito come periptero, si stabiliscano dal basso due gradini e lo stilobate, quindi sia posto il muro della cella col suo rientro rispetto allo stilobate di circa un quinto della larghezza, e nel mezzo sia lasciata la sede dei portali per gli ingressi, e tale cella abbia eccetto i muri e l'ambulacro un diametro corrispondente all'altezza di una colonna. Sopra lo stilobate, le colonne siano disposte attorno alla cella, con le stesse proporzioni e relazioni modulari. Al centro si abbia la misura del tetto in modo che quanto sarà il diametro di tutta quanta l'opera, la metà diventi l'altezza della tholos eccetto il fiore, il fiore eccetto la piramide invece ha una grandezza corrispondente a quella che si riserverà al capitello della colonna. Le rimanenti misure appaiono dover essere fatte come sopra è stato scritto, con proporzioni e rapporti modulari», VITRUVIO 1997, vol. I, p. 395 (libro IV, cap. 8).

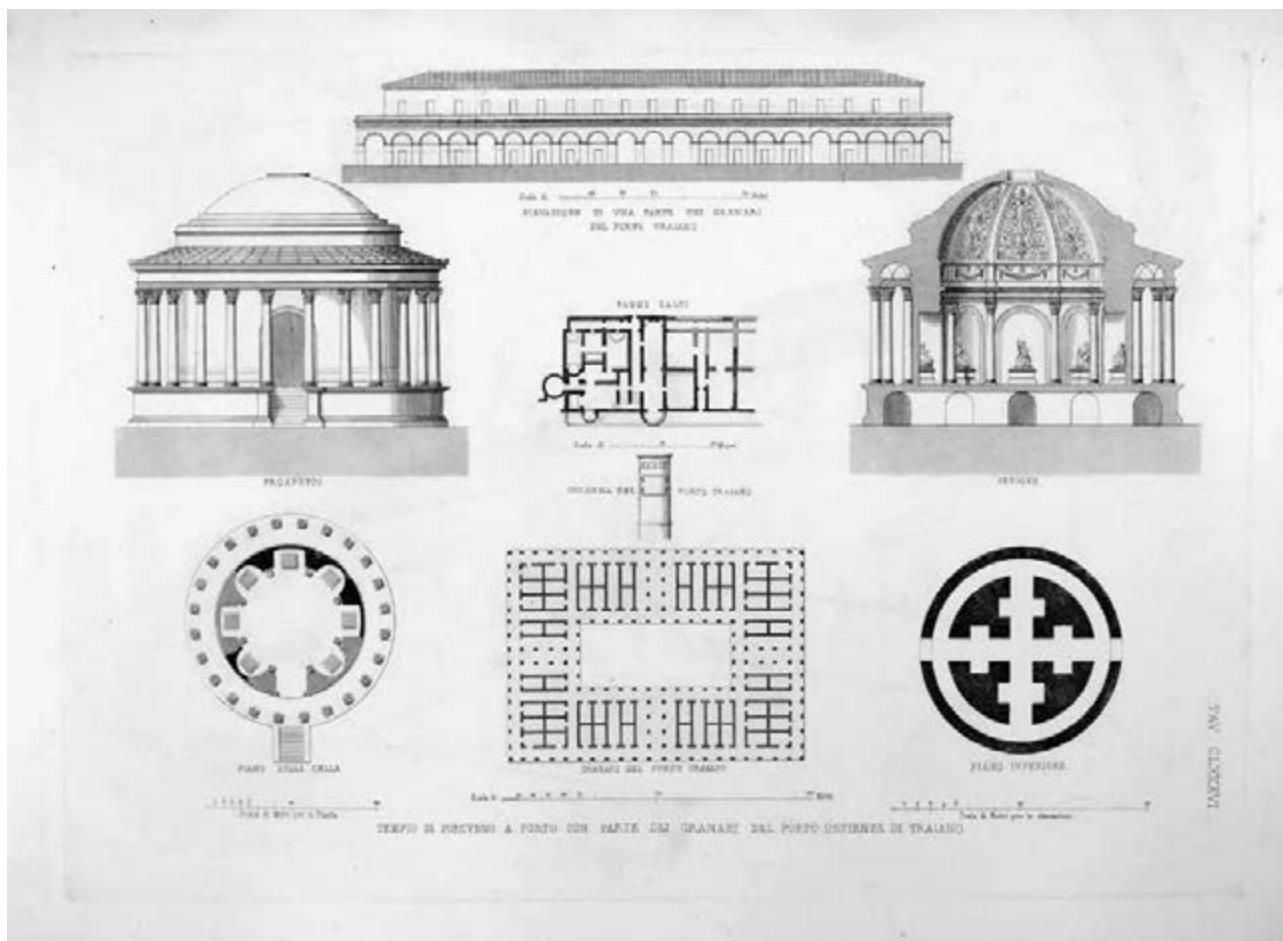


Fig. 4. Luigi Canina, *Tempio di Portunno a Porto con parte dei granari del porto Ostiense di Traiano* (CANINA 1856, tav. CLXXXVI)

ed era ancora visibile, seppure con differenze, in vari esempi antichi con peristasi colonnata e architravata, dal tempio della Sibilla a Tivoli al tempio di Ercole al Foro Boario, dal tempio di Vesta al tempio di Venere Cnidia a Villa Adriana¹⁸ (fig. 5, tav. VII, 17). La struttura cilindrica articolata da nicchie ricavate nello spessore murario può essere stata suggerita anche dall'osservazione di architetture celebrative, quali il tempio della Tosse a Tivoli e il sepolcro del divo Romolo sull'Appia. Significative analogie si rilevano con il tempio di Portunno a Porto, soprattutto per l'ambiente al di sotto dello stilobate assimilabile a una cripta e per il peribolo colonnato che circonda la cella, caratterizzata all'interno dalla presenza di nicchie inquadrata dall'ordine (fig. 4, tav. VIII, 18). Il riferimento a questa particolare architettura antica può essere anche legato al committente. Bernardino era infatti nipote di Juan de Carvajal (1400 circa - 1469), tra i massimi esponenti della Curia romana: cardinale diacono di Sant'Angelo in Pescheria (1446), fu nominato vescovo di Porto nell'ottobre 1461 dall'amico Pio II quale riconoscimento dell'integrità, dell'obbedienza, dello strenuo impegno e delle abilità diplomatiche dimostrate durante importanti missioni in Germania e in Unghere.

18 Vasari racconta che Bramante fece rilievi di monumenti non solo di Roma e dintorni, spingendosi fino a Napoli, ma anche di Tivoli e di Villa Adriana (VASARI 1879, p. 154). I resti di villa Adriana erano almeno in parte conosciuti già nel Quattrocento: ne resta una nota descrizione di Pio II nei *Commentarii* (PICCOLOMINI 1984, I, libro V, cap. 27, pp. 985-987). Bramante poteva anche aver visto il disegno di Francesco di Giorgio del teatro Marittimo (Torino, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148, f. 88v, qui fig. 6). Carvajal fu nominato governatore di Tivoli da Leone X nel 1519 e restaurò l'ala nord-ovest del convento francescano, parte del futuro palazzo di Ippolito d'Este (*MEMORIE ARTISTICHE DI TIVOLI* 1988, pp. 105-106), ma è possibile che conoscesse la zona e le sue antichità già da tempo.



Fig. 5. Marten van Heemskerck, tempio della Sibilla a Tivoli, Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Heemskerck Album II, inv. 79.D 2a, f. 21

ria dove si era misurato da vicino con la minaccia musulmano-turca¹⁹. Nel corso di un soggiorno a Ostia nel maggio 1463, papa Piccolomini su invito del vescovo Carvajal visitò Porto lasciandoci una descrizione delle vestigia della città, tra le quali «si scorgono anche i resti di alcuni templi pagani», e dell'accoglienza riservatagli dal porporato, il quale «a lungo discorse di Traiano, facendo notare che uno spagnolo aveva preso il posto di un altro spagnolo»²⁰. Suggestioni certo non indifferenti a Bernardino che nella carriera ecclesiastica fu favorito inizialmente dalla parentela con Juan²¹ e divenne presto tra i maggiori artefici di una multiforme propaganda politica e culturale della Corona spagnola, per certificare l'investitura messianica dell'azione dei Re Cattolici. È possibile pertanto che abbia desiderato valorizzare in qualche modo dette memorie, discutendone con Bramante il recupero per questa committenza che lo vedeva affiancare i suoi sovrani in qualità di ambasciatore ma da aspirante pontefice. La testimonianza della assoluta

consapevolezza dell'importanza del proprio ruolo è nella doppia iscrizione sulla lapide del 1502, che celebra tanto Isabella e Ferdinando quanto Carvajal.

Il Tempietto doveva apparire quale *martyrium* di Pietro e la sua *facies* è stata studiata per celebrare l'apostolo come pontefice, fondatore della Chiesa attraverso il sacrificio che la tradizione voleva *inter duas metas* (i sepolcri dei due fondatori, la Meta Romuli in Borgo e la Meta Remi ovvero la piramide di Caio Cestio)²². Roma si trasforma così nella nuova Gerusalemme e la memoria di Pietro, richiamando il Santo Sepolcro, sembra alludere sia a Isabella e Ferdinando, difensori e propagatori della cristianità, sia alla sede cardinalizia di Bernardino e al titolo di patriarca di Gerusalemme conferitogli da Giulio II nel 1503. Per tutto ciò appare possibile che l'elaborazione del disegno del Tempietto sia stata influenzata da un particolare, sinora non evidenziato, del mosaico nel catino absidale dell'antica basilica di San Pietro, realizzato negli anni di Innocenzo III (1198-1216) a glorificazione dell'*auctoritas* papale e oggi noto grazie a una riproduzione precedente la demolizione del 1592²³. Al centro, al di sopra del trono vuoto affiancato dalle figure di Innocenzo III e dell'*Ecclesia Romana*, è rappresentato Cristo in trono con ai lati san Pietro

19 PICCOLOMINI 1984, I, libro VII, cap. 9, pp. 1421-1423, La nomina avvenne contemporaneamente a quella di Guillaume d'Estouteville a vescovo di Ostia, carica particolarmente ambita «come massima dignità cardinalizia, poiché a chi la riveste compete di consacrare il pontefice romano», avendolo liberato «dal vincolo che lo legava alla chiesa di Porto», *ibidem*, p. 1421; il ruolo di vescovo di Ostia sarà ricoperto da Bernardino Carvajal nel 1521. Su Juan de Carvajal si vedano: CARDELLA 1793, pp. 104-107; MORONI 1841b, pp. 133-134; GÓMEZ CANEDO 1947; CAGLIOTTI 1997, pp. 213-253.

20 PICCOLOMINI 1984, II, libro XI, cap. 19, pp. 2205-2209.

21 GOÑI GAZTAMBIDE 1992, p. 98.

22 FAGIOLO 2016a, con bibliografia. Si veda il contributo di Enrico Parlato in questo volume.

23 Per un approfondito esame della riproduzione, accompagnata da una descrizione notarile di conformità al mosaico vaticano, si vedano BALLARDINI 2004, pp. 7-80; RICCONI 2012, pp. 62-63; QUEIJO 2012, pp. 63-66; inoltre, PINELLI 2000, pp. 32-33. Il mosaico innocenziano, che con ogni probabilità era stato danneggiato nel 1507 per la demolizione del contiguo transetto, è stato restaurato nel 1531 da Giovanni da Udine. Le note di spesa riferiscono che l'intervento ha comportato il fissaggio del tessellato, la pulitura e forse ritocchi del colore e integrazioni di lacune o guasti, FURLAN 1988, pp. 531-533; BALLARDINI 2004, p. 26 e nota 41: difficile ascrivere a tale intervento di risarcimento, possibile ma non accertato, l'immagine del tempietto anche perché essa è utilizzata altre due volte nel mosaico.

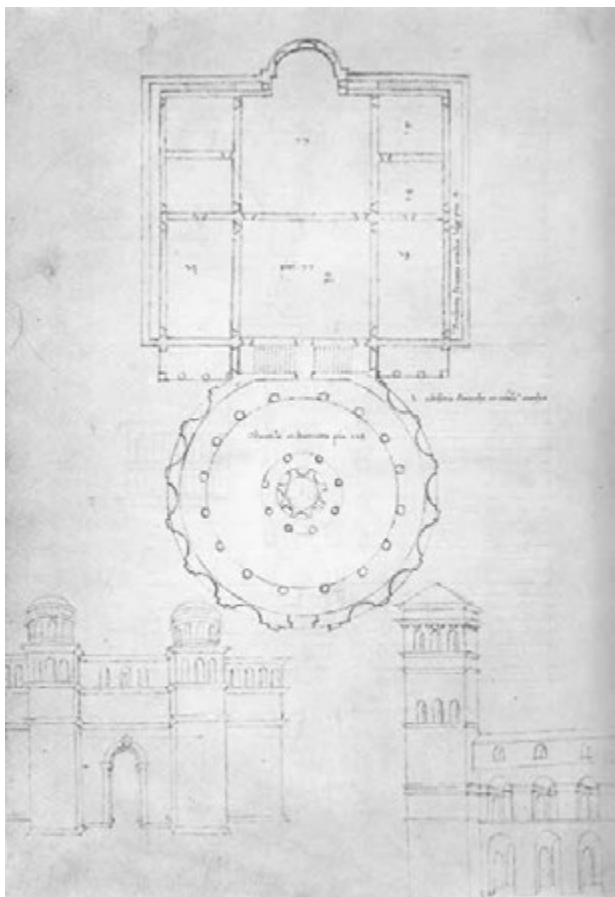


Fig. 6. Francesco di Giorgio, teatro Marittimo di Villa Adriana, Torino, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148, f. 88v

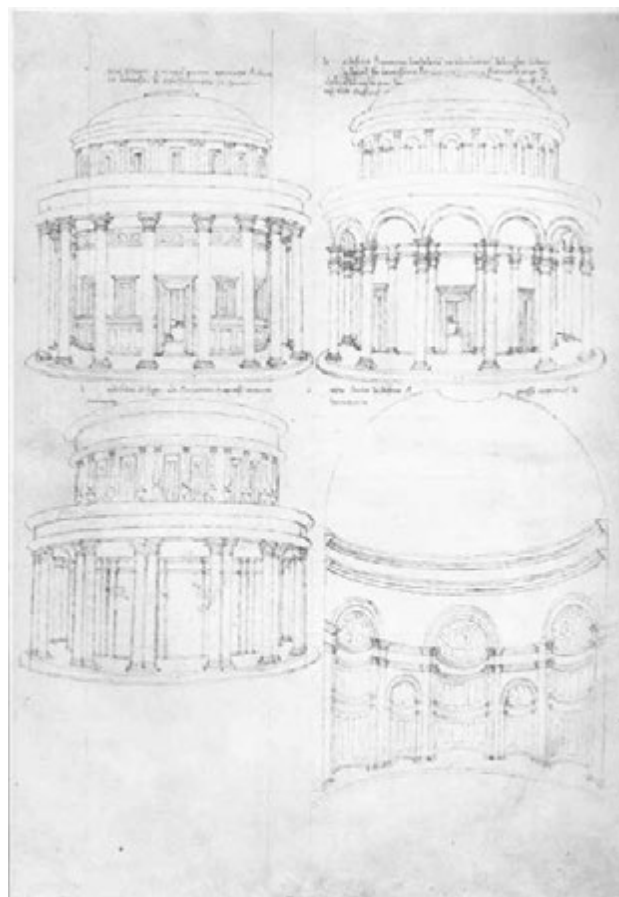


Fig. 7. Francesco di Giorgio, studi di templi antichi, Torino, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148, f. 84r

e san Paolo. I due apostoli hanno accanto ciascuno un tempietto circolare con cupola simile a quello, più grande, che compare all'estremità sinistra in corrispondenza della raffigurazione di Gerusalemme, plausibilmente riferibile al Santo Sepolcro (fig. 8). Sul tema della sepoltura è giocato il parallelo tra le due capitali della cristianità, mentre i tempietti sono accostati ai due martiri quale attributo di fondatori della Chiesa²⁴. Il valore ideologico-politico del programma e l'ufficialità della sede, definita nell'iscrizione madre di tutte le chiese, assegnano all'immagine un'importanza a nostro parere tutt'altro che secondaria. Carvajal e Bramante potrebbero aver osservato e commentato insieme la soluzione, presumendo che in più occasioni si siano incontrati in San Pietro come avvenuto il 12 aprile 1507, alla presenza di Giulio II²⁵.

La morfologia del Tempietto esprime una sintesi inedita di modelli antichi o tardo antichi (si pensi a Santa Costanza e a Santo Stefano Rotondo), indipendente da rapporti diretti con singoli esempi. Lo studio avviato da Bramante delle concrete architetture del passato lo aveva portato a una comprensione filologica degli elementi costruttivi e linguistici, che perde il valore di citazione dal singolo monumento per acquisire la forza di nuova elaborazione moderna. Ciascun elemento compositivo gode dello stesso grado di considerazione: Donato li tratta come spunti, matrici da plasmare creativamente per ottenere nuove composizioni. Questa espressività, confrontata con Vitruvio, è liberamente accostata ai temi della tradizione rinascimentale. Il tempio rotondo è infatti anche un tema rinascimentale. Leon Battista Alberti

24 Francesco Mucanzio, cerimoniere di Gregorio XIII, definisce «sarcophagi» i due edifici accanto agli apostoli, *ACTA SANCTORUM* 1746, p. 169.

25 PASTOR 1959, pp. 897, 1110.



Fig. 8. Giacomo Grimaldi, riproduzione del mosaico nell'abside dell'antica basilica di San Pietro, 1619-1620, BAV, Barb. lat. 2733, ff. 158v-159r, veduta generale (a sinistra); particolare della figura di san Pietro con tempietto (a destra)

nel *De re aedificatoria* raccomanda la scelta della forma circolare per il tempio, soluzione poi ripresa da Palladio nei *Quattro libri*, con elogio del Tempietto²⁶. A pianta circolare doveva essere il mausoleo ideato per i Montefeltro entro il cortile del Pasquino nel palazzo Ducale di Urbino negli anni settanta del XV secolo (poi realizzato in altre forme a San Bernardino) e variamente attribuito a Laurana o a Francesco di Giorgio²⁷. Pur non essendo note le caratteristiche architettoniche dell'edificio, la data precoce lo segnala quale possibile archetipo di immagini pittoriche prodotte nell'ambiente urbinato, ad esempio il tempietto del *Miracolo dell'uomo ferito con la pala* (1473 circa) e quello sullo sfondo della *Natività con i santi Bernardino e Tommaso d'Aquino* (1475) di Francesco di Giorgio²⁸. Ancora più stretto appare il rapporto con i disegni martiniani di interpretazione del tempio rotondo (fig. 7) e di una trabeazione dorica con *mutuli* e *tigrafi* nella prima versione dei *Trattati*, che Bramante poteva conoscere tramite copie o aver visto in originale a Milano nel 1490, quando incontrò Francesco e Leonardo in occasione della preparazione del progetto per il tiburio del Duomo²⁹.

26 ALBERTI 1966, II, 547 (libro VII, cap. 3), 548-550 (libro VII, cap. 4), 558 (libro VII, cap. 5), 604 (libro VII, cap. 10), 616 (libro VII, cap. 11); PALLADIO 1980, pp. 324-326 (libro IV, cap. 17).

27 Ne accenna Giovanni Santi nella *Cronaca rimata* e Bernardino Baldi afferma che alla fine del Cinquecento il modello era ancora conservato nel guardaroba del duca, si vedano ROTONDI 1950, p. 296 e sgg.; BRUSCHI 1969, p. 1025; Francesco Paolo Fiore nella Prefazione a questo volume, per i riferimenti alla cultura urbinata e in particolare a Francesco di Giorgio.

28 Sul dipinto appartenente al ciclo di otto tavolette con i *Miracoli di San Bernardino* conservato a Perugia, si vedano: BRUSCHI 1994, p. 150; FERINO PAGDEN 1994, pp. 447-448; GARIBALDI 1994, pp. 448-452. Sulla *Natività* di Francesco di Giorgio della Pinacoteca di Siena, si veda BRUSCHI 1969, p. 1027; ANGELINI 1993, pp. 314-316, anche sugli interventi alla fine del Seicento di aggiunta dei nomi dei santi Bernardino e Ambrogio e di copertura di quelli originari dei santi Bernardo e Tommaso d'Aquino; secondo MUSSINI 2003, pp. 46-53, l'opera, allogata nel 1475, probabilmente fu conclusa più tardi, intorno al 1479-1480.

29 FRANCESCO DI GIORGIO 1967, I, p. 62 (Codice Ashburnham 361, f. 14v); pp. 256-257, 283-284, tavv. 22, 23, 155 (Codice Saluzziano 148, ff. 13v, 14, 84).

Il progetto e le sue trasformazioni

Bramante progetta l'edificio circolare come un volume cilindrico articolato in tre parti che gradualmente si aprono alla luce: la cripta sotterranea, la cella con peribolo dorico, la cupola emisferica estradossata con nervature, innalzata sopra il tamburo finestrato e conclusa dalla cuspidi di coronamento che, con sapienza prospettica, tiene conto dell'obbligato scorcio dal basso. Estendendo il corpo cilindrico oltre la peristasi per accogliere l'imposta della cupola, l'architetto formula una delle sue intuizioni più brillanti per originalità e per capacità di emancipazione dagli esempi antichi.

Altrettanto chiara è l'organizzazione dello spazio e dei singoli elementi. All'interno del vuoto rettangolare rimasto tra gli edifici preesistenti, secondo Serlio Bramante ha disegnato un quadrato inscrivendovi una serie di anelli concentrici (portico esterno, deambulatorio scoperto, peristasi e cella del Tempietto, fig. 24). Lungo tali anelli sono distribuiti variamente pieni e vuoti, che Arnaldo Bruschi ha proposto tra loro corrispondenti e ordinati secondo una struttura radiale centrifuga di assi equidistanti, obbediente a uno schema ideale elaborato con metodo rigoroso. Lo schema stellare di assi equidistanti, con origine nel centro del Tempietto, che regola la disposizione delle parti è stato considerato dallo studioso applicabile anche al calibro delle membrature del portico, a partire dalle colonne del peribolo del Tempietto, e costruito in modo deduttivo, secondo raggi tangenti i singoli elementi posti sul medesimo allineamento³⁰. Bruschi ha opportunamente segnalato le numerose deroghe dal procedimento radiocentrico, ma ha continuato a sostenere la validità di tale procedimento a meno delle eccezioni riscontrate³¹.

Il confronto tra il rilievo e la pianta riprodotta nel *Terzo libro* ha reso ora possibile la verifica e la precisazione del funzionamento del tracciato radiale ideato da Bramante. Nel disegno di Serlio rette tangenti definiscono le differenti larghezze di paraste e colonne della loggia e delle colonne del Tempietto, mentre l'ampiezza di queste ultime è ribattuta identicamente sulle paraste della cella, come nell'opera realizzata. I punti di convergenza delle predette tangenti individuano, piuttosto che il centro del Tempietto, ovvero un unico punto, una circonferenza, cioè un luogo di punti che si trova circa a metà tra il peribolo del Tempietto e quello della loggia circolare esterna (fig. 30)³². Questa impostazione del processo progettuale concede una maggiore duttilità nel modulare la variazione dei diametri dell'ordine architettonico, dalle colonne del Tempietto alle paraste del portico circostante. Lo stesso accade nei tre fregi esterni dell'opera realizzata, per regolare la diminuzione delle ampiezze di triglifi e metope, presenti in numero costante³³. Bramante sembra dunque aver ragionato secondo una logica compositiva radiale più complessa di quella definita «centrifuga» rispetto al centro del Tempietto³⁴. Partendo infatti da detto punto, tutta l'articolazione della cella contraddice il presunto sistema sia nelle paraste esterne (che hanno la stessa grandezza delle colonne) sia in quelle interne, minori per numero, diversamente disposte e perfino lievemente più larghe. Il progressivo e coerente restringimento della dimensione dei sostegni dal chiostro (paraste e colonne), sino al peribolo del Tempietto, potrebbe indicare che Bramante abbia tracciato per prima la loggia anulare

30 BRUSCHI 1969, pp. 488-490, 499.

31 Bruschi segnala come deroghe all'impostazione radiale il mantenimento della dimensione costante delle membrature verticali, la variazione dell'articolazione all'interno della cella, il drammatico inserimento della porta ionica nell'esiguo intercolumnio esterno della cella, leggendo in tali eccezioni espressioni di Manierismo (BRUSCHI 1969, pp. 499-505), idea in parte riconsiderata nei suoi scritti successivi su Bramante, si veda FIORE 2014, pp. 113-122: 117. Al principio di unica impostazione radiale Bruschi resterà legato anche dopo la monografia del 1969, si veda BRUSCHI 2002b, p. 63.

32 La costruzione parte dalla misura reale delle colonne del Tempietto all'imoscapo, circa palmi $1\frac{3}{4}$, (il valore medio è cm 39,7), sufficientemente coincidente con la restituzione regolarizzata del disegno di Serlio messo in scala sui 100 palmi del diametro della loggia. Data l'imprecisione grafica della xilografia, evidente nella resa della dimensione delle colonne più che in quella delle paraste della loggia, sono state tracciate le rette congiungenti queste ultime con le colonne del Tempietto. Secondo tale procedimento, la dimensione delle membrature verticali varia nella loggia dai 3 palmi delle paraste ai $2\frac{1}{2}$ circa delle colonne, giungendo fino ai palmi $1\frac{3}{4}$ delle colonne del Tempietto.

33 Sulle variazioni delle misure di metope e triglifi si vedano i contributi di Manfred Schuller e di Paola Zampa in questo volume.

34 BRUSCHI 1969, pp. 488, 502.

assegnandole il massimo diametro consentito rispetto alla superficie disponibile. Pur tenendo presente tale necessità, l'*incipit* del disegno sembra invece essere stato la peristasi del Tempietto, manifesto della innovativa e audace ripresa del difficile dorico, elemento regolatore e qualificante dell'intero programma. È proprio la peristasi dorica con le sue proporzioni³⁵ che determina per il cilindro murario la misura minima idonea a confermare, in prospetto, le sedici membrature verticali: con il suo intercolumnio diastilo, si pone come riferimento intermedio tra la scansione esterna della cella, così fitta da contenere appena il vano della porta, e quella del portico, talmente dilatata da far supporre l'impiego dell'architrave ligneo, stabilito da Vitruvio per le «disposizioni tuscaniche»³⁶.

Tutto ciò dimostra che Donato ha tenuto in considerazione i notevoli problemi legati alle dimensioni dell'area e del monumento, non solo piccolissimo ma anche curvilineo, e che, lungi dal determinare una regola fissa e astratta, ha modulato le soluzioni scegliendo di volta in volta i procedimenti più convenienti per il raggiungimento di quelle più equilibrate. Inoltre l'adozione da parte di Serlio della modalità di costruzione del disegno qui descritta (fig. 29), fornisce una ulteriore attestazione della attendibilità del noto progetto riportato nel *Terzo libro*.

Alla varietà dei tracciati compositivi, che comprende il poligono circoscritto alla circonferenza della cella individuato dalle tangenti alle paraste esterne (con profilo retto anziché curvo come invece quelle interne³⁷), con consumata professionalità Bramante affianca una serie di espedienti correttivi. Per quanto si è detto, la disposizione dell'ordine architettonico che nella planimetria di Serlio attesta l'adozione di raggi tangenti i singoli elementi per regolarne le dimensioni e le proporzioni, nella realtà appare superata. Le sedici colonne del peribolo e le sedici paraste esterne hanno le stesse misure perché strutturalmente è necessario mantenere uguali proporzioni. Nella peristasi l'intercolumnio è il diastilo vitruviano, equivalente a tre volte il diametro della colonna, ma sulla parete della cella l'intercolumnio si restringe fino a un rapporto di circa 1:2, al modo del sistilo³⁸. La contrazione dell'interasse tra i due sistemi posti a stretto confronto è attenuata e dunque in parte risolta da Donato mediante la più marcata rastremazione delle paraste. All'interno della cella la superficie muraria è ancora minore: le paraste, solo otto, inquadrano i vuoti seguendo in pianta uno schema autonomo e sono calibrate in alzata per rispondere alle proporzioni del vano, con il ritmo trionfale in serie inaugurato da Alberti nel Sant'Andrea a Mantova (fig. 9). In risposta al numero e al passo alternato dei sostegni, il fregio presenta meno triglifi e metope, queste ultime con ampiezze differenti a seconda della posizione ma comunque sempre presenti in asse sulla campata più ampia, laddove in quella breve è posto un triglifo. L'ordine deve essere di maggiore altezza, perciò la larghezza è appena superiore rispetto a quello esterno ed è posto su piedistallo: in tal modo la trabeazione si conclude lasciando un giusto spazio alle finestre del tamburo (fig. 10). L'esito architettonico del piccolo ambiente è straordinario. Il muro svuotato da esedre, nicchie e finestre, concentra la sua resistenza in punti determinati, sottolineati dall'accostamento dell'ordine architettonico, e si riduce a scheletro portante. Su pieni e vuoti, risalti e rientranze della parete dai toni chiari e caldi che spicca sul pavimento policromo, gioca la luce appena colorata delle vetrate creando un effetto di magica sospensione temporale, carico di suggestioni.

35 Opinione diffusa è che le colonne del Tempietto siano *spolia*: BRUSCHI 1969, p. 1019; BRUSCHI 2002b, p. 64; THOENES 2004, pp. 441, 448; FREIBERG 2014, pp. 105-111; secondo Moore potrebbe trattarsi di colonne provenienti da un edificio non nato come dorico per via delle proporzioni slanciate, MOORE 1996, p. 119; in generale WATERS 2016, p. 165. Finora si è notato che il granito dei fusti è in alcuni casi di differente provenienza geografica ma non è stata individuata la precedente appartenenza a un preciso edificio (si veda il contributo di Manfred Schuller in questo volume). Sembra anche possibile che la riutilizzazione sia da intendersi quale rimodellazione di colonne o altri elementi con dimensioni dapprima maggiori.

36 VITRUVIO 1997, vol. I, p. 393 (libro IV, 7, 4), si vedano anche le pp. 245-247 (libro III, 3, 1-5). Sugli intercolumni del Tempietto si vedano, fra gli altri, ROSENTHAL 1964, pp. 63, 66; THOENES 2004, pp. 437-443.

37 Si veda il contributo di Paola Zampa in questo volume.

38 VITRUVIO 1997, vol. I, pp. 247 (libro III, 3, 6), 381-383 (libro IV, 3, 4 e 7-8).



Fig. 9. Tempietto, interno, porta sud verso la chiesa (foto F. Cantatore)
Fig. 10. Tempietto, interno, tamburo e cupola (foto F. Cantatore)





Fig. 11. Tempietto, particolare del fregio dorico (foto F. Cantatore)

Fig. 12. Tempietto, ingresso principale est, la porta ionica (foto F. Cantatore)

La mancata corrispondenza tra le paraste interne e quelle esterne testimonia l'adattamento di Bramante alla ristrettezza della pianta derivante dalla volontà di realizzare anche il portico anulare. Nello stesso tempo i vincoli imposti dalle dimensioni portano Bramante all'adozione di un ordine dorico che si discosta dalle prescrizioni vitruviane, sia nel significato strutturale sia nelle proporzioni sia nel valore figurativo. Basti pensare alla resa del fregio, elemento caratterizzante il dorico archeologico usato per la prima volta da Donato a Roma, nel quale i triglifi perdono il loro connotato tettonico e sono ridotti a ornamenti al pari delle metope che esibiscono incastonati i simboli dell'eucarestia, della Chiesa e del papato (fig. 11). Nel fregio perciò sono accostati il modello antico, pagano, e quello moderno, cristiano: il primo si rinnova e acquisisce attualità, il secondo raggiunge una autorevolezza fondata sulla storia. Con altrettanta spregiudicatezza, l'architetto pone sopra alla trabeazione una ringhiera di travertino con balaustri a due fusi simili a quelli impiegati in palazzo Caprini. Con la sua trasparenza la balastra non nasconde l'attacco tra il volume maggiore del peribolo dorico e quello minore del tamburo e media lo scarto nonché l'altezza dell'emergenza³⁹. Per il suo carattere funzionale la balastra non è necessaria al monumento ma potrebbe essere stata prevista anche in



39 Sui valori figurativi e di correzione prospettica della balastra si vedano principalmente BRUSCHI 1969, pp. 518-520; THOENES 2004, p. 443; GÜNTHER 2001, p. 277; FREIBERG 2014, pp. 126-132; Paola Zampa in questo volume, anche per i balaustri.



Fig. 13. Tempietto, la porta ionica, particolare (foto F. Cantatore)

Fig. 14. Tempietto, la porta ionica, particolare (foto F. Cantatore)

Fig. 15. Tempietto, finestra della cella (foto F. Cantatore)



relazione con il coronamento del colonnato circostante. Nella sua ricostruzione Letarouilly aveva tenuto conto di tale rapporto (fig. 39).

Con artifici sono risolte anche le esigenze legate alle aperture. Per garantire un varco adeguato all'ingresso principale, la porta non solo è scelta di genere ionico (figg. 12-14) ma è posta su un piano diverso, avanzato rispetto alla parete della cella e la mostra sormonta le paraste lasciando libera per il passaggio l'intera ampiezza disponibile: un fuori scala, ma anche un'invenzione che isola gli elementi rendendoli autonomi e in grado di convivere. Poco spazio resta anche per le finestre che sarebbero risultate minime con l'impiego di cornici convenzionali: la soluzione è quella di piegare queste ultime all'interno del vano, strombato nel tratto più esterno proprio per renderle meglio visibili (fig. 15). Le aperture del tamburo sono separate tra loro da paraste specchiate con basi (soltanto sulla fronte esterna) ma prive di capitelli e sormontate da una trabeazione con

architrave sintetizzata, che rivelano riferimenti alla tradizione quattrocentesca e che è possibile ritrovare similmente nell'ordine inferiore della facciata della chiesa, oltre che alla contrazione e alla semplificazione adottata negli attici degli archi trionfali antichi⁴⁰ (figg. 16, 17).

Tornando al *Terzo libro*, nel commentare l'immagine del Tempietto in sezione, Serlio richiama l'attenzione sull'importanza dell'esame della conformazione complessiva dell'edificio:

[...] benché questo tempio paia di troppo altezza, e che l'ecceda a l'altezza di due latitudini; nondimeno in opera per le aperture de le finestre, e de i nicchi che vi sono, onde la vista si viene a dilatare; tale altezza non offende, anzi per le

40 CANTATORE 2007, pp. 94-98.



Fig. 16. Tempietto, tamburo (foto F. Cantatore)

Fig. 17. Chiesa di San Pietro in Montorio, facciata, particolare della trabeazione del primo livello (foto F. Cantatore)

duplicate cornici, le quali girano intorno, che rubbano assai de l'altezza; il tempio si dimostra assai più basso a i riguardanti, ch'egli non è in effetto⁴¹.

Dopo l'osservazione minuta dei dettagli e delle proposte particolari, siamo obbligati a tornare alla realtà globale del Tempietto, cioè alla dimensione che restituisce interamente la forza innovativa del progetto di Bramante. La vitalità dell'edificio emerge dalla percezione simultanea di una serie di fattori caratterizzanti: la capacità di trovare efficaci risposte alle problematicità dell'area, di controllo delle esigenze della committenza, di armonizzazione della forma e del lessico architettonico, di superamento dei rigidi precetti vitruviani mostrando la libertà tipica del primo Cinquecento, periodo di grande sperimentazione e di fervore creativo ben lontano dalla rispondenza a principi che si sarebbero formalizzati nei decenni successivi. Bramante attinge all'antico sì, ma non segue letteralmente modelli né si conforma a simmetrie e corrispondenze alle quali alcune rappresentazioni tentano talvolta di ricondurre il Tempietto⁴². Come in un dipinto, l'immagine è costruita mettendo insieme in una sorta di esperanto architettonico una serie di forme e di riferimenti organizzati poi spazialmente attraverso un sapiente equilibrio chiaroscurale e cromatico. Anche le proporzioni, argomento ampiamente indagato dalla storiografia architettonica⁴³, sono accordate



41 SERLIO 1540, p. 44, Adoc 74.

42 Si vedano ad esempio le rappresentazioni di Serlio, Giuliano da Sangallo, Cataneo in Adis 13, 50, 51, 75.

43 Sull'argomento si vedano principalmente ROSENTHAL 1964; BRUSCHI 1969, pp. 514-518; WILSON JONES 1990; BRUSCHI 2002b, pp. 62-64; FROMMEL 2002a, pp. 81-82; GÜNTHER 2002; THOENES 2004; THOENES 2014, pp. 44-45.



Fig. 18. Tempietto, ingresso della cripta (foto F. Cantatore)

Fig. 19. Tempietto, cripta (foto F. Cantatore)

alle caratteristiche del luogo e controllate sulla percezione dal basso piuttosto che essere inflessibilmente legate a schemi astratti.

Il Tempietto è l'opera più famosa di Bramante e anche tra quelle meglio conservate. Dall'osservazione diretta dell'edificio e dal confronto con le sue rappresentazioni più antiche, le più vicine alla fase di realizzazione, emergono alcune evidenti differenze nella presenza iniziale di alcuni elementi e nella modifica o nell'aggiunta successiva di altri. Restauri, rilievi e altre indagini di vario tipo hanno chiarito che parte dei cambiamenti è dovuta, già durante la costruzione, a varianti apportate dall'architetto, probabilmente poco presente o con uno scarso controllo del cantiere. Tale situazione sarebbe indicata da lavorazioni e da giunti tra i vari blocchi non accurati e ad opera di più maestranze (ad esempio nel fregio) e anche dall'impiego di materiali spesso non di prima scelta, non sempre giustificabili dalla uniformità cui avrebbe poi provveduto lo scialbo, accordato con il trattamento degli intonaci⁴⁴. L'immagine complessiva originaria era quella di una materia prevalentemente chiara, animata dal cromatismo dei diversi materiali (travertino e intonaco per il corpo cilindrico, granito e marmo bianco per le colonne della peristasi) e dal contrasto tra luce e ombra.

Fino all'inizio del XVII secolo l'edificio ha mantenuto l'assetto voluto da Bramante. La prima modifica rilevante fu attuata sulla cupola durante il restauro del 1605, che ha comportato la trasformazione del suo profilo esterno semicircolare con l'aumento dello spessore in chiave pur mantenendo le nervature sull'estradosso, la sostituzione della cuspide di coronamento (che era comunque prevista poiché compare nei disegni antichi, seppure in forma di antico candelabro) e l'aggiunta dell'attico sul tamburo⁴⁵. Significa-

44 Si vedano i contributi di Elisabetta Pallottino e di Lucia Morganti e Valentina White in questo volume.

45 Sulla cupola e sulla cuspide di coronamento furono apposti gli stemmi di Filippo III (1578-1621). Giovannoni, dopo un sondaggio, affermò che la cupola era stata ricostruita nel 1605 insieme alla cuspide, si veda GIOVANNONI 1922, pp. 418-438: 427-428, fig. 9. Oggi, anche se senza saggi, si tende a ritenere che sia bramantesco almeno lo strato interno, servito da cassaforma. Lo spessore iniziale forse era di soli 50-60 cm, mentre la copertura era in piombo come l'attuale, si veda il saggio di Manfred Schuller in questo volume. Il profilo semisferico

tivi provvedimenti sono stati avviati, come si è detto, nel 1628 dal carmelitano Domenico di Gesù Maria con il sostegno del cardinale Gaspare Borgia e di Filippo IV e hanno interessato la cripta del Tempietto⁴⁶. L'iniziativa, oltre a provvedere a una nuova decorazione dell'interno (in questa fase è stato scavato anche il pozzetto per mostrare la sabbia del Gianicolo ed è stata inserita nella volta la grata per renderla visibile pure dalla cella), aggiunse le due rampe che ancora oggi conducono simmetricamente alla porta di ingresso alla cripta (figg. 18, 19). Tale intervento ha mutato la percezione dell'ambiente ipogeo, nel quale in un primo tempo la maggiore chiusura del vano e il ripido e stretto passaggio dall'alto trasmettevano al fedele la sensazione di calarsi nelle viscere della terra e quasi di vivere una sorta di esperienza della sepoltura nel luogo del martirio. Forse detta particolare distribuzione, oltre a serbare la massima regolarità della sistemazione esterna del Tempietto e dell'area nel quale sarebbe stato realizzato il chiostro, poteva tenere in considerazione il ricordo della caverna dove si ritirava in preghiera Amedeo. La doppia scalinata seicentesca ha anche interrotto il disegno continuo dei gradini dello stilobate che Bramante aveva delineato. Si tratta di un adeguamento alle necessità e alle comodità di uso della struttura che ha reso autonoma la cappella inferiore rispetto a quella superiore, prima in diretto collegamento fra loro. In precedenza infatti l'accesso avveniva dal peribolo colonnato del Tempietto, e precisamente da una apertura situata sulla parte opposta alla porta ionica di entrata principale⁴⁷. Dal piccolo varco aveva origine, con pari ampiezza, una ripida scala in muratura che raggiungeva il centro del pavimento del vano sotterraneo «con brutta vista et impedimento»⁴⁸. La connessione tra la cella e la cripta è rappresentata in alcuni tra i disegni più antichi del Tempietto che sono tra le riproduzioni misurate con maggiore accuratezza: si tratta degli esemplari di Roma (Istituto Centrale per la Grafica, GN 2510, ff. 33v, 42v), di Kassel (Staatliche Kunstsammlungen, f. 43r) e di Firenze (Uffizi, 4318Av)⁴⁹.

La soluzione iniziale per la discesa alla cripta è perciò legata alla ricostruzione degli accessi alla cella. L'ingresso principale è allineato con quello dall'esterno del monastero⁵⁰, ma è posto a una quota decisamente più alta. Perciò il visitatore compie un percorso graduale, secondo una visione assiale e ascensionale

della cupola interna risulta particolarmente regolare, si veda il contributo di Carlo Bianchini in questo volume. Sulla cuspide nei disegni antichi: BRUSCHI 1969, pp. 1007-1008; GÜNTHER 2008, pp. 81-83.

46 FREIBERG 2014, p. 184 e nota 88, ha avanzato l'attribuzione della cripta a Francesco Peparelli, senza sostegni documentari definitivi (si vedano in questo volume Adoc 120 e i contributi di Elisabetta Pallottino sui restauri e di Fernando Marías sulle decorazioni del Tempietto).

47 Si veda il contributo di Manfred Schuller in questo volume.

48 AGOCD, 319A2, f. 52, Adoc 119.

49 Adis 28, 30, 41, 60.

50 Un anonimo spagnolo nel descrivere la fondazione francescana ricorda l'accesso al Tempietto dall'esterno, ovvero uscendo dalla chiesa e entrando nel convento attraverso la porta rivolta verso il Tevere: «In S. Pietro Montorio in sacello subterraneo ubi divus Petrus cruce suspensus fuit in tabula marmorea quae aram tegit. Paulus III. pont. max. praedecessorum suorum vestigiis inhaerendo ob eximiam omnium huic templo devotionem atque observantiam inter alia quibuslibet missam in hoc sacello celebrantibus vice qualibet unam animam ex his quae apud inferos ad sua purganda delicta sunt eruntque destinatae redimendi atque ab eisdem cruciatibus evocandi omnimodam perpetuamque facultatem concessit anno domini M.D.XXXVI. S. Pedro Montorio es una yglesia y monesterio de 20 frayles franciscos el qual fundó la cathólica doña Ysabel reina de España a instancia de su confessor frayle de s. Francisco dicho Amedeo portugués varón de s. vida el qual como le dixesse que havia de parir un hijo varón y succediesse mandó luego fundar esta casa do a la sazón estava un pequeño oratorio do Amedeo solía hazer oración estando en Roma y habitar do fue crucificado en tiempo de Nerón s. Pedro y en la capilla mayor de la dicha yglesia se vee una piedra de mármol pequeña en la qual está escripto hic beatus Amadeus faciebat orationem. En un patio como salimos de la yglesia y como entramos en el convento por la puerta que está hazia el Tibre se haze una capilla redonda cuyo cimborio sustentan 16 columnas de mármoles muy bien dispuestas sus gradas a la redonda súbese por seis gradas a una capilla que está debaxo deste cimborio do está un altar privilegiado al qual concedió Paulo III privilegio que qualquier missa que en él se dixesse se sacasse [f. 268v] de las penas de[ll] purgatorio, por la otra vanda se descende por gradas a un altar y capilla subterránea q[ue] está debaxo desta do es el lugar do fue crucificado s. Pedro llámanle Montorio quasi in monte Ianiculo ubi situm est illud coenobium et ubi crux fixa etes [sic]», BAV, Chig. I.V.167, f. 268r-v. Il breve testo, finora non segnalato negli studi dedicati a San Pietro in Montorio, è inserito in una raccolta di iscrizioni esistenti in chiese romane. Già Giuseppe Baronci (1857-1949) nell'inventario dei manoscritti Chigiani datava il volume al pontificato di Pio V (1566-1572) e in una nota su un foglio di guardia segnalava che in alcune trascrizioni di epigrafi vi sono riferimenti agli anni 1566, 1569, 1571 (ma anche 1576). Dunque non vi sono dubbi che il manoscritto sia stato in parte allestito in quegli anni; ma non si può escludere che un lavoro del genere sia andato avanti per alcuni decenni e che quindi alcune trascrizioni siano degli anni Quaranta. Si ringrazia Paolo Vian, direttore del Dipartimento Manoscritti della Biblioteca Vaticana per le generose indicazioni sulla datazione del manoscritto.



Fig. 20. Tempietto, lo stilobate in corrispondenza dell'ingresso principale est: a sinistra, veduta generale; a destra, particolare della cornice dello stilobate (foto F. Cantatore)

Fig. 21. Tempietto, lo stilobate in corrispondenza dell'ingresso sud (foto F. Cantatore)

le, esaltata dal rapporto con la luce. L'entrata è rivolta ad est e la sua importanza è sottolineata da alcuni particolari distintivi: dai tre gradini che tagliano lo stilobate, dall'intarsio della pietra della soglia, dal cassettoni più grande nel soffitto della peristasi, dalla porta marmorea. Quest'ultima è ionica entro una composizione dorica, come nel tempio di Ercole a Cori e come prescritto anche da Alberti⁵¹. Le mensole hanno volute che si avvolgono lasciando tra un giro e l'altro un profondo solco, reso più evidente dalla linea dell'ombra determinatasi: dalla spirale maggiore fuoriesce una ghirlanda di fiori, mentre una rosetta occupa l'occhio della piccola spirale inferiore. Di forma allungata, le mensole si estendono ad abbracciare le orecchie della cornice, irrobustendo visivamente l'intera trabeazione e dunque sottolineando la conclusione orizzontale della porta, particolarmente alta e snella rispetto all'altezza della trabeazione sul muro della cella. La sovrapposizione della porta alle vicine paraste, presente nell'esempio antico della basilica Emilia al Foro Romano, si ritrova in diverse architetture rinascimentali, dal palazzo Rucellai a Firenze al San Sebastiano a Mantova, alla loggia dei Torricini nel palazzo Ducale di Urbino⁵². Nel nostro caso la cornice superiore invade completamente la superficie delle paraste e termina a ridosso di quelle delle nicchie laterali. Tale accostamento, che appare non perfettamente risolto ma piuttosto l'unico possibile, lascia supporre che la porta sia stata inserita in un secondo momento nell'opera da poco terminata⁵³.

51 LEON BATTISTA ALBERTI 1966, II, p. 801 (libro IX, cap. 3).

52 Per il caso di palazzo Rucellai, FROMMEL 2003a, pp. 35-87; FROMMEL 2009, pp. 67-68.

53 Nel suo contributo in questo volume Manfred Schuller, a partire dall'osservazione della posa in opera, considera la porta ionica aggiunta più tardi, ma comunque precocemente. In ogni caso la porta è presente in molti fra i disegni più antichi, mentre non compare nel foglio

Gli ingressi laterali sono meno elaborati e forse costituiscono modifiche del progetto in corso d'opera, come dimostrano le incisioni all'interno della cella per la posa dei profili attici anche dentro le nicchie. Questo ripensamento porterebbe ad escludere la presenza di varchi secondari nel disegno iniziale, oppure a pensare verosimilmente che nel progetto il basamento corresse ininterrotto a formare un gradino in corrispondenza delle porte, dunque già previste secondo quanto mostrano ancora il taglio netto dei profili, operato successivamente, e la maggior parte delle rappresentazioni cinquecentesche⁵⁴. Successivamente sono state aggiunte anche le scalette laterali (assenti nelle immagini più antiche), come attestano i giunti di rivestimento dello stilobate e il loro rozzo intonaco (figg. 20, 21). Collegato al tema degli ingressi è quello dell'altare, che vediamo adattato forzatamente alla nicchia occidentale. Forse in origine non era previsto ed era stata disposta solo una discesa all'ambiente inferiore, soluzione di breve durata se si tiene conto che lo stemma sull'altare è anteriore al 1516⁵⁵. La mensa che vediamo è alta, tant'è che in seguito si è dovuto anteporre la predella marmorea che si sovrappone al pavimento a intrecci di tipo cosmatesco, piuttosto diffuso nella Roma del Quattrocento, forse perché ritenuto antico essendo visibile in diverse basiliche cristiane, rappresentato in uno fra i primi rilievi⁵⁶.

Il chiostro circolare

Un aspetto importante nello studio del Tempietto, sia considerandolo parte di una progettazione bramantesca più estesa e comprendente il cortile circostante, come nella nota immagine planimetrica edita da Serlio nel 1540, sia nello stato in cui effettivamente esso si è trovato ad esistere e in cui ancora oggi lo vediamo, è la stretta relazione con lo spazio nel quale si inserisce. Sul valore di questo rapporto tornerà poco più tardi anche Vasari che nella *Vita* di Bramante, dopo aver lodato il Tempietto e richiamando il progetto tramandato da Serlio, scrisse:

[...] molto più bello sarebbe, se fusse tutta la fabbrica del chiostro, che non è finita, condotta come si vede in un suo disegno⁵⁷.

Forse ormai troppo avvezzi a considerarlo un modello, anche quando lo definiamo per comprensibili esigenze di brevità, 'il Tempietto di San Pietro in Montorio' dovremmo tenere maggiormente presente che si tratta del Tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio, cioè inserito in una struttura preesistente e funzionante. Non è solo una cappella destinata al culto cristiano originalmente ispirata all'architettura antica per avvalorare l'autenticità del luogo del martirio e che testimonia della notevole ricerca intellettuale condotta da Bramante. È anche una eccezionale prova progettuale e prospettica nel superamento dei limiti determinati dal luogo e perfino dai singoli elementi scelti, come l'ordine architettonico. Anche per la relazione del Tempietto con il contesto, centrale è il disegno di Serlio. Allievo di

Uffizi 4Av (Adis 35). L'assenza nel prospetto disegnato da Palladio e nel prospetto-sezione stampato nel Trattato (Adis 72, 74), si deve a una correzione di quella che parve una proposta stravagante ad Andrea il quale non aveva potuto osservare il dettaglio analogo della basilica Emilia, distrutta dagli anni Quaranta del XVI secolo, si veda TESSARI 1996, pp. 135-144: 136.

54 BRUSCHI 1969, p. 1008. La porta che dalla quarta cappella della chiesa immette nel chiostro del Tempietto è rappresentata in un disegno successivo al 1518 (fig. 5 del contributo di Flavia Cantatore sul monastero in questo volume), sul quale si veda CANTATORE 2007, pp. 156-158.

55 Sull'ipotesi di una prima modalità di accesso alla cripta tramite un'apertura a pozzo, posta in corrispondenza dell'altare, praticabile forse con una scala lignea, si veda il saggio di Manfred Schuller in questo volume.

56 Adis 27. Sul pavimento del Tempietto si vedano BRUSCHI 1969, pp. 473-474, 484-485, 1012; WILSON JONES 2000, pp. 90-91; DRESSEN 2008, pp. 104-111, 148-160, 332 (A 50); Fernando Marías sulle decorazioni in questo volume. Per Bernardino Carvajal esempi significativi cui guardare potevano essere i pavimenti nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme e nella cappella voluta dal cardinale Carafa a Santa Maria sopra Minerva (1488 circa), mentre i francescani amadeiti potrebbero aver segnalato quelli della Cappella Sistina (1481-1488), ricordando così l'affidamento di San Pietro in Montorio a Amedeo da parte di Sisto IV, oppure quelli delle cappelle di Santa Maria in Aracoeli.

57 VASARI 1879, p. 160, Adoc 75. Sull'argomento si veda BRUSCHI 1969, pp. 1000-1003.



Fig. 22. Domenico Pronti su disegno di Giovanni Battista Piranesi, chiostro con il Tempietto (NUOVA RACCOLTA DI 25 VEDUTE 1800, tav. 21), BiASA, Sala Pagliara XXII G21

Fig. 23. Chiostro del Tempietto, particolare del lato nord verso l'Accademia (foto F. Cantatore)



Baldassarre Peruzzi, legato alla cerchia di Bramante e Raffaello, dunque a conoscenza dei progetti prodotti in tale ambiente e presente a Roma per lunghi soggiorni, è generalmente considerato fonte attendibile, nonostante i suoi elaborati grafici contengano gli adattamenti idonei al possibile riuso del lettore. Pertanto non sembra plausibile dubitare della sua credibilità nell'affermare che Donato avesse studiato un nuovo edificio opportunamente collegato al complesso preesistente.

Delle caratteristiche dell'area si parla ancor prima di Serlio. Fra' Mariano da Firenze⁵⁸ (1518), cronista dell'ordine francescano e autore di una biografia del beato Amedeo, pone l'accento su un vincolo di primaria importanza descritto al centro del cortile, la *cavernula* dove era solito appartarsi il frate e probabilmente corrispondente all'odierna cripta. Prosegue poi considerando il rapporto dimensionale del nuovo edificio, definito ciborio, una sorta di baldacchino su colonne a copertura dell'altare, con il suo intorno: l'altezza corrisponde all'altura livellata per realizzarlo insieme al completamento del cenobio. Un paragone di sicuro effetto e che del resto riflette le numerose differenze di quota che caratterizzano il sito.

La sistemazione odierna del cortile del Tempietto, con il livello terreno ad arcate su pilastrini ottagonali aperte sul braccio porticato d'ingresso con volte a crociera e cieche sugli altri tre lati, è documentato a partire dagli anni trenta del XIX secolo (figg. 22, 23). Tale soluzione nasce da una evidente necessità di assegnare un disegno il più possibile unitario alle fronti del cortile e, pur non riuscendo a mantenere una regolarità nel passo delle arcate né a porle in relazione con il Tempietto e il suo ordine architettonico, conferisce comunque un certo grado di uniformità ad un ambiente dagli esiti rimasti lungamente del tutto casuali.

Inizialmente il perimetro si presentava porticato solo per alcuni segmenti (parallelamente alle cappelle minori della chiesa, all'ingresso, nel primo tratto contiguo al secondo chiostro), assetto che venne considerato definitivo nel 1587-88 con la decorazione ad affresco delle *Storie della vita di san Francesco*

58 «At vero pro commoditate conventus mons crucifixionis in medio claustris remanens, adaequavit. Ibiq; magnum marmoreumque ciborium columnis ornatum ad magnitudinem ablati collis cum altare et cavernula Amadei, ut visitur, exstruxit», MARIANO DA FIRENZE 1931, p. 98, Adoc 69.

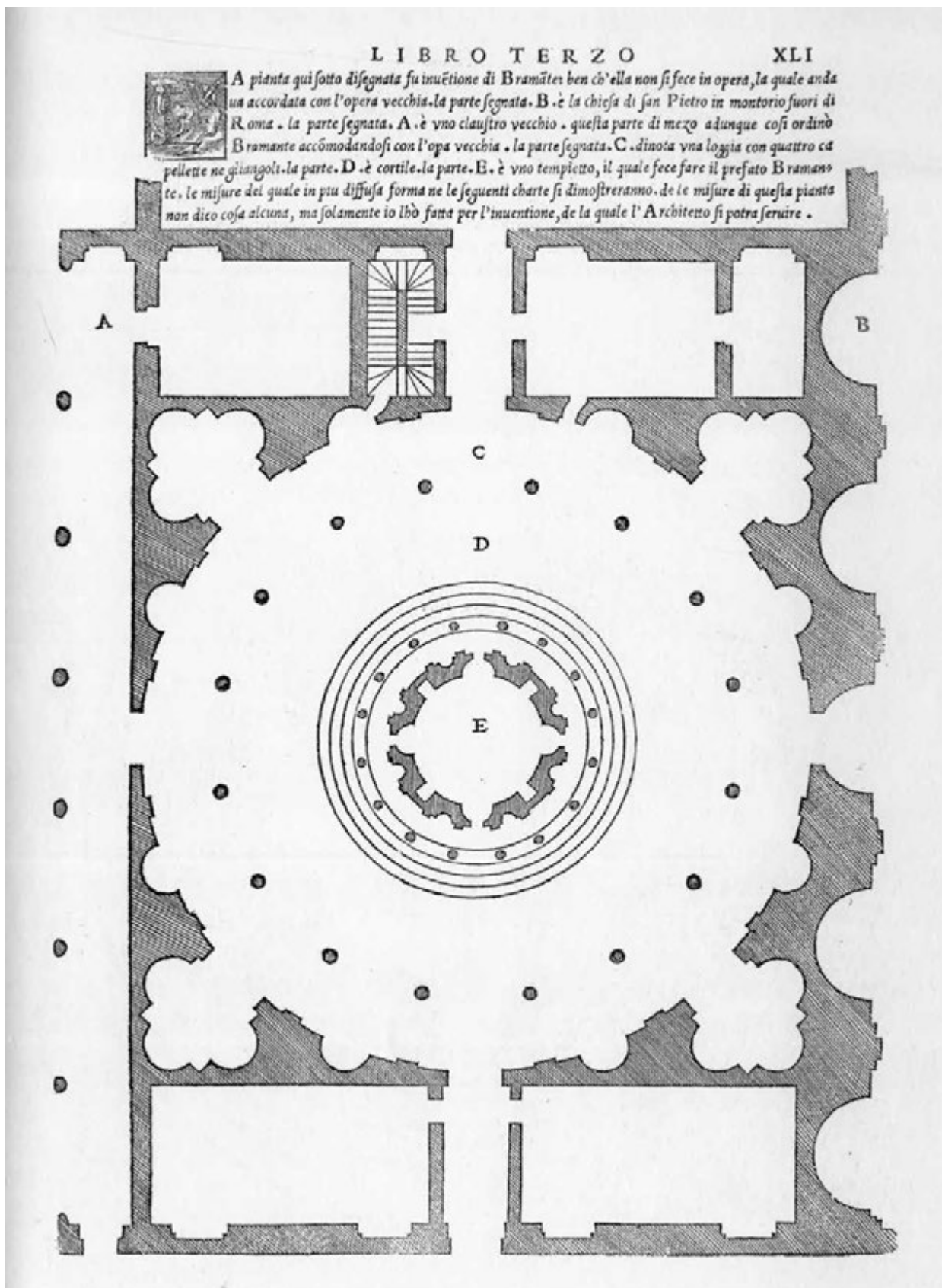


Fig. 24. Sebastiano Serlio, pianta del chiostro con il Tempietto secondo il progetto di Bramante (SERLIO 1540, c. 67r)

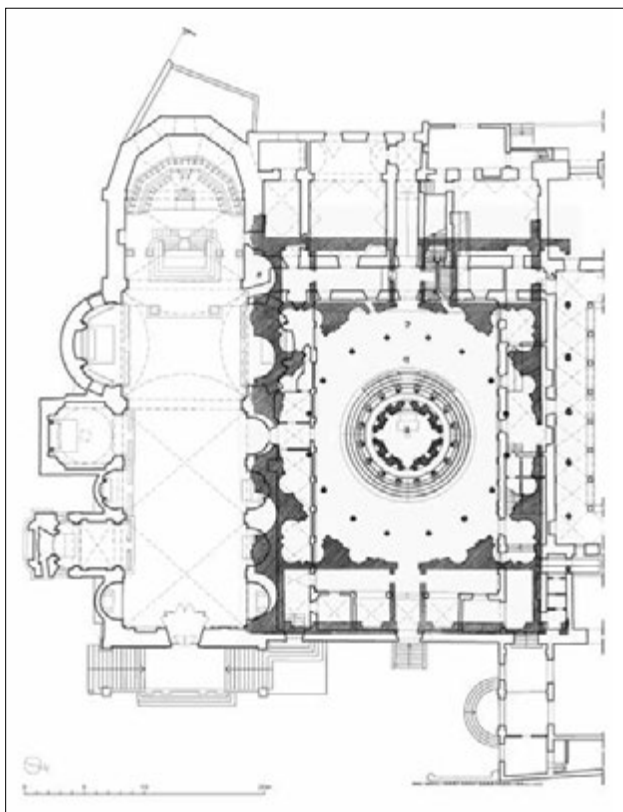


Fig. 25. Il disegno di Serlio inserito nella pianta attuale: prima ipotesi, con riduzione ottenuta assegnando alle cappelle della chiesa dimensioni uguali a quelle reali (rilievo di F. Cantatore, elaborazione grafica di V. Caniglia)

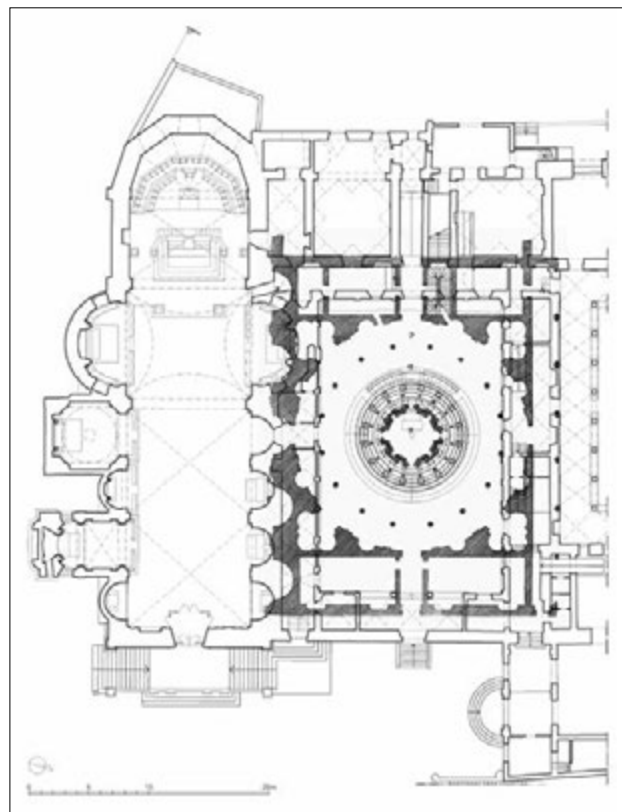


Fig. 26. Il disegno di Serlio inserito nella pianta attuale: seconda ipotesi, con riduzione ottenuta attribuendo al loggiato ampiezza pari a 100 palmi compresi i muri perimetrali (rilievo di F. Cantatore, elaborazione grafica di V. Caniglia)

nelle lunette sottostanti alle crociere⁵⁹. Tuttavia, poco prima, Vasari aveva descritto ancora la fabbrica del chiostro non finita rinvando, come si è detto, al confronto con la proposta di Bramante perpetuata da Serlio. Una osservazione importante che avvalorava l'autenticità della testimonianza del trattatista bolognese, poiché Vasari conosceva personalmente il monastero gianicolense, avendo lavorato nella chiesa per la realizzazione della cappella Del Monte su commissione del neo eletto papa Giulio III, tra il 1550 e il 1552.

Torniamo dunque alla planimetria illustrata da Serlio nel *Terzo libro*, un disegno di grande valore non solo perché ci ha tramandato il progetto di Bramante permettendoci la ricostruzione di un modello ideale, ma anche perché ci offre diverse possibilità di approfondimento delle fasi e della struttura di vari edifici componenti il complesso francescano (fig. 24). Nell'area libera rettangolare Bramante avrebbe tracciato un chiostro quadrato con inscritto un cerchio, ovvero un porticato anulare intorno al Tempietto, con colonne quasi certamente architravate, di diametro maggiore di quelle del sacello e dunque presumibilmente più alte di queste ultime. Si tratta di un elaborato progettuale e non di un disegno di rilievo. Sono rappresentati infatti, anche se non del tutto fedelmente, il costruito (Tempietto, diverso anche dagli altri disegni del *Terzo libro*, fianco destro della chiesa e alcune parti preesistenti del convento) e l'irrealiz-

59 Sui tre lati descritti gli affreschi furono realizzati nelle lunette poste sotto alle volte a crociera, assenti nel quarto lato del cortile, coperto con volta a botte. Per il lato verso la Real Academia de España è stata ricostruita la presenza di alcuni episodi della vita del santo, oggi perduti, oltre i quali non risulta sinora documentato lo sviluppo del portico (BELARDINELLI 1991, pp. 131-146: 134, 139-142 e fig. 21; si veda anche il rilievo dell'edificio, CANTATORE 2007, figg. 12 e 15, la pianta è pure nel contributo di Flavia Cantatore sul monastero in questo volume). Nel vano retrostante alla cappella di Vasari si vede ancora, murata, un'arcata corrispondente alla nona campata del chiostro, ovvero parte di due pilastri ottagonali sormontati da un arco. Difficile stabilire se questo elemento sia stato addossato alla cappella o viceversa, non essendo nota la data di realizzazione del lato del chiostro adiacente alla chiesa. Su questo argomento: CANTATORE 2007, pp. 124-128.

zato chiostro circolare⁶⁰. Una lunga didascalia completa la tavola, precisando la destinazione d'uso degli ambienti: Serlio differenzia tra «opera vecchia» e nuova spiegando anche che l'una sarebbe stata accordata con l'altra⁶¹. Un completamento insomma di una zona del monastero ancora indefinita ma dai contorni, o meglio ancora dai limiti, ormai segnati. Il chiostro bramantesco risulta perciò molto forzato nello spazio disponibile, ma non impossibile da realizzarsi. Infatti, subito dopo aver rinviato il lettore ai fogli successivi per le misure del Tempietto, Serlio precisa

De le misure di questa pianta non dico cosa alcuna, ma solamente io lhò fatta per l'inventione, de la quale l'Architetto si potrà servire⁶².

Inventione, dunque idea progettuale che ora si offre per eventuali riutilizzazioni e, nel nostro caso, per un inserimento nella disposizione preesistente mediante il necessario adeguamento metrico. All'*inventione* Serlio piega l'esistente per incorniciare nel modo più armonico possibile il nuovo cortile con il sacello, secondo quanto emerge dal confronto con il rilievo architettonico del complesso. Pertanto, in una prima fase di studio, il confronto è stato realizzato ribaltando l'incisione del *Terzo libro* (pubblicata in controparte) e adattandola direttamente nella pianta di rilievo, precisa e dettagliata. Sono stati eseguiti diversi tentativi di adeguamento tra i due disegni, sempre facendo coincidere il centro del Tempietto. Nella prima prova la planimetria di Serlio è stata dimensionata attribuendo alle cappelle della chiesa misure pari a quelle del rilievo: in tal modo l'elaborato cinquecentesco si riduce eccessivamente e appare fuori scala rispetto al contesto reale (fig. 25). Nelle prove successive si è partiti dal cortile circolare. Nella seconda il diametro della loggia è stato valutato al lordo dei muri perimetrali, ovvero corrispondente all'ampiezza del quadrato ad essa circoscritto pari a 100 palmi, come nell'ipotesi sostenuta da Christof Thoenes sulla base della ricostruzione proposta da Hubertus Günther nel 1974⁶³: non si può escludere che il progetto di Bramante sia quello riportato dallo studioso, tuttavia ciò non torna con il rilievo (fig. 26). L'immagine antica è in questo caso più grande di quella del caso precedente, ma il rapporto con quanto già costruito non è soddisfacente.

Nella terza prova il diametro considerato è quello del cerchio al netto dei muri che lo racchiudono: appare cioè compreso tra il filo esterno del muro della chiesa e quello dell'originario limite dell'area libera, come spiegheremo tra poco (fig. 27). In questa ipotesi il presunto progetto di Bramante assume le proporzioni maggiori e mostra una buona corrispondenza con le preesistenze (fianco della chiesa, muro esterno del cortile verso la piazza, muri nord e ovest del convento). Nella terza immagine, scelta dunque per la sua maggiore verosimiglianza, sono state individuate coincidenze e conflitti di natura morfologica e compositiva tra il rilievo e l'incisione cinquecentesca. Appaiono diversi dalla realtà la chiesa, il convento e il Tempietto. Le colonne del Tempietto sono poste più in basso di un gradino rispetto alla cella il cui muro all'interno è privo di ordine architettonico (invece presente nell'altra pianta di Serlio). Il lato destro della chiesa è delineato con cinque piccole cappelle uguali, ciascuna in sintonia con le parti adiacenti: quelle estreme sono conformi all'ampiezza (comunque fittizia) delle ali del convento, le mediane sono

60 Per la ricostruzione del chiostro illustrato da Serlio si vedano BRUSCHI 1969, pp. 465, 1004-1005; GÜNTHER 1974, p. 494 e figg. 18-19; FROMMEL 2002a, pp. 80-81; THOENES 2014, pp. 44-46; CANTATORE 2016, pp. 246-253; CANTATORE c.p. 1.

61 «[...] fu inventione di Bramante: ben ch'ella non si fece in opera, la quale andava accordata con l'opera vecchia. La parte segnata B è la chiesa di San Pietro in Montorio fuori di Roma. La parte segnata A è uno claustrò vecchio. Questa parte di mezo adunque così ordinò Bramante accommodandosi con l'opera vecchia. La parte segnata C dinota una loggia con quattro capellette ne gli angoli. La parte D è cortile. La parte E è uno tempietto, il quale fece fare il prefato Bramante. Le misure del quale in più diffusa forma ne le seguenti charte si dimostreranno. De le misure di questa pianta non dico cosa alcuna, ma solamente io lhò fatta per l'inventione, de la quale l'Architetto si potrà servire», SERLIO 1540, p. 41, Adoc 74.

62 *Ibidem*. Il ruolo prioritario attribuito all'*inventione*, all'idea da adattare di volta in volta a specifiche esigenze, conduce Serlio a presentare disegni in cui le reale conformazione degli edifici appare corretta per favorirne l'utilizzazione, come nel caso di villa Madama, *ibidem*, p. 148.

63 THOENES 2014, p. 45 e fig. 6; GÜNTHER 1974, figg. 13, 18.

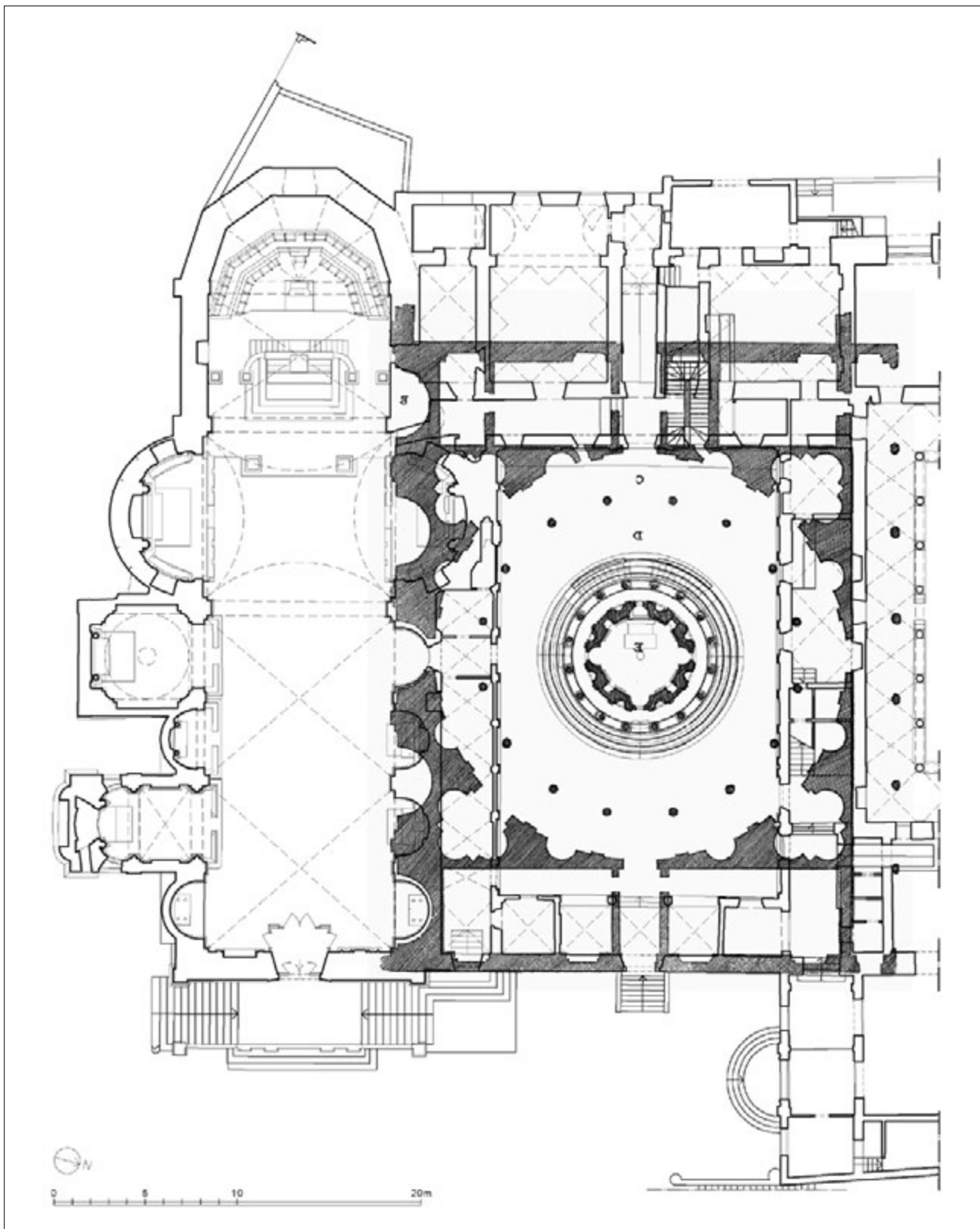


Fig. 27. Il disegno di Serlio inserito nella pianta attuale: terza ipotesi, con riduzione ottenuta attribuendo al loggiato ampiezza pari a 100 palmi esclusi i muri perimetrali (rilievo di F. Cantatore, elaborazione grafica di V. Caniglia)

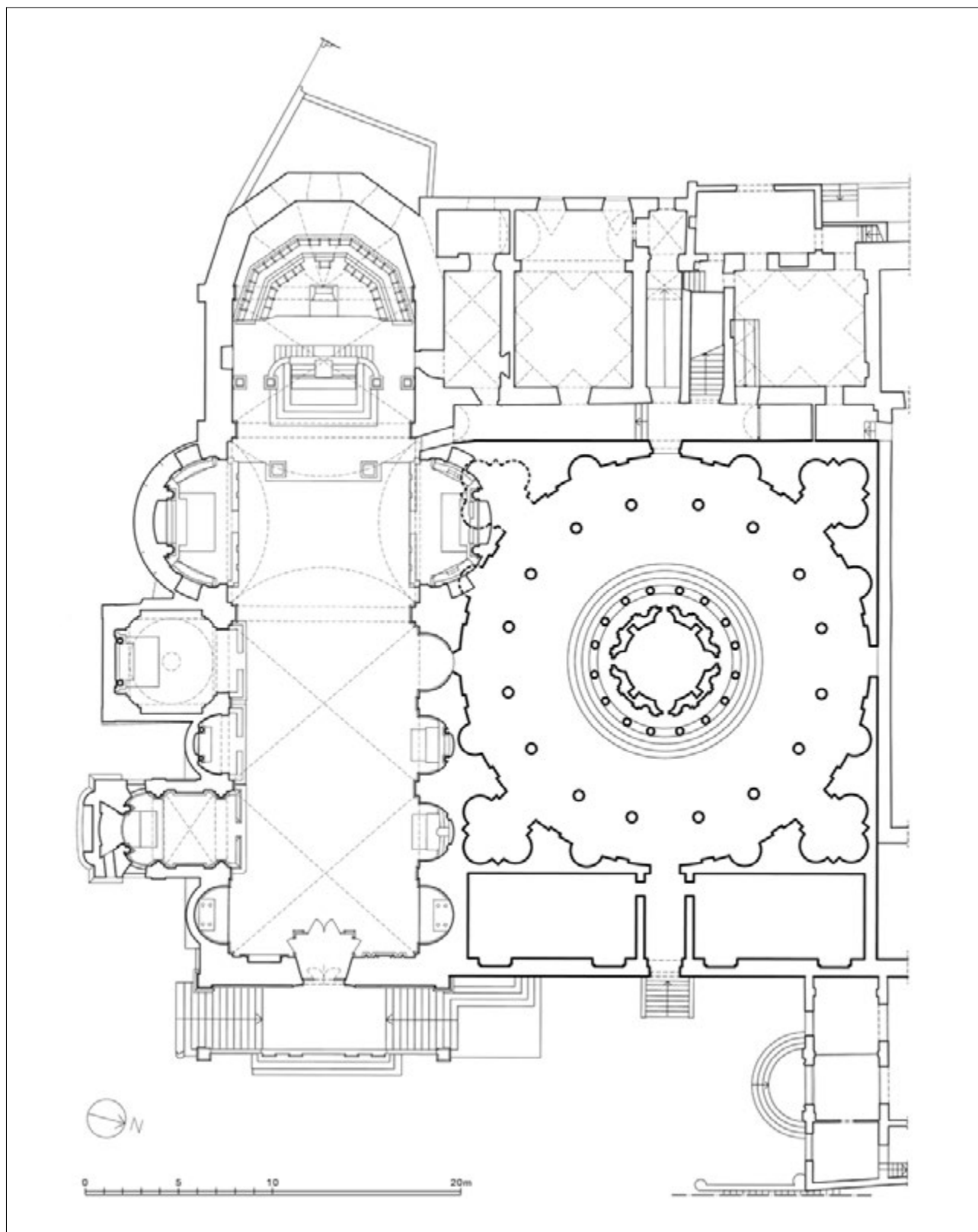


Fig. 28. La pianta di Serlio ridisegnata nella situazione attuale, con riduzione ottenuta attribuendo alla circonferenza del loggiato l'ampiezza di 100 palmi (esclusi i muri perimetrali). È indicata a tratteggio scuro l'interferenza in angolo con la cappella della chiesa. Non è stata inclusa nella ricostruzione la parte superiore del disegno di Serlio che si sarebbe sovrapposta ad ambienti del convento già realizzati con l'unica coincidenza della posizione della scala (rilievo di F. Cantatore, elaborazione grafica di R. Nicolò)

scavate nello spessore murario in modo da fronteggiare le *cappellette* della loggia⁶⁴, su quella centrale è posto l'ingresso al cortile. A questo corrisponde, sul lato opposto, l'accesso (che però resta non accertato in tale posizione) al *claustro vecchio*, oggi secondo chiostro o dell'Accademia. I due passaggi sono perciò posti sull'asse di simmetria trasversale. All'incrocio tra detto asse e quello ortogonale individuato dalle altre due entrate (dal monastero e dall'esterno), Serlio pone il Tempietto. L'individuazione del centro del Tempietto è dunque strettamente vincolata a due assi/allineamenti esistenti, un vincolo che certamente dovette sembrare condizionante ben oltre la memoria del martirio di san Pietro e della grotta del beato Amedeo. Del resto Egidio da Viterbo riferisce che Bramante non ebbe scrupoli perfino nel proporre a Giulio II di cambiare posizione alla tomba di Pietro nella basilica vaticana per esigenze progettuali⁶⁵.

Il *claustro vecchio*, che riquadra l'immagine con la medesima lunghezza del fianco della chiesa, è separato dal cortile del Tempietto semplicemente da un muro. Si tratta con ogni probabilità del confine iniziale che, per quanto mostra anche il disegno di Serlio, sarebbe stato quindi incorporato nel progetto di Bramante con funzione di sostegno oltre che di limite. Il secondo chiostro sarà realizzato nel modo in cui lo vediamo oggi solo nel secondo Cinquecento, ovvero dopo la terminazione del cenobio, come attestano varie testimonianze e il rilievo del complesso. Lo spessore murario del lato destro della loggia anulare ovvero l'elemento di separazione con il *claustro vecchio*, non collima con la parete sud dell'odierno secondo chiostro, mentre il lato sinistro risulta coincidente con il costruito, seppure con uno scarto di m 0,32 legato al diverso profilo della pianta (rettilineo nella realtà, curvilineo per Serlio). Alla verifica dei dati metrici, constatato che l'unità di misura utilizzata da Serlio è il palmo romano per la corrispondenza di numerose dimensioni a numeri interi (fig. 29), il diametro della loggia anulare è risultato pari a 100 palmi (m 22,34), estensione che include la differenza di m 0,32 dal lato della porta di comunicazione con la chiesa e giunge a m 0,35 dalla predetta parete del secondo chiostro, presso l'ingresso al *claustro vecchio*. Al di sotto del pavimento questo limite coincide con le tracce di una struttura muraria che potrebbe appartenere all'originaria estremità dell'edificio, poi demolita e nuovamente realizzata in immediata contiguità⁶⁶. È utile aggiungere che la distanza rilevata tra il muro della chiesa e il muro sud del secondo chiostro è m 22,37, misura vicina ai 100 palmi. Tuttavia, traslare la planimetria di Serlio fino a far coincidere la porta della chiesa ivi tracciata con il filo esterno del vano reale comporterebbe un disallineamento del centro del Tempietto e degli altri ingressi tracciati sull'elaborato di rilievo.

A partire dalle considerazioni sinora esposte, in una seconda fase di studio il chiostro circolare attribuito a Bramante è stato ridisegnato all'interno della pianta rilevata (fig. 28). A lungo ci si è interrogati sulla fattibilità del progetto di cui si è perfino tracciato il profilo sul pavimento del cortile⁶⁷. La disponibilità del rilievo completo del monastero ha permesso di chiarire che i contorni descritti avrebbero potuto dunque racchiudere un porticato rotondo, simile a quello rappresentato nel *Terzo libro*. Naturalmente tale forma ribadisce la forma del Tempietto, ma ha anche una importante motivazione funzionale che sfugge se ci si limita a osservare la sola planimetria di Serlio, visto che gli interventi 'correttivi' apportati dal trattatista bolognese hanno ridotto l'area maggiore della quinta cappella della chiesa rendendola uguale alle altre quattro. La forte sporgenza della cappella Del Monte (che si inserisce nell'originaria conformazione della chiesa⁶⁸) era infatti di impedimento alla realizzazione di braccia porticate rettilinee, continue e sim-

64 Ponendo agli angoli del quadrato, alle estremità delle diagonali, le quattro cappelle, Bramante ottimizza l'utilizzazione dello scarso spazio disponibile. Numerosi gli esempi antichi cui guardare tra gli edifici con ambiente centrale circolare o ottagonale incluso in una struttura muraria quadrata: dalla sala ottagonale della Domus Aurea al padiglione della piazza d'Oro a Villa Adriana, all'Oratorio della Croce (quest'ultimo anche attraverso i disegni di Francesco di Giorgio e di Giuliano da Sangallo, si veda BRUSCHI 1969, p. 1023).

65 PASTOR 1959, p. 900.

66 Per detta struttura muraria si veda il contributo di Flavia Cantatore sul monastero in questo volume, al quale si rinvia anche per lo studio del secondo chiostro.

67 GÜNTHER 1974, tav. CLXXXIV.

68 CANTATORE 1994, pp. 17-19; CANTATORE 2007, pp. 73-92.

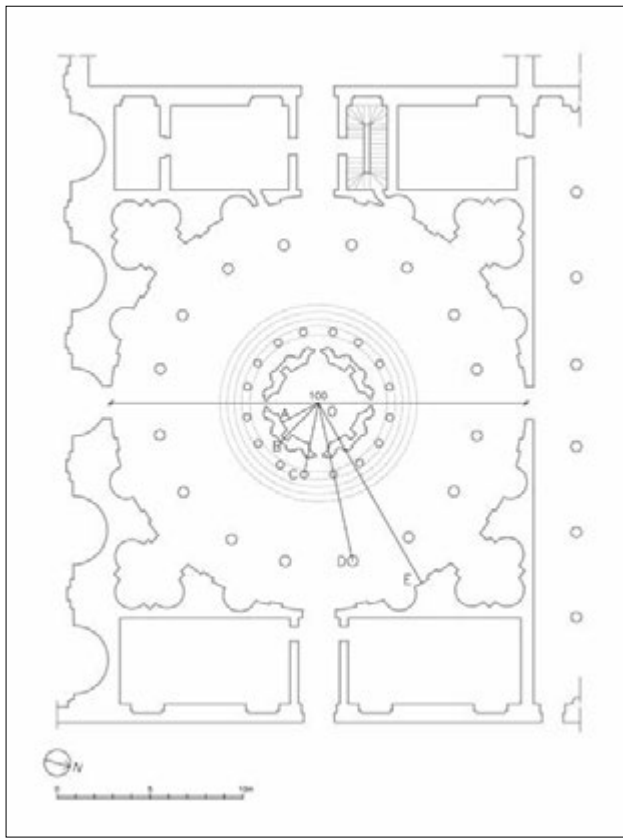


Fig. 29. La pianta di Serlio ridisegnata attribuendo al loggiato ampiezza pari a 100 palmi, con le misure principali in palmi: OA=p 10; OB=p 13; OC=p 17½; OD=p 39; OE=p 50 (elaborazione grafica di V. Caniglia)

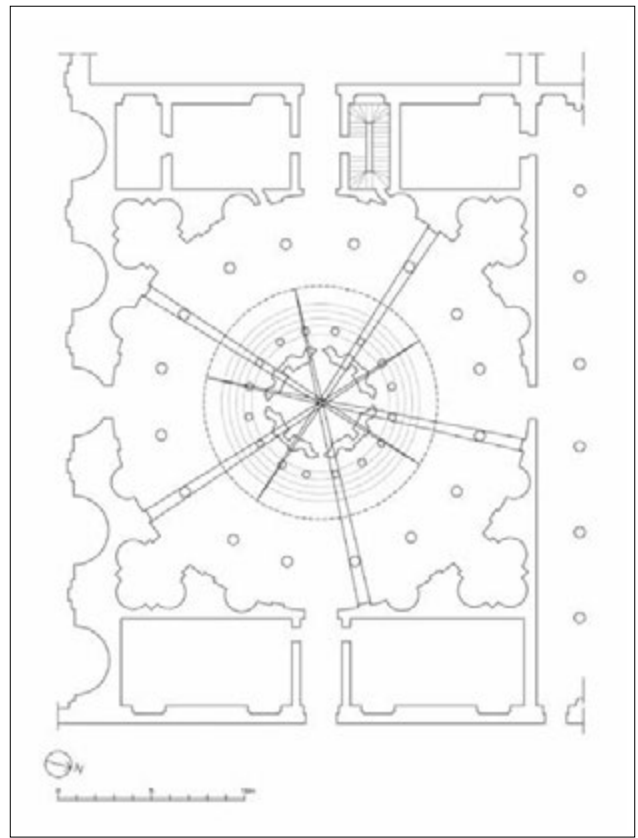


Fig. 30. La pianta di Serlio ridisegnata: con il tratteggio è individuata la circonferenza sulla quale si dispongono i punti di convergenza delle rette tangenti che definiscono la variazione delle larghezze delle membrature verticali dal loggiato al Tempietto, rispettivamente p 3 (paraste), 2½ (colonne), 1¾ (colonne) (elaborazione grafica di V. Caniglia)

metriche. Diversamente l'adozione del profilo curvilineo per il loggiato permetteva di superare brillantemente l'ostacolo, cioè di utilizzare al massimo l'esigua superficie disponibile e di ottenere un ambiente ordinato e comodamente praticabile. Pertanto questa soluzione progettuale lega concretamente il disegno di Serlio alla realtà di San Pietro in Montorio. Il loggiato con le quattro cappelle angolari, forse destinate a custodire reliquie⁶⁹, poteva essere utilizzato come chiostro e, in occasione delle feste solenni dedicate al

69 Già prima della fase sistina del monastero, Nikolaus Muffel ricorda nel 1452 la presenza di importanti reliquie nel monastero e le indulgenze che si potevano ottenere (MUFFEL 1999, pp. 90-91, Adoc 13). Una iscrizione conservata nella cripta del Tempietto precisa che il 9 giugno 1500 furono consacrati la chiesa e l'altare dedicato a san Pietro con le reliquie (per il testo della lapide si veda il contributo di Flavia Cantatore sul monastero in questo volume). Gli oltre cinquanta resti sacri costituivano preziose testimonianze della vita e della passione di Cristo e di Pietro (fra' Mariano da Firenze riferisce le indulgenze che si potevano lucrare a San Pietro in Montorio per la Quaresima e per le festività in onore di Pietro, MARIANO DA FIRENZE 1931, p. 98, Adoc 69), e di una serie di martiri e santi tra i quali san Francesco e il beato Amedeo, figure di particolare importanza per il monastero. Si può dunque supporre che Carvajal abbia pensato di collocare in posizione più visibile alcune delle reliquie. Del resto il cardinale aveva partecipato al ritrovamento del *titulus crucis* durante il restauro da lui diretto della basilica di Santa Croce in Gerusalemme nel 1492. All'evento, in singolare coincidenza con la caduta di Granada, aveva dato grande risonanza mediatica come segno del consenso divino alla Corona, destinando alla venerazione del *titulus* la cappella di Sant'Elena (*Hierusalem*, cappella delle reliquie), rinnovata intorno al 1507-1508 probabilmente da Baldassarre Peruzzi (CANTATORE 2007, pp. 47 nota 61, 52, 84, 154-155; ROSSETTI 2013, pp. 195-196, 202-203). Il riguardo che Bernardino riservava alle sacre memorie è attestato inoltre dal dono di considerevoli reliquie alla regina Isabella (FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2005a, p. 88). Infine è frutto della committenza di Carvajal il pregevole ostensorio architettonico noto come Sfera Greca, particolarmente ammirato soprattutto nella solenne processione del Corpus Domini (Rossano Calabro, Cosenza, Museo diocesano d'arte sacra; CAPUTO 2006 pp. 38-41, con bibliografia), che si presume donato dallo stesso cardinale, arcivescovo di Rossano dal 1508 al 1511, e che non si può escludere sia stato realizzato già in precedenza. Inquadrati negli archi del tempietto cupolato che decora l'asta, i rilievi raffiguranti la Madonna con il Bambino e San Pietro, San Paolo, San Giacomo, Sant'Elena e Sant'Andrea sono riconducibili alle esperienze devozionali del cardinale, mentre

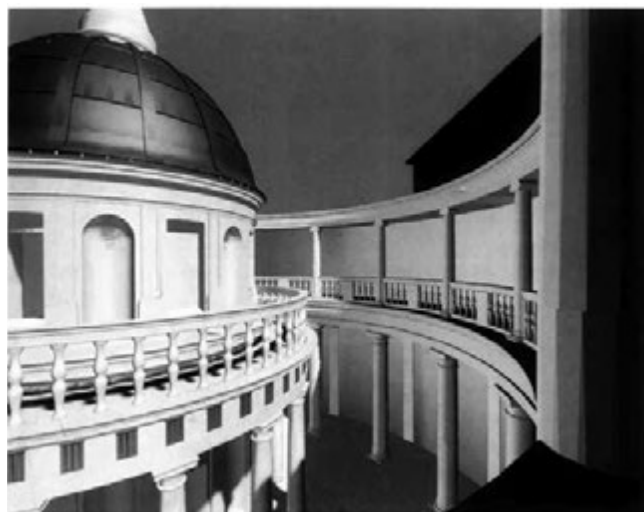
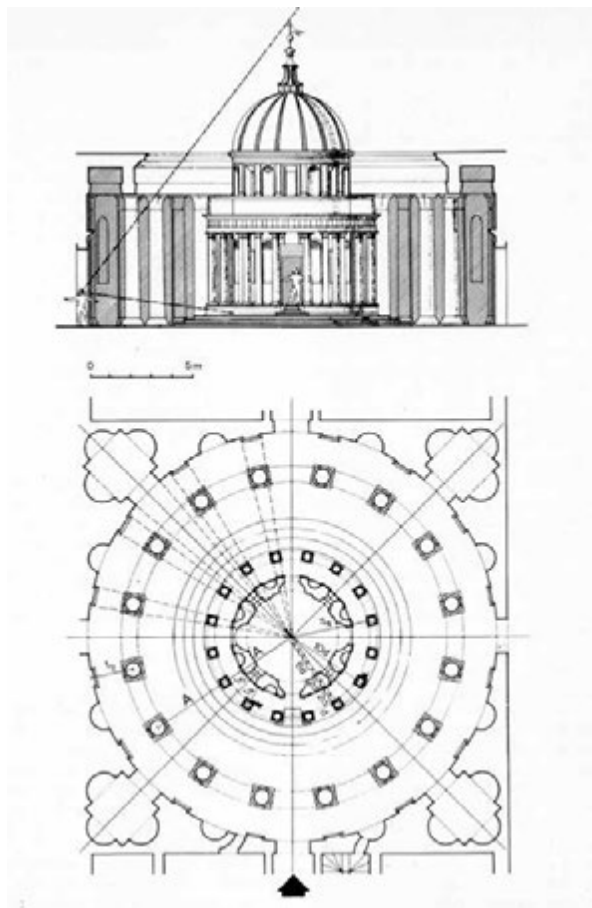
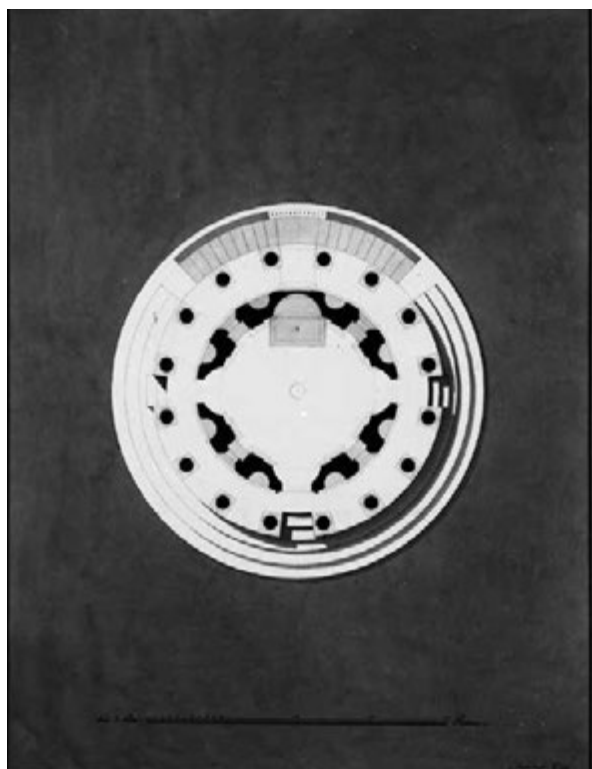


Fig. 31. Arnaldo Bruschi, ipotesi di ricostruzione del progetto di Bramante per il cortile e il Tempietto (BRUSCHI 1969, p. 465, fig. 307)

Fig. 32. Christoph Frommel, ricostruzione ipotetica del chiostro con il Tempietto (FROMMEL 2002a, p. 81)

Fig. 33. Giuseppe Marini, studio del Tempietto, pianta della cella, 1810, disegno, Jesi, Biblioteca Comunale Planettiana, Fondo Onorati, D 89 - 113: 816

Fig. 34. Giuseppe Marini, studio del Tempietto, prospetto, 1810, disegno, Jesi, Biblioteca Comunale Planettiana, Fondo Onorati, D 38 - 114: 023



Signore e a san Pietro, per accogliere i fedeli permettendo loro di ascoltare, attraverso le porte del Tempio, la voce del sacerdote officiante sul presunto luogo della crocifissione.

Quale sarebbe stato lo sviluppo in alzato del cortile? In mancanza di un tale elaborato nel *Terzo libro*, alcune ricostruzioni sono state formulate a partire dalle uniche informazioni disponibili, quelle cioè contenute nella planimetria, in particolare relative alla dimensione e al numero delle colonne. Nel 1969, nella sua prima fondamentale monografia su Bramante, Arnaldo Bruschi ha pubblicato un prospetto in cui il portico anulare presenta un ordine di colonne trabeate, maggiori e probabilmente diverse per genere (corinzie o perfino composite) rispetto a quelle del Tempio⁷⁰ (fig. 31).

Nel 2002 Frommel ha illustrato, con l'ausilio di un *rendering*, una diversa ipotesi: un chiostro con colonne trabeate su due livelli (dorico-tuscaniche e ioniche), ciascuno in relazione con i piani del Tempio⁷¹ (fig. 32). L'idea, che sembra influenzata dalla successiva realizzazione del cortile del palazzo di Carlo V a Granada (laddove, piuttosto, è verosimile il contrario⁷²), appare poco adeguata al convento soprattutto perché la balconata superiore avrebbe sottratto spazio utile agli ambienti per i frati.

Durante la prima metà del XIX secolo, anche in relazione alla ristrutturazione del cortile, sono state proposte due interessanti restituzioni: quella disegnata da Giuseppe Marini (1810) con portico anulare di colonne pseudo doriche, trabeazione dal fregio liscio e copertura a due falde allineata con la balaustra del Tempio e quella pubblicata da Paul Letarouilly (1857) con il chiostro a due piani e trabeazione ugualmente allineata con quella del Tempio⁷³ (figg. 33-39).

Il prospetto è stato delineato da Letarouilly solo dopo le altre immagini dedicate all'intero monastero e in seguito ad un ulteriore viaggio a Roma, occasione che gli permise di correggere la rappresentazione del Tempio, in particolare nell'ordine architettonico e nei balaustri. Per quanto riguarda la conformazione del cortile, l'architetto francese articola l'alzato su due piani, uno inferiore, con funzione di collegamento e distributiva, porticato, con colonne doriche poste su bassi muri e trabeate, e uno superiore pieno, segnato orizzontalmente da una fascia marcadavanzale sopra la quale si aprono le finestre del convento. Questa ipotesi appare non solo consona all'immagine architettonica più generale del monastero francescano, ma anche corrispondente con buona approssimazione alle quote degli ambienti costruiti del cenobio, alle necessità d'uso degli spazi e alla vita quotidiana dei frati⁷⁴.

Letarouilly differenzia l'ordine del Tempio da quello della loggia per la morfologia (l'ordine della loggia è privo della scansione del fregio in metope e triglifi) e per la proporzione. La pianta edita da Serlio mostra, come si è visto, una complessa simmetria radiata, con colonne del portico anulare di diametro più grande di quelle del Tempio (rispettivamente palmi $2\frac{1}{2}$ e $1\frac{3}{4}$, si veda la fig. 30). Se ipotizziamo per la loggia un ordine toscano, con colonne dalla proporzione di 1:7 (notevolmente diverse dal dorico del peribolo caratterizzato dalla proporzione di 1:9) otteniamo colonne alte palmi $17\frac{1}{2}$ (m 3,90) che innalzate su un breve piedistallo raggiungerebbero esattamente l'altezza delle colonne del Tempio, come ipotizza

la base esagonale esibisce lo stemma e il motto di Bernardino («in spem contra spem») sormontati da fiori di cardo che alludono alla Passione, presenti anche nel mosaico della cappella di Sant'Elena. Sulla devozione cristocentrica di Bernardino, legata particolarmente al culto della croce, si veda CANTATORE 2001, p. 864.

70 BRUSCHI 1969, p. 465, fig. 307. Anche Günther propone una ricostruzione del portico ad un solo ordine, ipotizzando però l'impiego di un dorico archeologico con metope e triglifi nel fregio, esemplato su quello del Tempio, GÜNTHER 2001, pp. 269-270, 271 fig. 3; GÜNTHER 2002, pp. 152, 154 fig. 5; GÜNTHER 2008, pp. 83-84 figg. 98-99.

71 FROMMEL 2002a, p. 81.

72 Nel 1523 Carlo V rinnova la donazione annua di cinquecento ducati stabilita dai Re Cattolici, nonni materni, per continuare la costruzione del monastero, della quale sembra essere informato: si veda qui il saggio di Flavia Cantatore sul monastero, nota 77. Sulle analogie tra la pianta di Serlio e il cortile del palazzo di Carlo V si veda TAFURI 1992, p. 280, con bibliografia.

73 CANTATORE 2016, pp. 250-251.

74 È in corso di studio, da parte di chi scrive in collaborazione con Carlo Bianchini e Carlo Inglese, il modello tridimensionale del chiostro documentato da Serlio. Il modello sarà esposto nel Centro di documentazione del Tempio, inaugurato nel dicembre 2015 presso la Real Academia de España en Roma.

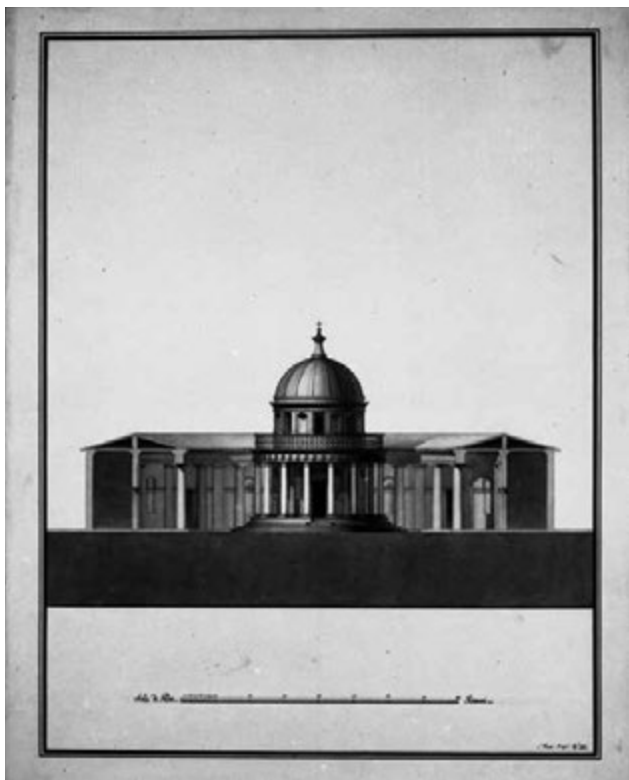
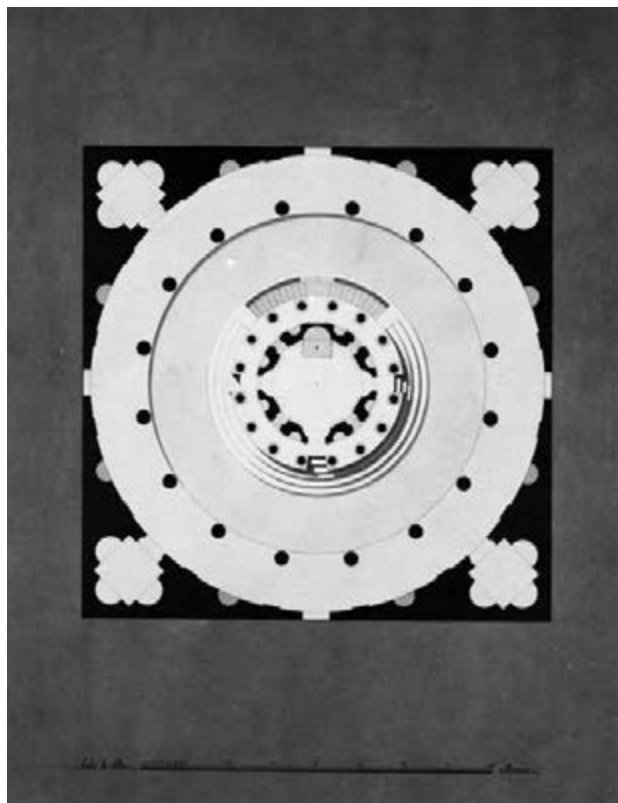
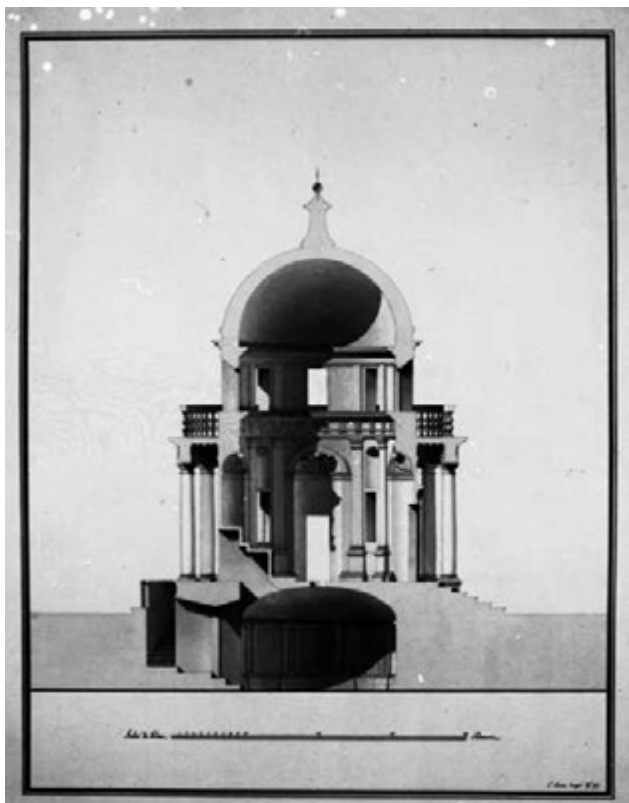


Fig. 35. Giuseppe Marini, studio del Tempietto, sezione, 1810, disegno, Jesi, Biblioteca Comunale Planettiana, Fondo Onorati, D 89 - 113: 818

Fig. 36. Giuseppe Marini, studio del Tempietto, pianta del cortile e del Tempietto secondo il progetto di Bramante, 1810, disegno, Jesi, Biblioteca Comunale Planettiana, Fondo Onorati, D 89 - 113: 817

Fig. 37. Giuseppe Marini, studio del Tempietto, ipotesi ricostruttiva del prospetto del cortile e del Tempietto secondo il progetto di Bramante, 1810, disegno, Jesi, Biblioteca Comunale Planettiana, Fondo Onorati, D 89 - 113: 815

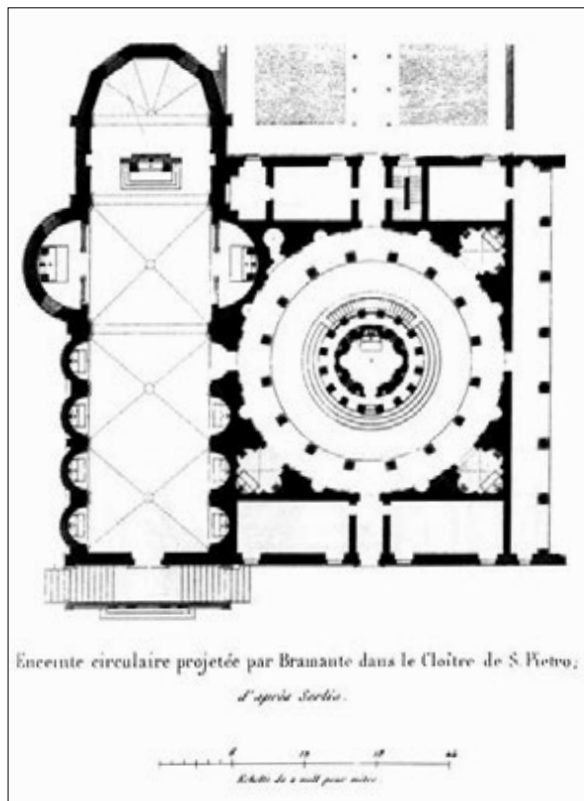


Fig. 38. Paul Letarouilly, pianta regolarizzata della chiesa e ricostruzione del chiostro con il Tempietto secondo il progetto di Bramante (LETAROUILLY 1857, tav. 322, particolare)

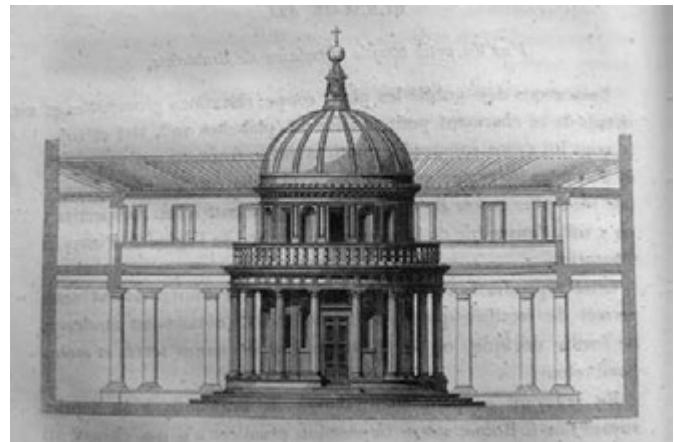


Fig. 39. Paul Letarouilly, ipotesi ricostruttiva del prospetto del cortile e del Tempietto secondo il progetto di Bramante (LETAROUILLY 1857, p. 666)

Letarouilly. L'ordine maggiore, toscano, così collocato, risponderebbe perfettamente alla sequenza proporzionale e dimensionale delineata nella pianta di Serlio.

La mancata realizzazione del chiostro forse si spiega con un approfondimento di questa parte del progetto rimasto solo parziale e con eventuali ragioni pratiche, tra le quali soprattutto quelle relative alla

committenza, già ricordate. Il chiostro non fu neppure iniziato. Analisi geofisiche condotte con l'ausilio del georadar sino ad una profondità di circa 3 metri dal piano di calpestio, non hanno riscontrato la presenza di strutture geometricamente regolari, ovvero di segmenti murari, nell'area indagata⁷⁵. In altre parole, sulla base dei dati emersi dall'esame, si può trarre al momento la conclusione che del chiostro illustrato da Serlio neppure le fondazioni furono intraprese. Inoltre detto risultato risponde anche all'interrogativo più volte avanzato circa la presenza di resti antichi (riscontrata in altre zone del monastero e nelle vicinanze⁷⁶) adiacenti al Tempietto che ne abbiano condizionato in qualche modo la costruzione⁷⁷. Né il campione pari all'intero spessore murario della cripta (circa m 2,20), estratto nel 1998 tramite carotaggio, ha permesso di accertare la riutilizzazione anche solo parziale di strutture da ritenersi antiche per qualità e per tecnica costruttiva⁷⁸. Sarebbe utile ora proseguire le indagini con un esteso scavo archeologico per verificare lo stato del sottosuolo, forse possibile anche dalla zona del portico di ingresso a tre arcate su pilastri ottagonali che è posta a una quota inferiore⁷⁹.

75 Le indagini con il georadar sono state dirette dall'ing. Gianluca Primi per il Laboratorio Experimentations S.r.l., Perugia.

76 Si veda sull'argomento il contributo di Laura Asor Rosa in questo volume.

77 GÜNTHER 2001, p. 269; GÜNTHER 2016, pp. 90-99; Manfred Schuller in questo volume.

78 ARAER, V, *Inventarios, obras y reformas en la Academia, Relazione geologico-tecnica (gennaio 1999)*, in *Memoria final obras de emergencia para la restauración del templete de Bramante en San Pietro in Montorio de Roma*.

79 Nel corso del restauro del 1998-1999 è stato condotto uno scavo archeologico limitatamente a una piccola area del lato ovest del cortile, allo scopo di studiare il sistema di drenaggio della cripta del Tempietto e trovare soluzione al problema dell'eccessiva umidità, si veda HUMANES 2002, pp. 70-79 e documentazione grafica.

Conclusioni

Serlio, Vasari, Palladio hanno immortalato Bramante come presenza geniale entro l'architettura del Cinquecento, disegnando, studiando e documentando le sue opere e riservando un posto speciale al Tempietto. L'edificio ha rappresentato certamente una grande sfida per Donato, che dovette affrontare i vincoli imposti dal sito e la formulazione di un programma complesso per soddisfare le ambizioni di una autorevole committenza.

La soluzione formale e funzionale è stata una architettura piccolissima destinata a «fissare, in una versione assoluta, “universale”, l'idea del “tempio” rotondo così come la cultura umanistica lo aveva più volte proposto»⁸⁰. Un risultato straordinario legato alla capacità di elaborare una lingua originale, *anticamente moderna e modernamente antica*⁸¹, ma anche di riuscire a controllare un gioco complesso tra spazio e volume, proporzioni e misure, luce e ombra, materiali differenti. L'altissima qualità raggiunta nell'invenzione, riconosciuta da sempre, spiega il valore di icona, di modello che supera ogni categoria storico-stilistica, pur restando il Tempietto così strettamente vincolato alla vita culturale, religiosa e politica del tempo. Per abilità compositiva Bramante, nel solco della nuova architettura all'antica inaugurata da Filippo Brunelleschi, è il primo architetto moderno, in grado di indicare

[...] agli altri dopo di lui strada sicura nella professione dell'architettura, essendo egli di animo, valore, ingegno e scienza in quella arte non solamente teorico, ma pratico ed esercitato sommamente⁸².

Lo stesso Donato doveva avere consapevolezza dei traguardi raggiunti, quando fornì a Caradosso Foppa il proprio ritratto al modo di un eroe antico (con qualche artificio nell'irrobustire il petto e nel coprire la calvizie) per la medaglia che sul verso raffigura un'allegoria dell'architettura accanto alla facciata della basilica vaticana (1506 circa, fig. 40)⁸³.



Fig. 40. Caradosso Foppa, medaglia con il ritratto di Bramante, 1506 circa, Milano, Gabinetto Numismatico e Medagliere, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, inv. C. 268

80 BRUSCHI 1969, p. 494.

81 VASARI 1880, p. 523 nota 1, con citazione dell'inizio della *Vita* di Giulio Romano nella prima edizione Torrentiniana.

82 VASARI 1879, p. 145.

83 CERIANA 2015, p. 184.

«UN BEL TEMPIO D'ORDINE MESCOLOTO»

Paola Zampa

Antonio Labacco nel suo trattato definisce la basilica Emilia un «bel Tempio d'ordine mescolato, per ciò che, par Dorico per rispetto de le metope e triglyphi, ma la sua cornice ha li modelli quadrati, e li suoi capitelli sono intagliati e lunghi, oltre di questo le colonne sono striate a uso de le composite, e con tutto questo, non disforma alcuna cosa, anzi è gratissimo ai riguardanti per esser variato da l'altr'ordini»¹. La descrizione rivela l'interesse per un edificio non completamente riducibile alle regole che un lungo processo di stabilizzazione andava faticosamente definendo. Il processo avrebbe portato a una riduzione della complessità dell'antico, in favore dell'affermazione di una lingua condivisa e trasmissibile, utilizzabile da «ogni mediocre [ingegno]», ma l'interesse per le «cose [...] inusitate»² e la dialettica tra regola ed eccezione avrebbero continuato a porre interrogativi³.

Bramante aveva studiato attentamente la basilica Emilia, richiamandola «in divers'opere [...] per ciò che molto lo diletta per esser cosa nuova»⁴ e in tutte le sue realizzazioni mostra la capacità di forzare i limiti di una passiva adesione ai modelli dell'antichità, da lui sottoposti a una costante verifica. In particolare, il Tempietto, spesso interpretato come paradigma della nuova architettura all'antica, rivela, nella scelta dell'impianto generale e nella definizione delle ordinanze⁵, la ricerca di una 'mescolanza' e di una complessità che risultano spesso ostiche per gli stessi contemporanei.

Con la sua attività romana Bramante introduce per la prima volta nell'architettura del Rinascimento il 'dorico archeologico'⁶, ossia il dorico caratterizzato, in particolare, dall'impiego del fregio a metope e triglifi: secondo Vitruvio, un ordine 'difficile'⁷.

I modelli ai quali Bramante poteva verosimilmente fare riferimento erano piuttosto diversi tra loro e, in alcuni casi, divergevano dal dettato vitruviano. Oltre ai due monumenti più studiati, il teatro di Marcello e la basilica Emilia e, forse, al tempio di Ercole a Cori⁸, Bramante aveva probabilmente osservato

1 LABACCO 1992, p. 17. Cfr. anche CAFÀ 2006, pp. 165-168.

2 SERLIO 1537, ff. VI, LVIIv.

3 Su questo argomento si vedano, tra gli altri, TAFURI 1992, pp. 234 ss.; BRUSCHI 2002a, pp. 16-17.

4 LABACCO 1992, pp. 17-18.

5 Sul Tempietto – conformazione, proporzioni, ordini utilizzati, disposizione, impostazione radiale, dimensionamento degli intercolumni, riferimenti all'antico – si rimanda ai numerosi studi che hanno approfondito tali argomenti, tra i quali il sempre fondamentale BRUSCHI 1969, pp. 463-527, 986-1035; ID., 1973, pp. 219-245 (per un confronto tra le due edizioni, cfr. FIORE 2014); BRUSCHI 2002b, pp. 57-65; THOENES 1977; WILSON JONES 1990; DENKER 1990, pp. 17-22; GÜNTHER 1974; ID. 1992, pp. 104-108; FROMMEL 2002a, pp. 80-82; THOENES 2004; ID., 2014, pp. 44-46; ROWLAND 2007; EAD. 2008; GÜNTHER 2001; FREIBERG 2014; cfr. anche Manfred Schuller in questo stesso volume.

6 Per la scelta del dorico nel Tempietto e per il suo significato cfr. ROSENTHAL 1964, pp. 61-62; BRUSCHI 1969, pp. 491 ss.; PAGLIARA 1986, pp. 39-40; ONIANS 1988, pp. 233-239; THOENES 2004, pp. 436-438; GÜNTHER 2001, p. 295; FREIBERG 2014, pp. 65, 77. Cfr. anche DENKER 1986, p. 50; CERIANA 2002, nota 107, p. 140.

7 «Alcuni architetti antichi sostennero che non era opportuno si facessero sacri templi in ordine dorico, perché in essi si ottenevano rapporti modulari difettosi e disdicevoli [...] non perché siano senza grazia la configurazione o l'ordine o il decoro della forma, ma in quanto la distribuzione è ostacolata e avversa alla disposizione modulare nella realizzazione dei triglifi e nella ripartizione dei lacunari» (VITRUVIO 1997, vol. I, p. 379, Libro IV, 3, 1).

8 Per i possibili modelli dell'ordine dorico impiegato nel tempietto cfr. BRUSCHI 1969, nota 40, pp. 492-495, pp. 1019-1020. Tali modelli non erano sempre facilmente identificabili precisamente come 'dorici'. Per la loro interpretazione come dorici o toscani, cfr. di seguito nel testo e relative note. Sulle testimonianze relative al teatro di Marcello, si vedano, tra le altre, quella di Bernardo della Volpaia nel Codice Coner (SM, Codice Coner, f. 60v; ASHBY 1904, n. 76) e quella del Codice Strozzi f. 20r (U 1602Av). Per la trabeazione del tempio di Ercole

alcuni reperti ampiamente documentati da disegni di rilievo: il frammento di un antico sepolcro trovato «fuori Roma [...] al ponte numentano»⁹ e, se si accetta una datazione del tempietto successiva all'inizio dei lavori nella basilica, quello rinvenuto «ne i fondamenti di San Pietro», da lui stesso fatto «sotterrare nel medesimo luogo»¹⁰.

La trabeazione della basilica Emilia e quella trovata a San Pietro (figg. 1, 2) presentano, dal basso verso l'alto, un architrave a due fasce, una sottocornice composta da guscio e ovolo e un coronamento con gola rovescia e gola diritta. Erano, soprattutto, caratterizzate dai mutuli, disposti in asse con i triglifi, fortemente sporgenti e con l'intradosso, nel primo caso ornato da un motivo centrale a foglie embricate, nel secondo caso, liscio.

La trabeazione del teatro di Marcello (fig. 3) condivide con il frammento al ponte Nomentano (fig. 4) e con quella del tempio di Ercole a Cori (fig. 5) l'architrave a una sola fascia, i mutuli, completi di *guttae*, assorbiti nello spessore del gocciolatoio e quindi non evidenti, quasi ridotti a una semplice ornamentazione¹¹, e la sima a semplice guscio ma nella sottocornice, ridotta alla sola gola rovescia nel frammento e nel tempio di Ercole, compare il dentello intagliato, motivo in aperto contrasto con le prescrizioni vitruviane¹².

I capitelli della basilica Emilia e del teatro di Marcello sono simili per l'abaco coronato da gola rovescia, per i gradetti¹³ e per il collarino ma il primo è caratterizzato da una maggiore ornamentazione: le rosette nel collarino e l'intaglio baccellato dell'echino¹⁴.

Il capitello del tempio di Cori, privo di collarino, presenta un semplice abaco senza gola di coronamento. Il tipo è molto simile a quello del frammento al ponte Nomentano dove però, oltre alla sostituzione dei canonici gradetti con due tondini, «locha pitello chore i[n]torno i[n]torno chomevedi i[n]disegnjo»¹⁵: tutte le modanature che compongono il capitello proseguono, cioè, a ornare la parete, articolandola al di sotto della trabeazione. Un dettaglio che, insieme alla reiterazione delle *guttae* dei mutuli in corrispondenza delle metope¹⁶, contribuisce a depotenziare l'allusione all'originario significato strutturale degli elementi del dorico.

a Cori, si veda Antonio da Sangallo il Giovane, U 1165Av. Per le numerose testimonianze sull'ordine della basilica Emilia, cfr. ZAMPA 2014. Cfr. anche ZAMPA 2017 in corso di pubblicazione.

9 SERLIO 1540, f. LXXVI. Il capitello è rappresentato anche nel *Libro Quarto* (SERLIO 1537, f. XXIV) all'interno della trattazione dell'ordine dorico. Per le rappresentazioni del frammento, si vedano Giuliano da Sangallo nel Taccuino Senese (Siena, Biblioteca Comunale, Taccuino senese, S. IV, 8, f. 14r) e nel Codice Barberiniano (BAV, Barb. lat. 4424, f. 38v), e Giovan Francesco da Sangallo (Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1713C e U 2054Av, ma senza indicazioni sul genere di ordine), che lo individuano come dorico mentre correzioni di mano di Antonio da Sangallo il Giovane sul rilievo di Giovan Francesco e le indicazioni di Bernardo della Volpaia (SM, Codice Coner, f. 60r, ASHBY 1904, n. 75), lo definiscono toscano (cfr. GÜNTHER 1982a, p. 292).

10 Il frammento trovato a San Pietro è rappresentato in SM, Codice Coner, f. 63r (ASHBY 1904, n. 82), nei disegni U 1652Ar, 1699Ar e in SERLIO 1540, f. LXXVI.

11 Nel frammento presso il ponte Nomentano e nel tempio di Ercole a Cori, il motivo delle file di *guttae* che nella trabeazione del teatro di Marcello si alterna ai lacunari con fiore al centro, è replicato in corrispondenza sia dei mutuli che delle metope. Nel disegno U 1882Av la notazione «questa chornice doricha la mixurai in piazza di san pietro» si riferisce alla parte superiore di una trabeazione che presenta, come nel teatro di Marcello, i mutuli assorbiti nello spessore del gocciolatoio e denunciati dal motivo delle file di *guttae*.

12 «come negli impianti dorici fu trovato il principio dei triglifi e dei mutuli, analogamente in quegli ionici la creazione dei dentelli [...] ha una propria ragion d'essere, e come i mutuli riportano l'immagine della sporgenza delle travi oblique, così negli impianti ionici i dentelli recano l'imitazione delle sporgenze delle assicelle. Pertanto nelle costruzioni greche nessuno creò dentelli sotto un mutulo. Poiché non possono sotto le travi oblique esserci le assicelle. Pertanto ciò che nella realtà dev'esser stato collocato sopra le travi oblique e le travi longitudinali, ciò se nelle riproduzioni sarà costruito al di sotto recherà un principio dell'opera difettoso» (VITRUVIO 1997, vol. 1, p. 379, Libro IV, 2, 5); si veda anche la descrizione vitruviana dei mutuli come derivati dalle «travi oblique prominenti perpendicolarmente ai triglifi», vol. I, p. 377 (Libro IV, 2, 3).

13 Nel capitello della basilica Emilia le numerose testimonianze grafiche registrano, tra l'echino e i gradetti, la presenza di un listello lievemente rientrante.

14 Per questo particolare tipo di ornamentazione cfr. ZAMPA 2007, nota 8, pp. 861-862; EAD. 2014, p. 226.

15 Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1713C, cit. Cfr. anche «questo chapittello chore per tutto», Siena, Biblioteca Comunale, S. IV, 8, f. 14r.

16 Cfr. nota 11.

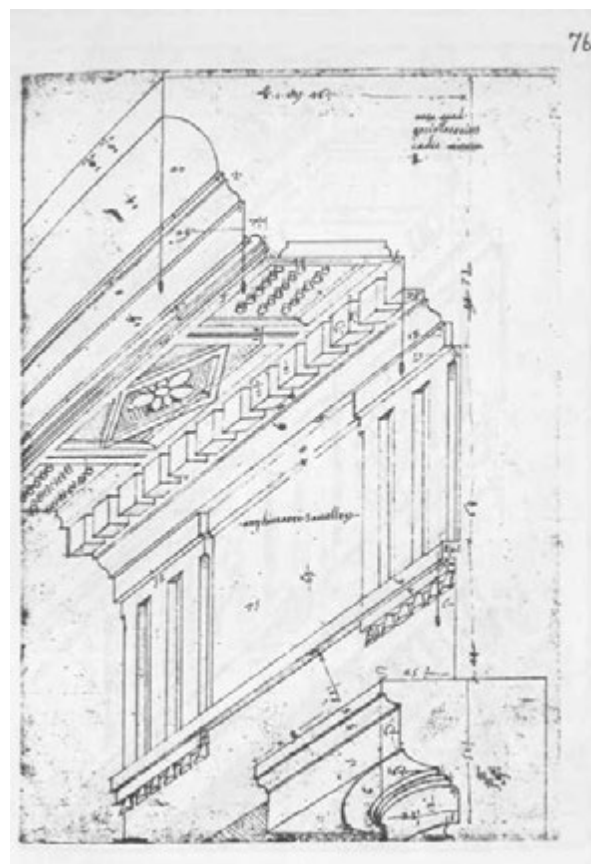
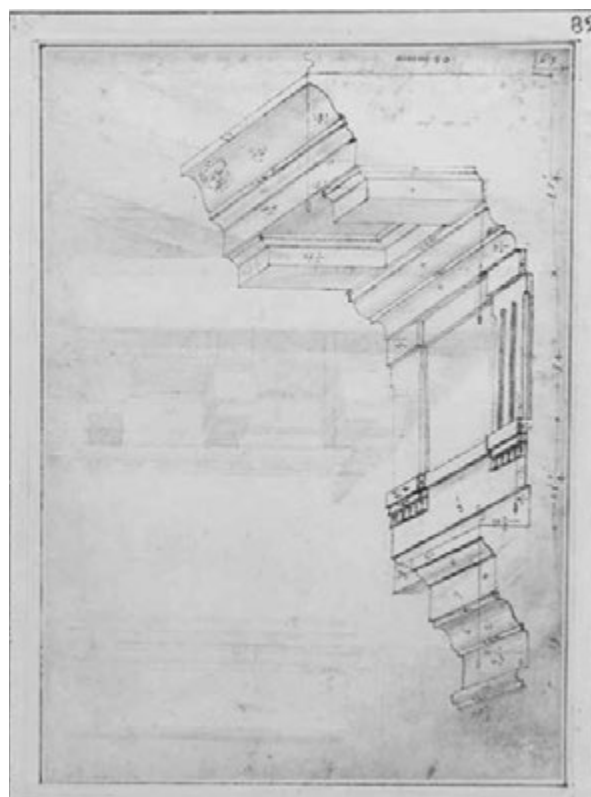
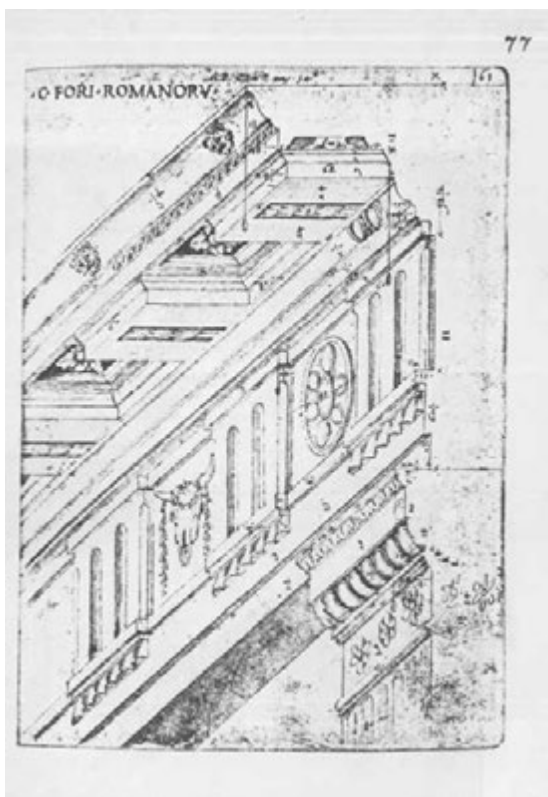


Fig. 1. Bernardo della Volpaia, Basilica Emilia, «C.FORI. ROMANORU[M].», Londra, Sir J. Soane's Museum, Codice Coner, f. 61r (ASHBY, n. 77)

Fig. 2. Bernardo della Volpaia, trabeazione trovata in San Pietro, Londra, Sir J. Soane's Museum, Codice Coner, f. 63r (ASHBY, n. 82)

Fig. 3. Bernardo della Volpaia, «amphiteatri savellor[um]», Londra, Sir J. Soane's Museum, Codice Coner, f. 60v (ASHBY, n. 76)

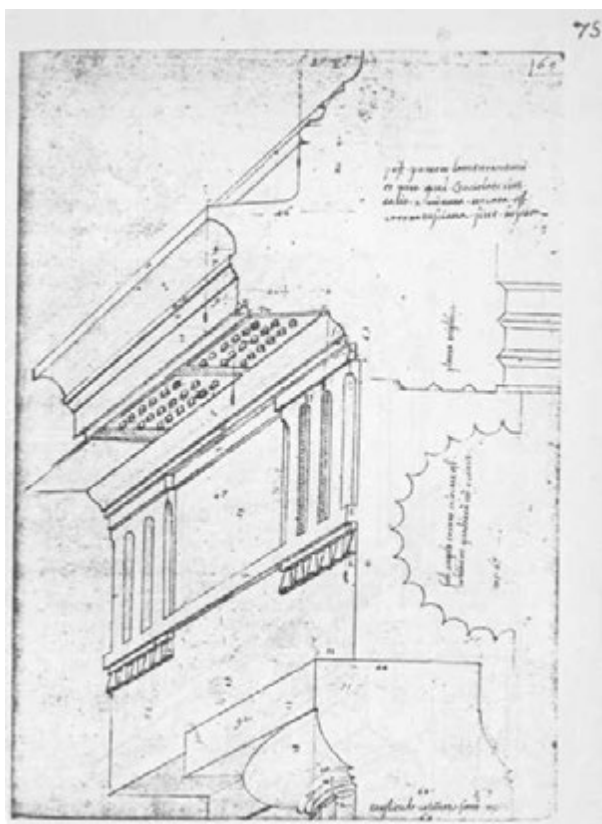


Fig. 4. Bernardo della Volpaia, «post pontem lamentaneum», Londra, Sir J. Soane's Museum, Codice Coner, f. 60r (ASHBY, n. 75)

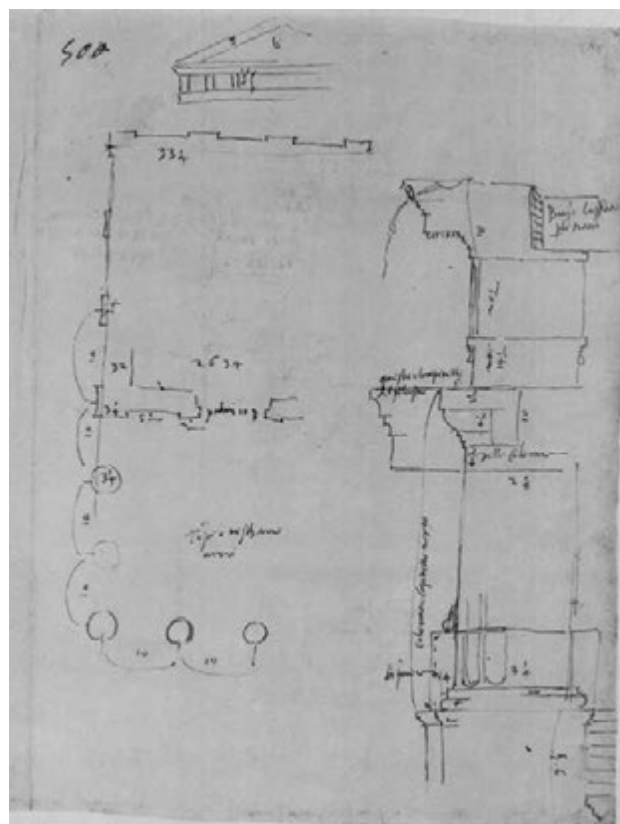


Fig. 5. Antonio da Sangallo il Giovane, dettaglio della trabeazione del tempio di Ercole a Cori, Firenze, Uffizi 1165Av

Il capitello del frammento trovato a San Pietro, rappresentato soltanto nel Codice Coner, è caratterizzato da un echino a gola diritta¹⁷.

Per la base del dorico, benché i modelli antichi forniscano diverse varianti¹⁸, Bramante adotta comunemente il tipo attico¹⁹. Per gli altri elementi dell'ordine aveva avuto la possibilità di osservare attentamente la basilica Emilia, quando ne aveva fatta trasportare parte dei frammenti nel cantiere di palazzo Castellani²⁰, e mostra di prediligere questa versione del dorico²¹, soprattutto per i capitelli dal collarino ornato e per la plastica evidenza dei mutuli: la impiega in Vaticano nel Tegurio e nel cortile del Belvedere²², nel palazzo Apostolico di Loreto e, se a lui attribuibili, nel portale di palazzo Fieschi-Sora e nella trabeazione a coronamento del primo livello del campanile di Santa Maria dell'Anima²³.

17 SM, Codice Coner, f. 63r (ASHBY 1904, n. 82).

18 Si vedano la base attica della basilica Emilia, l'assenza di base nel teatro di Marcello o la base a un solo toro del tempio di Ercole a Cori, forse per questo definito «toscano» da Antonio da Sangallo il Giovane (cfr. più avanti nel testo e relative note).

19 «Dico la base Atticurga, descritta da Vitruvio nel terzo libro, esser la Dorica, & questo si vede haver osservato Bramante Architetto ne le fabbriche da lui fatte in Roma», SERLIO 1537, f. XIXr.

20 Cfr. BRUSCHI 1989, p. 23; ID. 1996, pp. 11-12. Cfr. anche BRUSCHI 2002b, p. 50; HÜLSEN 1905, pp. 46 ss.; FROMMEL 1973, p. 207; GHISSETTI GIAVARINA 1983, pp. 17-19; GÜNTHER 1988, pp. 75 ss., nota 49.

21 Cfr. nota 6. Sulla basilica Emilia cfr. da ultimo ZAMPA 2014.

22 Per il Tegurio si veda il rilievo della trabeazione «circum aram S. Petri» in SM, Codice Coner, f. 62v (ASHBY 1904, n. 79). Nel Belvedere l'architrave a tre fasce si discosta dal modello antico a due fasce (PAGLIARA 1992, p. 139).

23 BRUSCHI 1989, p. 21; ID. 1992, p. XVI; ID. 1996, p. 18. Per la presenza di Bramante a Santa Maria dell'Anima (ricordata da Vasari: VASARI 1973, vol. IV, p. 154) cfr. BRUSCHI 1969, pp. 863-864. Ringrazio Renata Samperi per avermi segnalato la presenza dei mutuli nella trabeazione del campanile.



Fig. 6. Donato Bramante, Tempietto di San Pietro in Montorio, trabeazione esterna e trabeazione interna (foto F. Cantatore)

Nel Tempietto, tuttavia, Bramante compie una scelta diversa e, nella definizione delle membrature, utilizza una sorta di ibridazione tra i diversi modelli²⁴, espediente che gli permette di modulare il passaggio dagli ordini esterni – le colonne del peribolo e le paraste che scandiscono il cilindro murario – a quello che qualifica l'articolazione interna della cella, realizzando, attraverso sottili variazioni nella declinazione dell'ordine, «un'opera velatamente composita»²⁵.

Le basi sono sempre del tipo attico e si distinguono soltanto per la lieve variazione dell'aggetto, leggermente più contenuto nel caso delle colonne, più accentuato nelle paraste.

Le colonne, forse di spoglio, presentano proporzioni non canoniche per il dorico²⁶. I capitelli (fig. 6), simili a quelli delle colonne doriche della chiocciola del Belvedere²⁷, riprendono il tipo del teatro di Marcello, mentre nella trabeazione l'architrave a due fasce richiama la basilica Emilia e il frammento al ponte Nomentano. La cornice, infine, è sempre caratterizzata dall'assenza dei mutuli che non compaiono neppure inseriti nello spessore del gocciolatoio, come avviene invece nel teatro di Marcello o nel tempio di Ercole a Cori e nel frammento al ponte Nomentano.

La composizione della cornice passa dalla successione che caratterizza quella del peribolo esterno, con sottocornice a gola rovescia e dentello liscio, gocciolatoio dal forte aggetto e sima a guscio, a quella dell'ordine interno della cella: sottocornice 'canonica', con gola rovescia, dentello liscio e ovolo, seguita da gocciolatoio poco sporgente e sima a gola diritta.

24 Secondo Bruschi, «Prestigiosi modelli dorici antichi – da Bramante individuati come esemplari – guidano, liberamente interpretati, la definizione dei particolari degli ordini dorici con triglifi dell'esterno e dell'interno [...] Elementi desunti con scrupolo archeologico dall'antichità fanno sembrare "antico" un edificio la cui concezione e i cui significati sono in realtà ben radicati nel mondo umanistico romano del primo Cinquecento, e si accostano e si fondono con elementi liberamente precisati o inventati in una sintesi figurale ricchissima di suggestioni, in una *coincidentia* di opposti valori e significati» (BRUSCHI 1985, pp. 64, 65. Cfr. anche pp. 1019-1020).

25 BRUSCHI 1973, pp. 525-526; BONELLI, 1960, pp. 19 ss.

26 Cfr. THOENES 2004, p. 448. Più in generale per le proporzioni delle colonne si rimanda alla bibliografia citata in nota 5. Per il possibile impiego nel Tempietto di colonne di spoglio, cfr. BRUSCHI 1969, p. 1019; MOORE 1996, p. 119; Manfred Schuller in questo stesso volume. Per una discussione sul significato del reimpiego degli *spolia* nel Rinascimento e nell'opera di Bramante cfr. WATERS 2016.

27 Si differenziano soltanto per la mancanza dei fiori che, nei capitelli della chiocciola del Belvedere, ornano gli angoli dell'intradosso dell'abaco.

Rispetto quindi alla basilica Emilia, mancano gli elementi decorativi del capitello e dell'intradosso del gocciolatoio, che forse avrebbero distratto l'attenzione dall'ornamentazione delle metope, importante per la simbologia a essa sottesa²⁸, e la scultorea sporgenza dei mutuli: data la forte curvatura della cella, sarebbe stato problematico il loro inserimento all'interno, dove si sarebbero dovuti disporre secondo assi convergenti²⁹. Analoghe considerazioni potrebbero aver suggerito anche la rinuncia allo 'scorretto' intaglio dei dentelli che caratterizza la sottocornice del teatro di Marcello.

In definitiva, dall'esterno verso l'interno, sottili modulazioni accompagnano il passaggio dalla cornice del peribolo a quella nell'interno della cella. Qui, alla maggiore complessità della trabeazione, si aggiunge la presenza del basamento³⁰ che innalza il livello delle paraste rispetto alle corrispondenti ordinanze dell'esterno.

Non sappiamo che tipo di ordine Bramante avrebbe potuto impiegare nell'articolazione del portico circolare che, secondo la testimonianza di Sebastiano Serlio, doveva circondare il Tempietto: forse un ordine toscano³¹.

A questo proposito, vale la pena ricordare che l'ordine toscano «fa la sua prima apparizione nella scala a chiocciola del Bramante nel Belvedere Vaticano»³², in un momento in cui elencazione e definizione dei diversi generi di colonne erano ancora in via di precisazione e la distinzione tra ordine toscano e ordine dorico era piuttosto controversa³³: il frammento trovato presso il ponte Nomentano viene infatti definito sia dorico che toscano mentre Antonio da Sangallo il Giovane, che ne corregge in «toscano» la definizione di dorico data da Giovan Francesco da Sangallo³⁴, definisce «tempio toscano» anche il tempio di Ercole a Cori³⁵.

È possibile quindi ipotizzare una sorta di sequenza: dal toscano del portico, al dorico del peribolo, caratterizzato dalla cornice più plastica e meno articolata e impostato sullo stilobate, a una quota superiore rispetto al cortile, al più raffinato dorico dell'interno della cella, con la cornice più elaborata ma meno rilevata e innalzato su basamento, quasi una successione 'verticale', dall'ordine più spoglio a quello più elaborato.

Nel Tempietto, edificio dorico³⁶, l'impossibilità di impiegare «una porta 'dorica' degna del luogo e modellata sugli esempi degli antichi»³⁷ porta all'inserimento del portale ionico, in una 'mescolanza' di generi legittimata, tuttavia, da modelli antichi, come, ad esempio, il tempio di Ercole a Cori³⁸.

28 Per una discussione sulle metope, sulla loro disposizione e sul significato delle figurazioni, cfr. BRUSCHI 1969, pp. 475-485.

29 Cfr. Manfred Schuller in questo stesso volume.

30 Secondo alcuni dei numerosi disegni di rilievo e/o interpretazione della basilica Emilia redatti nel XVI secolo, la basilica Emilia poteva essere dotata di basamento. Cfr. ZAMPA 2014.

31 SERLIO 1540, f. XLI, Adis 50. Sul portico, la sua possibile conformazione e la scelta dell'ordine più opportuno, cfr. BRUSCHI 1969, pp. 509 ss.; BRUSCHI 2002b, pp. 62-63; FROMMEL 2002a, pp. 80-82. GÜNTHER 1974. Per l'ipotesi del possibile impiego dell'ordine tuscanico, cfr. Flavia Cantatore in questo stesso volume.

32 THOENES 1982, p. 267.

33 A questo proposito vale la pena ricordare che nella scala a chiocciola del Belvedere ordine toscano e ordine dorico condividono lo stesso tipo di base a un solo toro. Cfr. DENKER 1986, nota 16, p. 59. In generale, sul problema della distinzione tra dorico e toscano nel primo rinascimento, cfr. GÜNTHER 1982a.

34 Cfr. nota 9.

35 U 1165Ar-v.

36 Rowland (ROWLAND 2007) ha proposto una possibile interpretazione del Tempietto come opera 'etrusca', caratterizzata dall'impiego di colonne toscane con trabeazione dorica e connessa alla scelta del luogo, alle intenzioni della committenza, alla figura mitologica di Noè-Giano, legata all'architettura italica-etrusca-toscana. In tale accezione considera «the Tempietto an Etruscan Revival prototype for the architecture of that new Gold Age which contemporary orators were so loudly proclaiming for papal Rome» (*ibidem*, p. 231. Sull'argomento cfr. anche EAD. 2008, pp. 137-138). Per una distinzione tra un dorico 'romano' e un dorico 'toscano', cfr. ZAMPA 2003, pp. 67-69.

37 BRUSCHI 1969, p. 505; ID. 1973, p. 237.

38 Si vedano i disegni di Antonio da Sangallo il Giovane U 1165Ar-v, con il portale dalla trabeazione a volute inserito nel tempio definito «toscano» (cfr. indietro nel testo e nota 31) ma anche il portale della chiesa di San Salvatore a Spoleto, un «difitio qualera anticamente

Il portale s'incastra di forza tra le due paraste, con un evidente riferimento alla basilica Emilia, dove la cornice delle porte, come recita l'incisiva descrizione del foglio 17r del Codice Strozzi, «chavalca lecholone»³⁹.

La soluzione potrebbe anche leggersi come l'intenzione di alludere, nella totale simmetria del tempio rotondo, alla regola vitruviana che prevede l'allargamento dell'intercolumnio centrale per sottolineare l'asse d'ingresso⁴⁰. Nell'impianto perfettamente simmetrico evocato dalla pianta rotonda tale enfaticizzazione si configura però come un ossimoro⁴¹, peraltro sottolineato dalla smagliatura nella partizione regolare del soffitto a cassettoni.

Secondo Bruschi il conflitto tra l'ampiezza del portale e la cadenza delle paraste che articolano il muro della cella si configura come esplicita denuncia dello scontro tra proporzione e dimensione e, quindi, sottile critica alla pretesa validità universale del criterio proporzionale, ma rappresenta anche un artificio prospettico tramite il quale il piano del portale viene anteposto e sovrapposto a quello della cella⁴². Questa interpretazione potrebbe convalidare l'ipotesi di una progressione di ordini dal più semplice al più ornato, secondo una logica analoga a quella proposta dallo stesso Bruschi per la lettura del chiostro di Santa Maria della Pace⁴³: in entrambi i casi Bramante utilizza con estrema libertà le differenti quote d'imposta degli ordini⁴⁴, l'esperienza 'temporale' dell'avvicinamento all'edificio e i piani prospettici disposti in sequenza nello spazio per suggerire la successione verticale, apparecchiata in modo inequivocabile nel Colosseo.

Particolare interesse destano disegno e posizione della terminazione del soffitto piano a cassettoni radiali del peribolo, impostato al di sopra del fregio della trabeazione delle colonne e delle paraste che articolano l'esterno della cella (fig. 7). Questo dettaglio sembra testimoniare la decisione di Bramante di ignorare, anzi addirittura di negare, il significato tettonico dell'ordine. Decisione tanto più sconcertante in quanto applicata proprio al dorico che, forse più degli altri generi, dichiara, con le sue forme, la derivazione dalla prima architettura costruita dall'uomo, la mitica capanna primitiva descritta da Vitruvio. I triglifi rappresentano la testata delle travi del solaio, poggianti direttamente sull'architrave: come già sottolineava Leon Battista Alberti, «Le parti dell'ordine sono: il piedestallo, su di esso la base, sopra la base la colonna, quindi il capitello, quindi l'architrave, su questo le travi oppure il fregio che ricopre e delimita le estremità tagliate delle travi stesse, infine al sommo la cornice»⁴⁵; ancora, «Una volta messi in opera i capitelli, vi si colloca sopra l'architrave; su quest'ultimo, poi, si collocano le travi, le assi e gli altri materiali costituenti la copertura»; infine, «Sugli architravi poggiano le travi [...] Sulle facce delle travi si praticano tre scanalature verticali in linea retta [...] È bene inoltre che le travi poggino sulla verticale passante per il

dorico», sempre secondo Antonio da Sangallo il Giovane (U 1147Ar). Per queste annotazioni si rimanda al fondamentale saggio FROMMEL 2003a.

39 U 1590Ar. Per una discussione sul Codice Strozzi, cfr. ZAMPA 2010. Il motivo compare nel cortile della casa di Mantegna e nella loggia dei Torricini a Urbino ed è ripreso da Alberti nel portale di palazzo Rucellai e a Mantova nei portali laterali dell'atrio di Sant'Andrea e a San Sebastiano. Cfr. ZAMPA 2007, p. 889; EAD. 2014, p. 231. Cfr. anche FROMMEL 2003a, pp. 41, 47.

40 VITRUVIO 1997, vol. I, pp. 247, 309 nota 108, 381, 383, Libro III, 3, 6; Libro IV, 3, 4 e 7-8. Nel peribolo esterno, l'intercolumnio adottato da Bramante si avvicina al diastilo di Vitruvio, pari a tre volte il diametro delle colonne all'imoscapo (FROMMEL 2002a, pp. 81-82; ID. 2003, p. 44), ma nella cella, dove, a fronte della diminuzione della superficie complessiva, le paraste mantengono la stessa larghezza delle colonne, l'intercolumnio si riduce a un rapporto di circa 1:2, ovvero al sistilo (sugli intercolumni del Tempietto si vedano anche ROSENTHAL 1964, pp. 63, 66; THOENES 2004, pp. 437-443). Secondo Vitruvio (VITRUVIO 1997, vol. I, p. 247, Libro III, 3, 3), negli intercolumni picnostilo e sistilo «la vista dei portali è ostruita dalla densità delle colonne». A questo passo si ricollega Daniele Barbaro nel suo commento per giustificare l'indicazione vitruviana per la larghezza della porta ionica, larghezza che comporterebbe un «lume da basso [...] più largo del vano di mezzo tra le colonne», con l'immagine a corredo del testo che mostra chiaramente lo scarto tra l'intercolumnio e la larghezza della porta (BARBARO 1987, pp. 186, 189, Libro IV, cap. VI).

41 FROMMEL 2003a, p. 44.

42 Per queste interpretazioni cfr. BRUSCHI 1969, pp. 505, 510. Cfr. anche FROMMEL 2003a, p. 63.

43 BRUSCHI 1969, pp. 254-269.

44 Il basamento delle paraste ioniche a Santa Maria della Pace e, nel Tempietto, lo stilobate che lo innalza al disopra della quota del cortile e il basamento delle paraste che articolano l'interno.

45 ALBERTI 1966, vol. II, pp. 562-563, Libro VII, cap. VI.



Fig. 7. Tempio di San Pietro in Montorio, dettaglio del soffitto del peribolo



Fig. 8. Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, dettaglio del soffitto dell'atrio (foto P. Zampa)

fusto delle rispettive colonne»⁴⁶. Questa disposizione, indicativa di una logica strutturale, viene rispettata negli esempi antichi e negli edifici cinquecenteschi dove il soffitto piano poggia direttamente sull'architrave: si vedano, ad esempio, nonostante l'impiego di ordini diversi, il portico di palazzo Massimo alle Colonne (fig. 8), dove peraltro Baldassarre Peruzzi mostra di guardare, per alcune soluzioni, al Tempio⁴⁷, o l'atrio di palazzo Farnese, casi nei quali, oltretutto, le partizioni dei lacunari, che rappresentano le travi portanti, cadono perfettamente in asse con le sottostanti membrature verticali.

La scelta di spostare in alto l'appoggio della copertura replicando all'interno del peribolo il fregio con i triglifi, comporta, come si è detto, la rinuncia al significato tettonico dell'ordine⁴⁸. Bramante sembra optare,

46 ALBERTI 1966, vol. II, pp. 586, 591, Libro VII, cap. IX.

47 Si veda l'impianto generale del portico: un segmento circolare articolato da colonne trabeate, ribattute da paraste rastremate sulla parete di fondo (cfr. più avanti nel testo), con la porta ionica accostata all'ordine dorico-toscano. Cfr. FROMMEL 2003a, p. 63.

48 Tale rinuncia sembra suggerita anche dalle scansioni radiali che definiscono il disegno del soffitto, poste sì in asse con i triglifi ma, insieme a questi, non sempre perfettamente corrispondenti alle sottostanti membrature. Cfr. FREIBERG 2014, nota 48, pp. 254-255; Manfred Schuller in questo volume. Diversamente Raffaello «nel fronte del palazzo Branconio, dove il solaio del piano nobile era sostenuto dalle volte del piano terreno, abolì i fregio a triglifi e metope (concettualmente "assurdo" in assenza di un conseguente impalcato ligneo) del semiordine dorico addossato alla scatola muraria portante» (SANTUCCI 2008, nota 16, p. 167).



Fig. 9. Giuliano da Sangallo, mausoleo di Munazio Planco «IN SULMONTE DISOPRA AGHAETA», Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 7v

in questo caso, per un uso ‘pittorico’ del fregio dorico⁴⁹: i triglifi non rappresentano più «le facce delle travi»⁵⁰ ma vengono ridotti a puro elemento ornamentale che qualifica il peribolo con la plastica scansione del fregio, ribattuta sulle corrispondenti paraste della cella e, soprattutto, rispecchiata nella faccia interna della trabeazione delle colonne. E non sembra un caso che una soluzione simile si ritrovi in un dipinto: lo sfondo architettonico della *Annunciazione* commissionata nel 1513 ad Antonio Liberi da Faenza per le portelle dell’organo della Santa Casa di Loreto⁵¹ (tav. VIII, 20) dove Bramante è attivo tra 1508 e 1510⁵². La scena si svolge all’interno di un porticato quadrangolare, sostenuto da un ordine di colonne doriche su basamento. L’edificio presenta, su entrambe le facce, esterna e interna, una trabeazione molto simile a quella della basilica Emilia: con architrave a due fasce, fregio con triglifi liberamente interpretati⁵³ e metope ornate da patere e bucrani, mutuli plasticamente aggettanti.

Un’analoga attenzione per i valori formali piuttosto che per i significati strutturali del fregio dorico si nota nella rappresentazione del mausoleo di Munazio Planco nel Codice Barberiniano di Giuliano da Sangallo⁵⁴ (fig. 9). Tale edificio, del resto, con la superficie cilindrica coronata da una trabeazione dorica⁵⁵, benché privo di membrature verticali, poteva legittimare la scelta di articolare con un ordine completo la cella del Tempietto, laddove tutti gli esempi di templi circolari dell’antichità ne risultavano privi⁵⁶.

Il mausoleo presenta, sopra la trabeazione, una serie di pilastri che, nella ricostruzione di Giuliano, scandiscono un vero e proprio attico dietro il quale s’innalza la cupola emisferica, immaginata a completa-

49 Un analogo impiego puramente ornamentale del fregio dorico sembrerebbe suggerito dalle architetture che inquadrano gli *Uomini d’arme* negli affreschi della casa Panigarola a Milano (tav. IX, 23) – non a caso in una nicchia semicircolare – dove Bramante sovrappone all’architrave di un ordine di paraste corinzieggianti, un fregio in cui grandi patere accostate l’una all’altra nascondono un motivo di triplici scanalature: ricordo di triglifi?

50 Cfr. nota 46.

51 L’opera, conservata presso la Pinacoteca del Palazzo Apostolico di Loreto, risulta completata entro il 12 maggio 1515 (BATTISTINI 1981; GELLI 2005). Sui riferimenti bramanteschi in questa e in altre opere di Antonio Liberi da Faenza, cfr. BATTISTINI 1981, p. 243; CLERI, TRUBBIANI 2014, p. 62.

52 Cfr. BRUSCHI 1969, pp. 966 ss.

53 I triglifi sono trasformati in un elemento ornamentale a tre scanalature rudentate con soltanto quattro *guttae* al di sotto della tenia.

54 BAV, Barb. lat. 4424, f. 7v.

55 Nella rappresentazione di Giuliano da Sangallo i triglifi divengono, nello scorcio prospettico a sinistra, tetraglifi e le *guttae* corrispondono per numero e posizione ai femori. Su questo argomento cfr. ZAMPA 2003, in particolare p. 61.

56 Cfr. BRUSCHI 1969, p. 502 e, sui peripteri dorici possibili modelli per il Tempietto, pp. 1015 ss.; GÜNTHER 2001, pp. 277, 294; FROMMEL 2002a, p. 81. Francesco Di Giorgio rappresenta templi circolari con paraste sul cilindro murario, replicate su entrambi i registri dell’edificio: nell’immagine che esemplifica la «formation di facce de tempi tondi» (FRANCESCO DI GIORGIO 1967, vol. I, tav. 23) e nei templi con peribolo a copertura voltata (*ibidem*, tav. 155). Qui, per il registro inferiore della cella, vengono proposte diverse soluzioni: la cella, priva di articolazione ma conclusa dalla trabeazione, la cella articolata da paraste che, in un caso, replicano esattamente le colonne, nell’altro, caratterizzato dal raddoppio delle membrature verticali, sono ridotte a un ordine ‘sintetico’. Un esempio interessante è costituito da un disegno anonimo del XV secolo (Firenze Uffizi 1655), già erroneamente attribuito al Cronaca (TAFURI 1993b, p. 43), che rappresenta un fantasioso tempietto circolare con peribolo di pilastri corinzi, ribattuti sul cilindro murario da paraste, tra le quali è inserito forzatamente il portale. Per le relazioni del Tempietto con le invenzioni di Francesco di Giorgio, cfr. ROSENTHAL 1964, pp. 64-68, 71-72; BRUSCHI 1969, pp. 495, 517; FREIBERG 2014, p. 71. Sui precedenti archeologici del Tempietto cfr. anche GROS 2006, p. 49, che sottolinea l’utilizzo da parte di Bramante di «modelli diversi, mescolandone le componenti».

mento dell'antico rudere. Il motivo poteva fornire spunti per la balaustra che nel Tempietto conclude il peribolo e media il passaggio al livello superiore⁵⁷. Non a caso, infatti, nel disegno U 135Ar, attribuito a Federico Barocci, la balaustra appare scandita da pilastri, posti in asse con le colonne del peribolo⁵⁸ (tav. VIII, 21).

Benché nella realtà e nella restituzione di Giuliano i pilastri del mausoleo di Munazio Planco siano sganciati da una stretta corrispondenza alla sottostante scansione dei triglifi, la loro associazione con la trabeazione dorica richiama alcune singolari interpretazioni dell'ordine che, tra la fine del XV secolo e gli inizi del secolo successivo, suggeriscono accostamenti e confusioni fra elementi verticali dell'ordine, triglifi e balaustri⁵⁹.

Francesco di Giorgio elabora due fantasiose ricostruzioni della basilica Emilia⁶⁰ (fig. 10): nella prima sovrappone alla trabeazione un basso attico con paraste alternate a pilastri, dietro il quale si alza un secondo livello scandito da un piccolo ordine di semicolonne; nella seconda, i triglifi sono sostituiti da un vero e proprio ordine di paraste, una delle quali però li rievoca nel fusto a triplice scanalatura. In alcune invenzioni di templi circolari (fig. in Cantatore, *Tempietto*), spesso accostate al Tempietto, Francesco di Giorgio affida l'articolazione dell'attico a paraste oppure a candelabre simili a balaustri e, nel descrivere diversi tipi di colonne, ricorda «le colonne a balagustri e candelieri»⁶¹.

La confusione nell'interpretazione del significato dei triglifi, della loro forma e della loro disposizione nella trabeazione è evidente nel trattato di Luca Pacioli. Dopo aver spiegato quale debba essere la posizione dei «trigrafi», che devono essere collocati «sopra tutta questa composizione d'epistilio e cornice», Pacioli li descrive come «certi pilastrelli con tre coste fatti e doi cannellati, comme certe colonnette quadre, distanti uno da l'altro [...] comme le colonne sopra le quali seranno situati, aponto, ma senza intervallo vacuo, ma massiccio comme parapetti fatti de bon lastroni. E in quelli se costuma far ornamenti comme teste de capii de buoi, de cavalli, grilande, bacili, rosoni de relievo»⁶². Pacioli, quindi, immagina, al di sopra della trabeazione, una sorta di breve attico, scandito da pilastri scanalati – i «trigrafi» – e da metope, per le quali sono suggerite, tra le possibili decorazioni, bucrani e patere, come nella basilica Emilia.

57 Thoenes nota il «gioco sottile fra periptero e balaustrata» (THOENES 2004, p. 443). Cfr. anche BRUSCHI 1969, p. 518. Il motivo della balaustra è stato più volte associato alle restituzioni di antichi monumenti. Si vedano, in particolare, le raffigurazioni di Giuliano da Sangallo delle Carceri Vecchie di Santa Maria Capuavetere (cfr. BORSI S. 1985, p. 74), del tempio di Porto, del periptero rotondo presso il Foro Boario, e del tempio della Sibilla a Tivoli, ma anche il coronamento delle torri cilindriche nell'arco di Augusto a Fano: BAV, Barb. lat. 4424, ff. 8r, 37r, 42r, 61v. Günther, al quale si rimanda per un'approfondita analisi dei modelli antichi ripresi nel Tempietto, sottolinea come la balaustra, così come le terminazioni a cupola, possano essere ricondotte all'antico «solo nella misura in cui si immaginava che tali elementi appartenessero ai templi di Tivoli e del foro Boario» (GÜNTHER 2001, p. 277 e nota 33 p. 299). Per il rapporto con le ricostruzioni degli antichi monumenti, cfr. anche FREIBERG 2014, pp. 71, 126; BRUSCHI 1969, nota 53, p. 520. Sull'argomento vedi anche Flavia Cantatore, in questo stesso volume. Non si deve, tuttavia, dimenticare la terminazione balaustrata del battistero di Parma, ripresa in un disegno conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano (F 251 inf., n. 88), forse una copia da Bramante. Il disegno potrebbe riferirsi al progetto dell'edificio ottagonale per gli apparati effimeri per le nozze di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona nel 1489: «una parafrasi rinascimentale del battistero parmense» (ADORNI 2016, p. 44). Sull'argomento e sulla paternità bramantesca del progetto si veda SCHOFIELD 2011-2012.

58 Cfr. ALIVENTI 2015. Per una discussione sul disegno, già attribuito a Bramante, cfr. BRUSCHI 1969, pp. 995-997, che, sottolineando il «più accentuato classicismo, o, per meglio dire, "accademismo"» del disegno rispetto alla realizzazione, ipotizza si tratti di uno studio progettuale se non, addirittura, «un'esercitazione successiva alla realizzazione condotta da qualche seguace o da altro architetto del Cinquecento; ad esempio nel clima più accentuatamente classicistico successivo alla morte di Bramante, nel tentativo di "criticare" e revisionare il tempietto in senso più accademico». Nelle ricostruzioni di antichi edifici a impianto circolare Giuliano da Sangallo inserisce spesso il motivo della balaustra (GÜNTHER 2001, nota 33, p. 299; FREIBERG 2014, p. 126). Sulla presenza, nel disegno, dei pilastri cfr. ROSENTHAL 1964, p. 58.

59 Sui balaustri, la loro origine e sviluppo nella pratica architettonica e nella trattatistica, sulle diverse accezioni del termine e sulle ibridazioni tra balaustri e ordini architettonici, si vedano LLEWELLYN, 1977; DAVIES, HEMSOLL 1983; CATITTI 2014.

60 FRANCESCO DI GIORGIO 1967, vol. I, tavv. 146, 150.

61 FRANCESCO DI GIORGIO 1967, vol. I, p. 62 e tavv. 26, 155. FREIBERG 2014, pp. 126-132, suggerisce alcune possibili interpretazioni sull'impiego del balaustro nel Tempietto. Sui tempietti rotondi rappresentati da Francesco di Giorgio, cfr. GÜNTHER 2001, p. 280. Cfr. anche BRUSCHI 1969, nota 53, p. 520.

62 PACIOLI 1978, cap. XVII, *Del sito de li trigrafi*, pp. 23-144, in particolare p. 136. Cfr. anche cap. XIII, *De l'intervalli fra l'un trigrafo e l'altro*, pp. 131-132, dove viene chiarito che «li trigrafi [...] abino a essere situati in su la sumità de li edifizii sopra le corone over cornizioni». Cfr. GÜNTHER 1982a, pp. 277, 282.

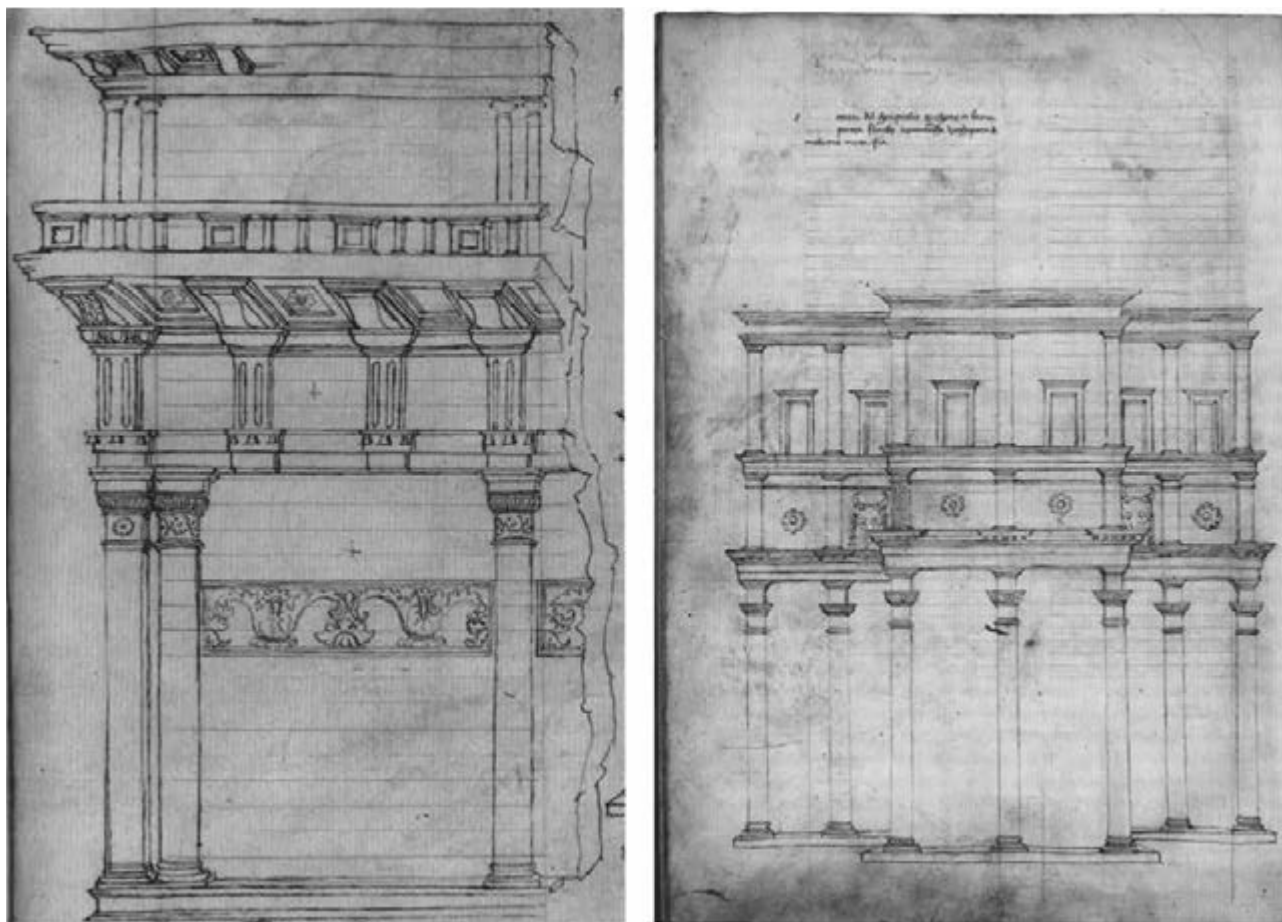


Fig. 10. Francesco di Giorgio, Basilica Emilia, Torino, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148, ff. 79r, 81v

Secondo Francesco di Giorgio, gli antichi «sotto le mensole i mutoli e trigrafi in diverse forme per ornato posero»⁶³. Cesare Cesariano, infine, nella trattazione dell'ordine dorico, sostiene che «di varia affiguratione sono etiam [...] sculpiri li Trygliphi [...] Dopo che han havuto il Femur: seu Miros divisorio [...] alcuni li hano exculpti» e affianca a un triglifo correttamente rappresentato, un analogo elemento dove i solchi sono sostituiti da balaustri⁶⁴ (figg. 11, 12).

63 FRANCESCO DI GIORGIO 1967, vol. I, p. 62.

64 CESARIANO 1981, Libro IV, c. LXVI e tav. c. LXVv. Un balaustro è presente anche nella c. LX. Nel primo intercolumnnio del tempio raffigurato alla c. LXVv, Cesariano inserisce un dettaglio di basamento dorico (molto simile allo gnomone rappresentato nel Libro I, c. XXV) con un fregio stilizzato a metope e triglifi. Per i rapporti di Cesariano con Bramante, Luca Pacioli, fra' Giocondo e l'ambiente culturale e artistico milanese tra fine '400 e inizi '500, cfr. BRUSCHI 1981, pp. XIII, XIV, XXI, XXIII ss. Nella trabeazione interna del Tempietto è visibile un frammento di ornamentazione pittorica, correntemente datato alla prima metà del secolo XVII (HUMANES 2002, p. 19; cfr. anche in questo volume Marías e Sancho Roda, Sánchez-Barriga Fernández). Va comunque ricordato che Aristotile da Sangallo e Raffaello da Montelupo (cfr. U 4319Ar, Adis 61, e Lille, Musée des Beaux-Arts, Collection Wicar, detto *Album di schizzi di Michelangelo*, f. 10v, n. 761, Adis 46. Su questi disegni si veda in questo volume l'atlante curato da Rossana Nicolò) sembrano accennare alla presenza almeno di ornamentazioni nelle metope, forse a patera. È singolare che nel frammento ancora conservato compaia, sui femori del triglifo, una decorazione a balaustri che, nonostante le differenze nella forma, sembrerebbe ricondurre questa parte dell'ordine alle fantasiose interpretazioni di Cesariano (fig. 12). Il motivo richiama, allo stesso tempo, i candelabri accoppiati delle metope del peribolo esterno, connessi, secondo Bruschi, alle immagini del calice e della navicella in una complessa simbologia cristiana (BRUSCHI 1969, p. 480) ma anche molto simili ai balaustri nel triglifo rappresentato da Cesariano. I motivi ornamentali utilizzati per il capitello e per la trabeazione, non sempre perfettamente congruenti con le rispettive modanature (si vedano, in particolare, quelli impiegati nelle fasce dell'architrave), riprendono con notevole libertà, motivi all'antica, come nell'echino del capitello, forse ispirato all'echino baccellato del capitello dorico della basilica Emilia (cfr. nota 14), o presenti, ad esempio, in alcune pagine dei trattati di Francesco di Giorgio e di Sebastiano Serlio. Si vedano i decori della gola rovescia a conclusione dell'abaco del capitello (FRANCESCO DI GIORGIO 1967, vol. II, tav. 219; SERLIO 1537, f. XXXVIIIr; Id. 1540 ff. CXIII, CXXXVII), quello della cimasa della trabeazione (FRANCESCO DI GIORGIO 1967, vol. II, tav. 225; SERLIO 1540, f. CXXI), la strigliatura del gocciolatoio (SERLIO 1540, ff. CXXI, CXXXIX).

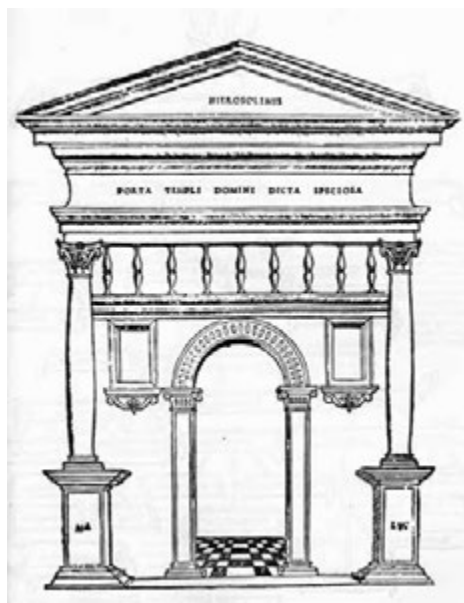
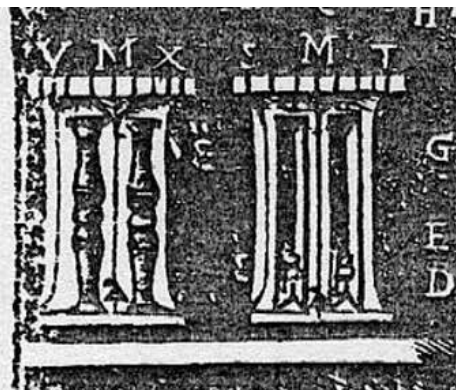
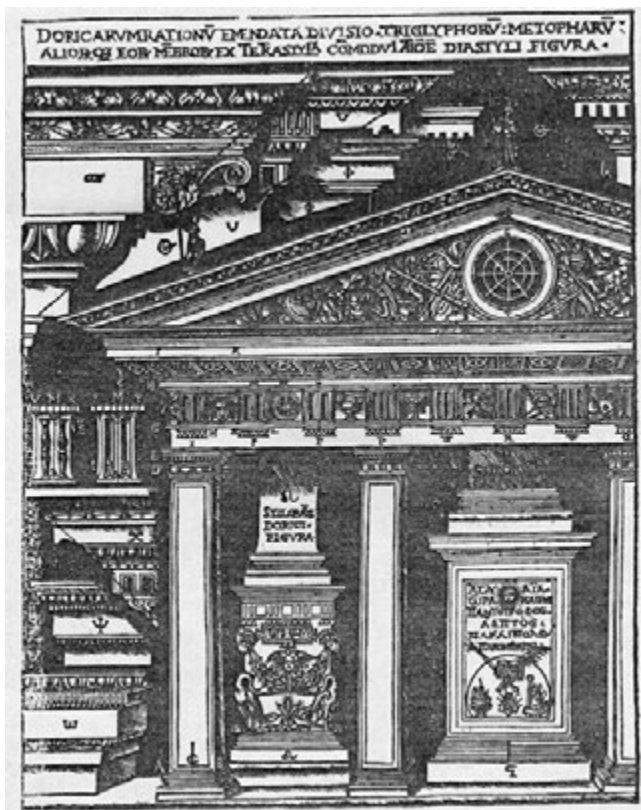


Fig. 11. Vitruvio, *De Architectura*, translato, commentato et raffigurato da Cesare Cesariano, Como 1521, Libro IV, c. LXVv

Fig. 12. Vitruvio, *De Architectura*, translato, commentato et raffigurato da Cesare Cesariano, Como 1521, Libro IV, c. LXVv, dettaglio con i triglifi

Fig. 13. LUCA PACIOLI, *De divina proportione*, Milano 1498, cap. XVII, tav. V

I balaustri appaiono variamente associati anche ad altri generi di ordini. Nella raffigurazione della Porta speciosa di Gerusalemme (fig. 13), Luca Pacioli inserisce una fila di veri e propri balaustri a scandire gli intervalli tra i capitelli delle colonne corinzieggianti⁶⁵ mentre balaustri molto simili articolano il fregio (se così può essere interpretato) di un edificio rappresentato nella *Natività*, una delle raffigurazioni a bassorilievo del ciclo del Nuovo Testamento che orna la fascia basamentale della facciata della certosa di Pavia⁶⁶ (fig. 14). Un'assimilazione tra colonne e balaustri è poi variamente declinata nella facciata della cappella Colleoni di Bergamo: nelle complesse edicole che fiancheggiano il portale (fig. 15), nella loggia a bifore e nelle ordinanze che articolano il tamburo della cupola⁶⁷ (fig. 16).

65 PACIOLI 1978, cap. XVII, pp. 136-137 e tav. V. Per i significati sottesi all'impiego del balaustro nella raffigurazione della porta Speciosa, si veda FREIBERG 2014, pp. 131-132.

66 In realtà nell'edificio raffigurato, un portico ad arcate, rappresentato come un rudere, l'ordine corinzieggiante di pilastri, colonne e paraste, sostiene un architrave al disopra del quale si impostano gli archi, inseriti in una sorta di fregio scandito da balaustri. Questi sono, allo stesso tempo, le colonnine sulle quali si appoggia la trabeazione completa. Il tutto è coronato da un attico articolato da membrature 'sintetiche'. Bramante potrebbe aver incontrato il cardinale Bernardino Carvajal, responsabile per conto dei Re Cattolici del cantiere di San Pietro in Montorio, in occasione della consacrazione della certosa di Pavia (1496). Cfr. BRUSCHI 1985, p. 69; CANTATORE 2007, pp. 48, 53. Per l'attribuzione e datazione del ciclo di bassorilievi, si vedano MORSHECK 1978, pp. 148-149, 229-236, con accenni ai caratteri bramanteschi di alcune architetture raffurgate negli sfondi; ZANI, TAMUSO, 2006, pp. 67-96.

67 Per un'analisi approfondita di questi elementi, cfr. SCHOFIELD 2002, pp. 167-192. Cfr. anche DAVIES, HEMSOLL 1983.



Fig. 14. Pavia, Certosa, fascia basamentale, ciclo con le *Storie del Nuovo Testamento*, *Natività*, dettaglio
 Fig. 15. Bergamo, cappella Colleoni
 Fig. 16. Bergamo, cappella Colleoni

Né va, infine, dimenticata l'illustrazione di Fra Giocondo per le colonne «barycefalae» (fig. 17): testo e immagine si riferiscono al tipo di intercolumnio ma le colonne sono raffigurate in forma di balaustri a un solo fuso⁶⁸.

Si potrebbe dunque pensare, per il Tempietto, a un'ulteriore 'mescolanza' nell'accostamento del balaustro-triglifo-pilastrino⁶⁹ all'ordine dorico per mediare il passaggio al tamburo della cupola.

68 GIOCONDO 1511, Libro III, cap. II, c. 26r. Cfr. FONTANA 2003, p. 502. Sulle colonne *barycefalae* e sull'interpretazione del termine impiegato da Vitruvio (VITRUVIO 1997, vol. I, p. 246, Libro III, 3, 5) nella trattatistica rinascimentale, cfr. DAVIES, HEMSOLL 1983.

69 Nel fronte della chiesa di Santa Maria della Valle a Bomarzo, in associazione all'ordine di colonne toscane, nel timpano compaiono due lastre ornate da un balaustro. La chiesa è già stata ricordata da Bruschi per il motivo della porta che taglia le due colonne centrali, adottando, «in pieno clima manierista e in una precisa e ludica contestazione interna del naturalismo visivo e strutturale delle norme del classicismo», la stessa soluzione del portale del Tempietto (BRUSCHI 1969, p. 506; Id. 1963, *passim*).

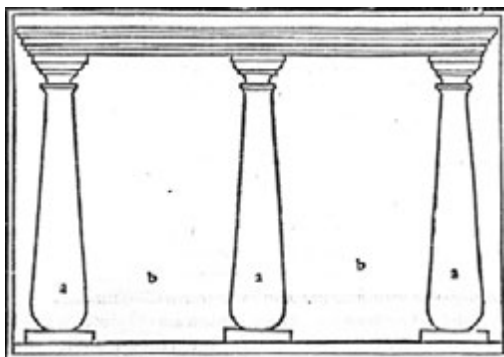


Fig. 17. Fra' Giocondo, colonne baricelle, *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus, cum figuris et tabula, ut iam legi et intelligi possit*, Venezia 1511, Libro III, cap. II, c. 26r

Fig. 18. Montepulciano, San Biagio, dettaglio della parte absidale

Fig. 19. Montepulciano, San Biagio, edicola

Un ricordo di queste mescolanze tra elementi e generi diversi sembrerebbe adombrato nell'abside della chiesa di San Biagio a Montepulciano di Antonio da Sangallo il Vecchio. Nel corpo cilindrico dell'abside (fig. 18), il dorico che articola il primo registro dell'edificio – modellato su esempi antichi e, tuttavia, colorato di intonazioni 'toscanes'⁷⁰ – sostiene la balaustrata scandita dai pilastri della singolare terminazione piana. Nel secondo registro degli altri bracci, l'ordine sintetico a sostegno del timpano inquadra specchiature e, al centro, un'edicola ionica con trabeazione dal fregio dorico (fig. 19).

Anche Bramante affida l'articolazione del tamburo della cupola a una scansione 'astratta': brevi piedritti riquadrati, quasi specchiature simili a quelle poi utilizzate da Raffaello nel terzo registro di palazzo Alberini. Secondo Bruschi, Bramante potrebbe aver pensato, in un primo momento, a una sorta di 'piccolo ordine', esemplato sugli attici degli archi trionfali romani e ripreso dalle invenzioni di templi circolari di Francesco di Giorgio⁷¹. Tracce di questa soluzione potrebbero essere testimoniate da alcune

70 Su questo argomento, cfr. ZAMPA 2003.

71 BRUSCHI 1969, p. 517.

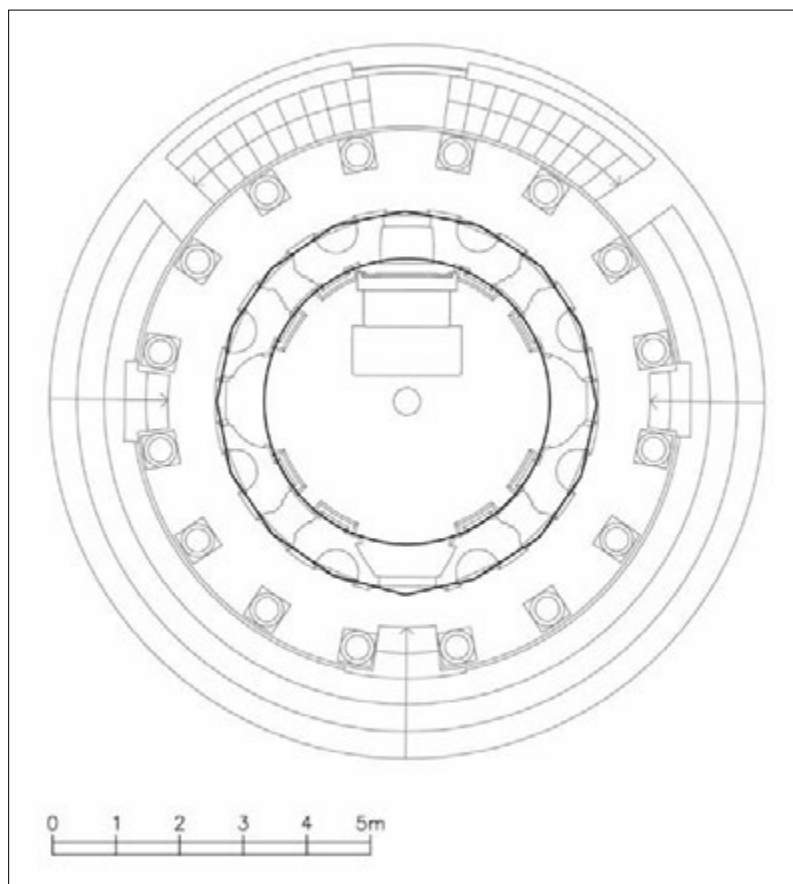


Fig. 20. Tempietto di San Pietro in Montorio, il poligono a sedici lati e l'impianto circolare individuati rispettivamente dalle paraste esterne e interne (schema tracciato sulla base della pianta elaborata da M. Attenni e V. Caniglia)

rappresentazioni del Tempietto⁷² ma, soprattutto, dalla presenza delle basi che, molto schematiche e poco evidenti nella visione obbligata dal basso, suggeriscono un possibile cambio di intenzione. Ma, in tal caso, quale ordine utilizzare? Un secondo dorico avrebbe comportato il problema della coesistenza di due ordini uguali ma di dimensioni e proporzioni diverse; un tuscanico sarebbe risultato erroneamente posizionato sopra il dorico. Si sarebbe trattato, in ogni caso, di «un ordine “non proporzionato”. Non “giustamente” relazionato dimensionalmente a quello inferiore»⁷³.

La soluzione definitiva aggiunge, così, la variante di un ordine astratto⁷⁴, non connotato, capace di sintetizzare nella semplice citazione dell'elemento verticale – il breve piedritto riquadrato – e nella cornice abbreviata, l'idea stessa di ordine architettonico, svincolato da precisazioni di genere e da regole proporzionali.

Un altro elemento degno di interesse è il modo in cui le paraste, tutte in travertino, sono realizzate in relazione alla curva della muratura: all'esterno presentano una superficie piana mentre internamente seguono la concavità dell'impianto, uno scarto che suggerisce una nuova 'mescolanza'.

Le rette tangenti il fronte delle paraste esterne, prolungate, formano, con la loro intersezione un poligono a sedici lati (fig. 20) e dunque il Tempietto, paradigma del perfetto impianto circolare, rivela, tra

72 Si vedano, ad esempio, SERLIO 1540, f. XLIII, Adis 52, e il disegno U 135Ar, Adis 85. Cfr. anche nota 56.

73 BRUSCHI 1969, pp. 517-518.

74 «Paraste riquadrate senza capitello già erano comparse nell'opera bramantesca, ad esempio nell'interno del tamburo di S. Maria delle Grazie. Anche nel coro di S. Maria del Popolo, e probabilmente in S. Celso, oltre che forse in alcune parti di S. Pietro, vi è il tentativo di abbandonare il repertorio linguistico degli ordini classici.» (BRUSCHI 1969, nota 51, pp. 518, p. 1019). Per la critica di Cataneo alla scelta di Bramante, cfr. più avanti nel testo.

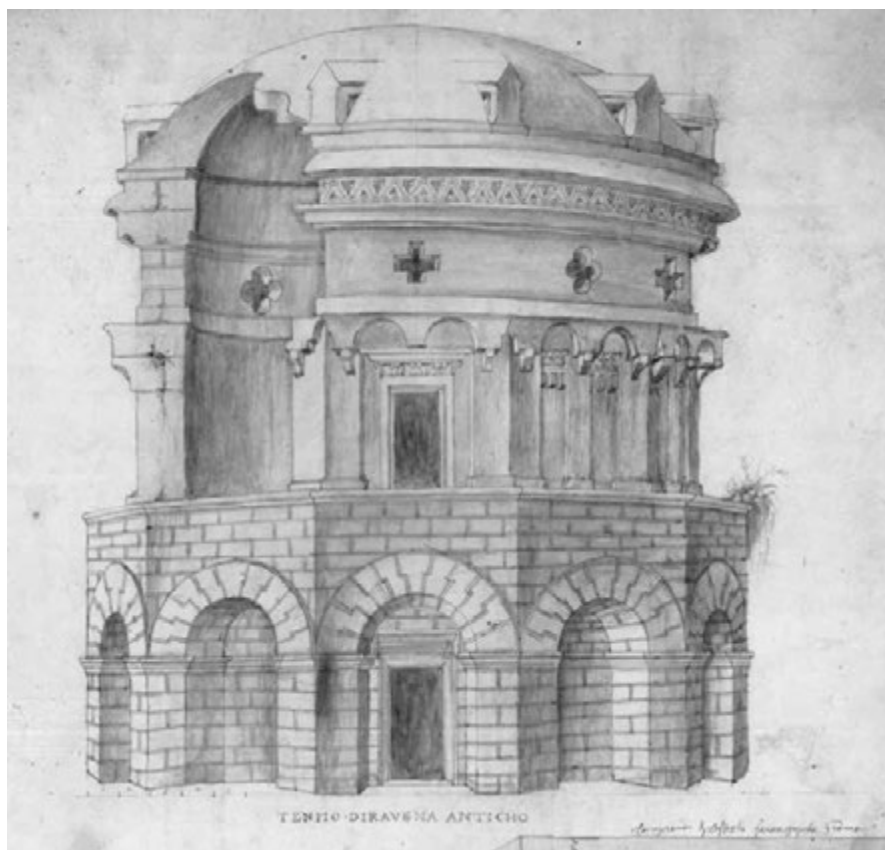


Fig. 21. Giuliano da Sangallo, mausoleo di Teodorico, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 38r

le righe, un accenno al tema del poligono, inscritto nel/circoscritto al cerchio⁷⁵, rimarcato dalla presenza dei plinti che, nelle basi degli antichi peripteri rotondi non comparivano: come sottolinea Alberti, infatti, «negli edifici a pianta rotonda le basi quadrate stonano»⁷⁶.

Più volte sono stati proposti accostamenti tra il Tempietto e gli impianti poligonali di edifici rappresentati in alcuni dipinti⁷⁷ ma è possibile pensare anche a un non casuale riferimento alla Rotonda degli Angeli di Brunelleschi, dove il passaggio dall'ottagono centrale al poligono esterno a sedici lati permette di ricavare le possenti masse murarie scavate dalle nicchie secondo assi diagonali, «idea [...] alla base dell'impianto dei piloni della tribuna di San Pietro»⁷⁸. È, infine, possibile anche un ricordo del mausoleo di Teodorico a Ravenna⁷⁹ (fig. 21), per l'ibridazione tra il cilindro del secondo registro e il sottostante impianto poligonale dal quale fuoriesce⁸⁰.

Molto è stato scritto sul proporzionamento degli ordini in relazione alla definizione del dorico e al principio radiale posto alla base del disegno generale del Tempietto e del portico che doveva circoscriverlo. È possibile, tuttavia, avanzare alcune precisazioni.

75 Sul tema del quadrato inscritto nel cerchio, suggerito dal disegno della pavimentazione, cfr. WILSON JONES 1990.

76 ALBERTI 1966, vol. II, p. 572, Libro VII, cap. VII. Cfr. GÜNTHER 2001, p. 294.

77 Si vedano la *Consegna delle chiavi* di Perugino (registro inferiore della cappella Sistina, 1481-1482), lo *Sposalizio della Vergine* di Perugino (Caen, Musée des Beaux-Arts, 1501-1504); lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello (Milano, Pinacoteca di Brera, 1504). Per le relazioni con il Tempietto, cfr. BRUSCHI 1969, p. 520; FROMMEL 2003a, p. 52; FREIBERG 2014, p. 126.

78 BRUSCHI 1969, p. 507. Cfr. anche THOENES 2004, p. 446; FROMMEL 2002b, pp. 17-18; ID. 2002a, pp. 81-82.

79 FREIBERG 2014, p. 91.

80 Secondo Bruschi, «all'esterno, l'addossarsi del peribolo solo nella parte inferiore fornirà un'immagine dell'edificio tale da dare l'impressione di *due piani* sovrapposti negando la realtà spaziale della cella e la programmatica corrispondenza tra involucro esterno e vano interno» (BRUSCHI 1969, p. 512).

Nella progressiva contrazione delle circonferenze, dal peribolo alla cella, la larghezza dei triglifi e delle metope decresce in modo diverso: con evidenza minore nei triglifi, molto maggiore nelle metope, ovvero i 'vuoti' nel riferimento alla struttura dell'ordine. Benché le larghezze di tali elementi siano piuttosto variabili, è possibile tuttavia individuare un valore medio della contrazione che, dall'esterno all'interno della trabeazione del peribolo fino al cilindro murario della cella, corrisponde per i triglifi a circa cm 4 e per le metope a circa cm 11.

Metope e triglifi posti in corrispondenza, sull'esterno e l'interno del colonnato e sulla cella, sono individuati da rette convergenti in punti diversi della pianta del Tempietto. Utilizzando invece i valori medi delle larghezze, i punti d'intersezione si dispongono lungo circonferenze concentriche: quella delle rette che collegano i triglifi, coincidente con il muro della cella, l'altra con un diametro pari a circa un quarto di quello della prima (fig. 22).

Questo accorgimento consente di 'temperare' la rigida logica radiale, evitando le eccessive e macroscopiche variazioni degli elementi che il riferimento al centro del Tempietto avrebbe comportato.

All'interno della cella la larghezza di metope e triglifi è invece del tutto sganciata dal modello geometrico appena descritto e dipende dal passaggio al ritmo alternato delle paraste⁸¹.

Colonne e paraste esterne, a meno di uno scarto di pochi centimetri, hanno le stesse misure. Soltanto la larghezza delle paraste interne risulta di poco superiore rispetto a quella delle altre membrature⁸²: ne consegue un diverso proporzionamento, lievemente più robusto. Se si considera, però, che la leggera concavità potrebbe far apparire le paraste interne più snelle, si può pensare a una sorta di correzione ottica, volta a mantenere visivamente inalterato il rapporto proporzionale nelle diverse ordinanze dell'esterno e dell'interno. Tuttavia, la costanza nelle misure e nei rapporti proporzionali, implica la negazione dell'impostazione radiale che dovrebbe disciplinare l'intero impianto. Come per le metope e i triglifi, la sua applicazione avrebbe comportato una «diversità dimensionale, regolata dai raggi tangenti gli elementi, tra le

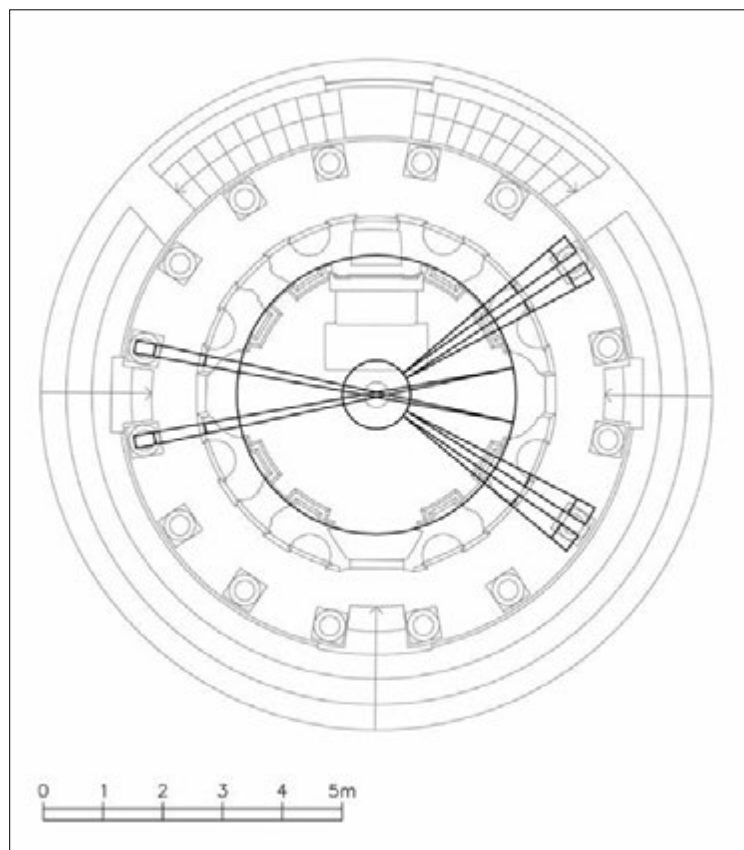


Fig. 22. Schema geometrico delle variazioni dimensionali dei triglifi e delle metope, dal colonnato fino all'esterno della cella, costruito sulla base dei valori medi della loro larghezza e riferito alla sezione corrispondente al sommoscapo delle colonne. A sinistra sono tracciate le rette tangenti i triglifi; a destra le rette tangenti le metope (schema tracciato sulla base della pianta elaborata da M. Attenni e V. Caniglia)

81 Sulle variazioni di metope e triglifi e sulla loro disposizione, cfr. in questo volume, Manfred Schuller e Flavia Cantatore. La stessa logica regola il disegno del porticato rappresentato da Sebastiano Serlio (cfr. Flavia Cantatore). In questo aspetto della ricerca è stato fondamentale l'apporto di Carlo Ingelse e Valeria Caniglia, per il rilievo delle misure e per la restituzione grafica dello schema geometrico sotteso al dimensionamento degli elementi dell'ordine.

82 L'altezza (compresi base e capitello) è di cm 353.6 per le colonne, cm 355.9 per le paraste esterne, cm 353.4 per le paraste interne. Il diametro all'imoscapo è, rispettivamente, cm 39.7, cm 39.3, cm 40.7; il diametro al sommoscapo, cm 34.2, cm 33.2, cm 37.3. Il rapporto altezza/diametro all'imoscapo risulta quindi quasi di 1:9 per le colonne e le paraste esterne, 1:8.7 circa per le paraste interne. Ringrazio Carlo Bianchini per avermi messo a disposizione le misure. La proporzione è più slanciata di quella canonica del dorico (FREIBERG 2014, p. 105). Per il rapporto tra proporzione dell'ordine e intercolumni, cfr. FROMMEL 2002a, pp. 81-82.

colonne del portico e del tempietto e le loro corrispondenti paraste», una diversità in contrasto con l'idea della parasta come «proiezione (dall'infinito) della colonna»⁸³. Proprio questa idea è, invece, ribadita, nel Tempietto, tramite la rastremazione dei fusti delle paraste, una scelta raffinata, suggerita, forse, dagli studi di alcuni edifici antichi: nel foglio U 1716Av, attribuito a Giovan Francesco da Sangallo, con la pianta e alcuni dettagli della basilica Emilia, compare la notazione «*e pilastri diminuischano*»⁸⁴; Antonio da Sangallo il Giovane, nel foglio U 1165Av con il rilievo del tempio di Ercole a Cori appunta: «la cornice non risalta quando ariva al pilastro perche li pilastri diminuiscono quanto la colonna».

La colonna quadrata, variamente descritta nella teoria e impiegata nella pratica architettonica, può essere considerata come parte della muratura – parasta o pilastro – e in tal caso essere priva di rastremazione, oppure riferita al sistema trilitico – vera e propria colonna o, se proiettata sul muro, «contra colonna»⁸⁵ – ed essere quindi rastremata.

Thoenes ha ipotizzato l'esistenza, nel Quattrocento, fin dall'opera di Brunelleschi, di «frammenti di una teoria rinascimentale della parasta» o colonna attica, genere a sé stante, distinto dagli altri nella morfologia⁸⁶. Se ne ritrova testimonianza anche nel trattato di Cesariano, dove una «columna atticurga», a sezione quadrata, affianca i diversi ordini⁸⁷.

Francesco di Giorgio ricorda sia «La colonna a retto angolo overo quadrata [...] colle medesime misure e partizioni che nell'altre si fanno»⁸⁸, che «un'altra spezie di colonna ditta colonna morta, che intorno al tempio debba essere locata [...] Ma quelle debbano avere il medesimo diametro delle propinque tonde [...] Le quali colonne dieno avere la $1/16$ o $1/18$ parte della faccia sua di sporto senza alcuna diminuzione di stile». Non è possibile, tuttavia, stabilire se Francesco di Giorgio consideri una differenza tra le due specie sulla base della presenza o meno della rastremazione⁸⁹. Anche Luca Pacioli afferma che per «le colonne laterate» vale «quello che de le tonde finora abiam detto»⁹⁰, ovvero che le colonne a sezione quadrata devono seguire in tutto e per tutto quelle tonde, anche se non fornisce indicazioni puntuali sull'eventuale rastremazione.

La questione viene esposta con chiarezza da Baldassarre Peruzzi nel piano terreno di palazzo Massimo (fig. 23). In facciata, alle estremità del portico, alle colonne corrispondono pilastri che proseguono come paraste diritte ad articolare il fronte; sulla parete interna, invece, le colonne sono ribattute da paraste rastremate. La logica sottesa al sistema, perseguita con rigore estremo, arriva al punto di inquadrare le nicchie nei lati brevi del portico con un 'ordine misto': parasta rastremata, sul lato corrispondente alla parete di fondo, parasta diritta, sul lato che prosegue idealmente l'ordine del fronte⁹¹.

83 Cfr. BRUSCHI 1969, pp. 499-502. La soluzione adottata rappresenta in un certo senso l'equivalente, cambiato di segno, di quanto avviene nella chiocciola del Belvedere, dove, dato il passo costante della scala, i diversi ordini presentano diametri decrescenti per rispettare i rispettivi proporzionamenti (Cfr. FROMMEL 2002a, pp. 85-86). L'adozione di paraste rastremate consentiva anche di evitare «the conspicuous discrepancies, which are particularly acute in the Doric Order, between the shape of column and nearby pilaster» (DAVIES, HEMSOLL 1992, p. 342).

84 Cfr. ZAMPA 2014, p. 228.

85 Con «la contra colonna de simile misura contracta per ogni faccia» Baldassarre Peruzzi indica le paraste rastremate, corrispondenti alle colonne nel tempio di Marte Ultore (U 632 Av). Cfr. VISCOGLIOSI 2000, pp. 177-182.

86 THOENES 1981, p. 463. Nell'opera di Brunelleschi, però, la colonna quadra presenta il fusto diritto. Secondo Alberti, gli antichi «volendo fare opera solidissima, impiegavano un tipo di colonna a pianta quadrata» (ALBERTI 1966, vol. II, p. 786, Libro IX, cap. I). Sull'argomento cfr. FROMMEL 2007.

87 CESARIANO 1981, Libro IV, c. LXIIIr. Un suggerimento poteva anche venire dal Colosseo dove gli ultimi due ordini, entrambi corinzi, si differenziano per il fusto: semicolonna e parasta.

88 FRANCESCO DI GIORGIO 1967, vol. I, p. 63.

89 FRANCESCO DI GIORGIO 1967, vol. II, p. 377. Con «senza alcuna diminuzione di stile», non è chiaro se si debba intendere senza rastremazione oppure senza diminuzione progressiva verso l'alto dello «sporto».

90 PACIOLI 1978, cap. IX, p. 125.

91 Su questo argomento, cfr. WILSON JONES 1988, pp. 72-73; DAVIES, HEMSOLL 1992, p. 343. Sul problema dell'accostamento di paraste e pilastri a colonne e semicolonne nella basilica Emilia e sulle soluzioni proposte nel Rinascimento, cfr. ZAMPA 2008; EAD. 2014.



Fig. 23. Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, dettaglio dell'ordine che incornicia le nicchie sui lati brevi del portico (foto P. Zampa)



Fig. 24. Milano, Sant'Ambrogio, chiostro ionico, colonna angolare dorica (foto P. Zampa)

Bramante, nel chiostro ionico di Sant'Ambrogio a Milano utilizza un pilastro rastremato con capitello dorico, posto nell'angolo «in loco di colonne»⁹² (fig. 24). È possibile che intendesse distinguere l'angolo utilizzando un genere diverso, la colonna attica «*quaternis angulis*» menzionata da Plinio⁹³, così come, nella Canonica, impiega, allo stesso scopo, la colonna «*ad tronconos*». Ma è a Roma che sembra, invece, riflettere più precisamente sulla natura della colonna quadrata e sulla distinzione tra muro e colonna⁹⁴.

Nel Tempietto, il disassamento tra paraste esterne e interne sembrerebbe ridurne il significato a semplice articolazione della muratura⁹⁵. Allo stesso tempo, però, la rastremazione suggerisce un accostamento ideale al sistema trilitico, declinato nelle forme della colonna a sezione quadrata. Le colonne del peribolo ribattute dalle paraste esterne da una parte, le paraste interne dall'altra, poste a quote differenti e

92 Cfr. DENKER 1986, p. 54; SCHOFIELD 2011, p. 73 e nota 67, p. 80, con una discussione sulla paternità bramantesca dell'opera. Cfr. anche FROMMEL 1986, pp. 15-16; Id., 2002c, p. 30; DAVIES, HEMSOLL 1992, p. 342.

93 PLINIO 1982-1988, vol. V, p. 715. Nel chiostro ionico di Santa Maria Maddalena dei Pazzi a Firenze, iniziato nel 1491 (sul chiostro cfr. S. FROMMEL 2014, pp. 106-111), Giuliano da Sangallo utilizza un capitello dorico per i sostegni negli angoli e nell'arcone d'ingresso alla chiesa: in questo caso, però, si tratta di veri e propri pilastri e non di colonne a base quadrata, dal momento che sono privi di rastremazione. Su questo argomento cfr. anche SCHOFIELD 2016, p. 10 e Id. 2017, p. 366.

94 Paraste rastremate compaiono nella facciata di Santa Maria Nascente ad Abbiategrasso, della quale è tuttavia difficile risalire alla forma originaria e stabilire la paternità (cfr. BRUSCHI 1969, pp. 210-226; Id. 1993a) e in alcuni disegni di discussa attribuzione che potrebbero però rispecchiare idee bramantesche (cfr. BRUSCHI 1969, p. 222).

95 Cfr. THOENES 2004, p. 445.

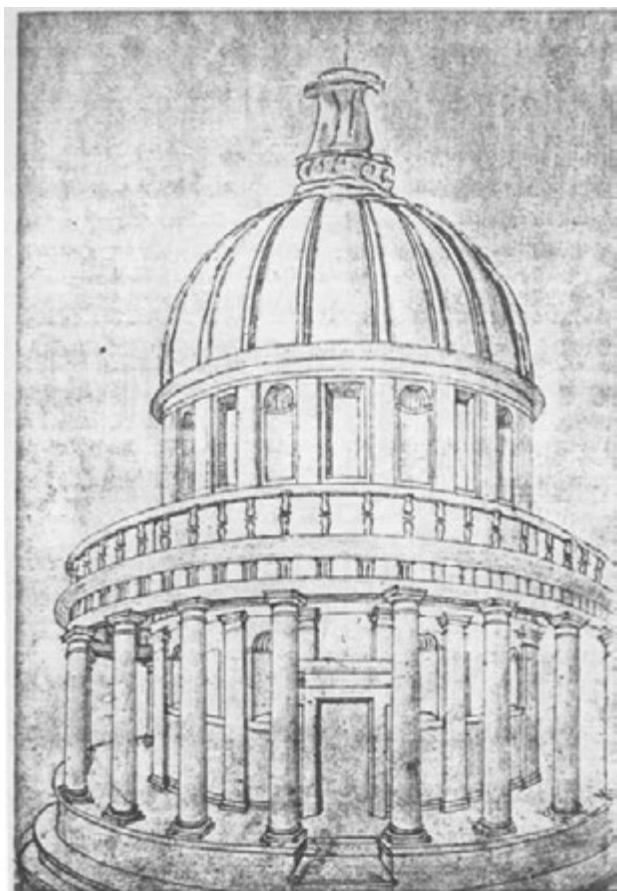


Fig. 25. Bernardo della Volpaia, Tempietto di San Pietro in Montorio, Londra, Sir J. Soane's Museum, Codice Coner, f. 3v, (ASHBY, n. 33)

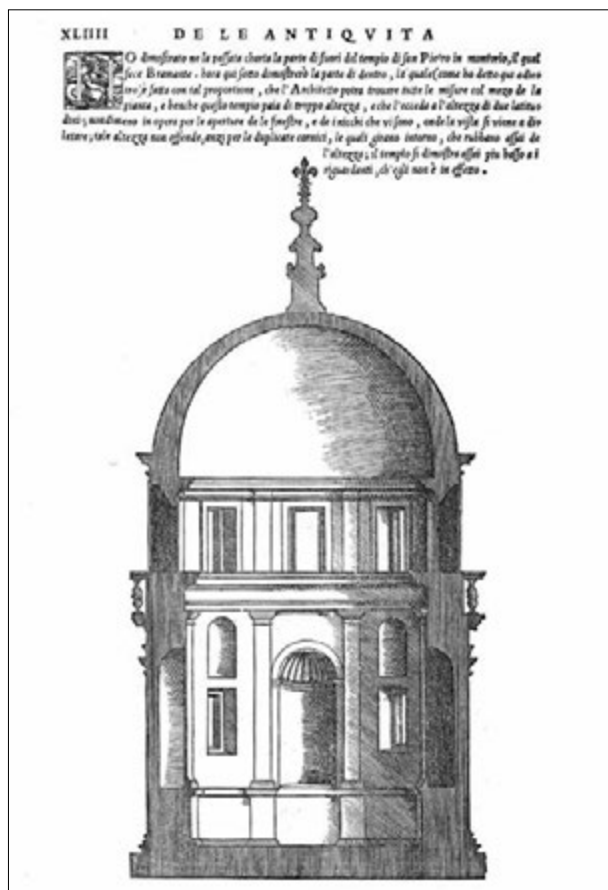


Fig. 26. Sebastiano Serlio, Tempietto di San Pietro in Montorio, «la parte di dentro», *Il terzo libro di Sebastiano Serlio*, Venezia 1540, f. XLIII

caratterizzate da trabeazioni dissimili, rappresenterebbero quindi sistemi trilitici indipendenti, ‘annegati’ nello spessore murario e a questo in qualche modo antitetici: non soltanto ‘ornamenti’ albertianamente intesi⁹⁶ ma strutture portanti a tutti gli effetti, simili a quella rappresentata da Brunelleschi nella Sacrestia Vecchia⁹⁷ e poste in contrapposizione e dialogo con la massa muraria scavata dalle nicchie.

Nel Tempietto, dunque, coesistono «Il sistema murario dei romani e quello trilitico dei greci [...] La connessione tra le due strutture dovrà avvenire, a realizzare un’indissolubile unità visiva, tramite le paraste. Queste si pongono quindi come elemento di mediazione tra i due sistemi, partecipando sia delle caratteristiche del primo che del secondo sistema strutturale»⁹⁸. Tuttavia, la diversa articolazione dell’esterno e dell’interno mostra un’ulteriore commistione: la coesistenza, sperimentata anche nel chiostro di Santa Maria della Pace, del sistema trilitico ‘greco’ del peribolo e, nell’interno della cella, del sistema ‘romano’ dell’arco di trionfo, con le nicchie inquadrature dall’ordine su basamento e l’attico a sostenere la cupola⁹⁹. Un «ritmo di diastole e sistole» che evoca la ‘travata ritmica’ del Belvedere e di San Pietro¹⁰⁰, anche se poi la continuità dell’insieme viene negata dalla mancata prosecuzione delle cornici d’imposta degli archi delle nicchie negli intervalli brevi del sistema.

96 ALBERTI 1966, vol. II, p. 448, Libro VI, cap. II.

97 Cfr. BRUSCHI 1972, pp. 90-92.

98 BRUSCHI 1969, pp. 496-499, 525-526; ID. 1973, p. 232.

99 BRUSCHI 1969, p. 508.

100 *Ibidem*, p. 507. Cfr. anche THOENES 2004, p. 444.

Il serrato confronto tra «bellezza e difficoltà» esita, nel Tempietto, in una «invenzion nuova»¹⁰¹ che sembra di difficile assimilazione per i contemporanei: «sarebbe stato assai facile [...] ridurre tutto l'edificio ad un solo linguaggio», in tal modo «Bramante avrebbe raggiunto una unità, una 'coerenza stilistica', assai più compiuta e diretta; ma certamente assai meno viva e vibrante: una unità di tipo soltanto scolastico e 'accademico'»¹⁰². E una 'normalizzazione' viene talvolta perseguita nelle restituzioni del Tempietto che «Come un monumento antico [...] aveva bisogno di essere 'rettificato' – e con ciò, inevitabilmente, anche semplificato, ovvero ridotto nelle sue qualità estetiche»¹⁰³.

Raramente si registra il dettaglio delle paraste rastremate¹⁰⁴ mentre sembrano emergere la preoccupazione per la mancata corrispondenza tra le parti dell'edificio e la volontà di ricondurlo ai modelli antichi, veri o fantasiosamente ricostruiti.

La pianta che compare, assieme a quelle del battistero Lateranense e del mausoleo di Santa Costanza, nel Codice Barberiniano¹⁰⁵ (tav. X, 24), 'corregge' la disposizione planimetrica delle nicchie¹⁰⁶ e forza la connessione tra il peribolo l'articolazione della cella¹⁰⁷. Bernardo della Volpaia nel Codice Coner¹⁰⁸ (fig. 25) inserisce nell'alzato una perfetta assialità tra balaustri, triglifi e colonne del peribolo¹⁰⁹. Sebastiano Serlio compie una completa e consapevole 'riduzione a modello', ricavando dall'edificio reale una «invenzione, de la quale l'Architetto si potrà servire»¹¹⁰. In un prototipo emendato da singolarità e irregolarità riduce «a norme accademiche le soluzioni progettuali di Bramante»¹¹¹. Nella pianta (Adis 51) da una parte persegue fino alle estreme conseguenze la legge radiale che regola l'impianto per dedurne anche la variazione proporzionale dei diametri delle colonne e delle paraste, dall'altra pone la scansione dei lacunari perfettamente in asse con paraste e colonne restituendo al sistema trilitico la sua coerenza¹¹², infine semplifica l'articolazione interna della cella distribuendo le paraste a intervalli regolari. Nella tavola con il «diritto del tempio» (Adis 52) mostra il tamburo della cupola scandito da un vero e proprio ordine di parastine; in quella con «la parte di dentro» (fig. 26 e Adis 53) rappresenta quasi un prototipo di mausoleo all'antica: la sola cella, privata del peribolo, con un balaustrino che sembra posto a coronamento dell'ordine di paraste della muratura esterna. In entrambi gli alzati, l'ordine presenta un fregio liscio, forse per risparmiare a chi dovesse ispirarsi a tale modello, i problemi connessi all'impiego del 'difficile' dorico¹¹³.

101 VASARI 1973, vol. IV, p. 146. Cfr. BRUSCHI 1969, p. 527.

102 BRUSCHI 1969, nota 58, p. 526.

103 THOENES 2004, p. 444.

104 Le paraste rastremate sono correttamente rappresentate in SM, Codice Coner, f. 3v (ASHBY 1904, n. 33) e da Giorgio Vasari nell'affresco con *Il ferimento dell'ammiraglio Coligny* nella Sala Regia in Vaticano (cfr. più avanti nel testo). Sono invece ignorate da Palladio che pure le impiega nelle sue architetture e le rappresenta nel suo trattato (cfr. ZAMPA 2008). Per un'analisi approfondita dell'iconografia del Tempietto, si rimanda all'atlante curato da Rossana Nicolò in questo stesso volume.

105 BAV, Barb. lat. 4424, f. 39r, Adis 13. Sulla base della grafia della didascalia, Huelsen attribuisce dubitativamente il disegno a Francesco da Sangallo (HÜLSEN 1910, p. 56), attribuzione riconosciuta da Borsi (BORSI S. 1985). Cfr anche LANZARINI 2014, p. 105.

106 Sulla base del confronto con la pianta di un mausoleo sulla via Appia, le nicchie semicircolari vengono posizionate secondo gli assi diagonali (BRUSCHI 1969, p. 997; GÜNTHER 2001, p. 279).

107 THOENES 2004, p. 445.

108 SM, Codice Coner, f. 30v (ASHBY 1904, n. 33), fig. 25, Adis 15.

109 THOENES 2004, p. 443.

110 SERLIO 1540, f. XLI. Per le immagini del tempietto cfr. *ibidem*, ff. XLII-XLIII.

111 BRUSCHI 1969, nota 26, p. 1001. Per una discussione sui disegni di Sebastiano Serlio, cfr. *ivi*, pp. 1000-1003.

112 Ringrazio Flavia Cantatore per avermi fatto notare questo interessante dettaglio.

113 SERLIO 1540, ff. XLIII, XLIII, Adis 52, 53. In diverse occasioni, Serlio utilizza opere di alta scuola contemporanea 'rivisitate' al fine di fornire modelli replicabili in altre occasioni progettuali. Si veda, ad esempio, la restituzione della villa Madama di Raffaello (*ibidem*, ff. CXLVIII, CXLIX): «Il vestibolo notato A. e li due luoghi B. et C. non stanno così, ma per accompagnare la pianta io gli ho così posti in corrispondenza [...] La seguente figura dinota il diritto, e la faccia d'essa loggia; ma non vi sono quei nicchi da le bande, li quali vi ho posto per ornamento» (cfr. ZAMPA 1989, p. 189).

L'identificazione dell'edificio bramantesco con un monumento antico sembra essere proposta, tra il 1543 e il 1544, da Girolamo Siciolante da Sermoneta in una delle lunette interne della loggia di Paolo III a Castel Sant'Angelo (tav. IX, 22), con la fantasiosa ricostruzione del mausoleo di Adriano¹¹⁴: un tempio circolare con attico decorato da pannelli scolpiti, coronato da una balaustra e concluso da una cupola esemplata su quella del Pantheon. Analogamente Giorgio Vasari, nell'affresco con *Il ferimento dell'ammiraglio Coligny* nella Sala Regia in Vaticano (tav. X, 26, Adis 81), impone al Tempietto la cupola a gradoni dell'illustre modello¹¹⁵.

Pietro Cataneo, oltre a normalizzare la distribuzione delle paraste all'interno della cella, critica la scelta di ribattere le colonne lungo il cilindro murario: «a nessuno dei [templi] rotondi che non sieno d'intercolumni aerostili si convengono metter contra colonne nelle pareti dei loro portici [...] Nel quale errore incorse Bramante, eccellente architetto, in quel tempio rotondo fatto per lui in Roma a San Pietro Montorio, del qual nella sua pianta [...] metterò alcune delle misure [...] per dimostrazione di tale errore [...] Nelle pareti del qual tempio avendo fatto Bramante le contra colonne, se li può attribuire a errore, però che dovendosi ridurre al centro così le contra colonne come le colonne tonde di fuore, ne vengono a stregner gli spazi che sono intra le contra colonne di maniera che in quelli non possono entrar le porte se non molto strette e mal proporzionate [...] la porta principale [...] oltre all'esser molto meschina e mal proporzionata, non vi poté egli accomodare senza rompere gli ordini delle contra colonne [...] e ciò sia detto con reverenza di un tal valent'uomo, il qual fuor di tal parte io scusarei grandemente, atteso le molte difficoltà che nascono nel fabbricare questi templi rotondi, per la qual cosa si può forse tenere che Vetrurio tocchi così poco di quelli, e se ne passi così leggiero»¹¹⁶.

Alla metà del XVI secolo, dunque, l'edificio di Bramante viene sottoposto a una ridefinizione che ne stempera la complessità in una ideale perfezione, permettendone così la definitiva consacrazione come icona della nuova architettura. Forse maggiore giustizia alle invenzioni bramantesche e all'eccezionalità del Tempietto viene invece resa in campo pittorico dalla fantastica invenzione architettonica di Pedro Fernández da Murcia, nel dipinto con la *Visione del beato Amedeo Menes de Silva* (tav. I, 2)¹¹⁷ che utilizza, selezionandoli e ricomponendoli liberamente, alcuni spunti bramanteschi: una struttura su tre livelli, alternatamente poligonali e circolari, con il primo registro, dorico, coronato da una balaustrata, il secondo registro corinzio e il terzo a semplici specchiature, il tutto concluso dalle figure di Cristo e della Vergine che delineano, con la postura simmetricamente specchiata, una sorta di cupola.

Nel Tempietto «proporzione, ordine e varietà»¹¹⁸ concorrono a costruire un'opera memore dell'antico ma difficilmente riconducibile a un preciso modello, celebrata ma, allo stesso tempo, variamente emendata dalle «artificiose difficoltà»¹¹⁹: il dorico 'vitruviano' piegato a nuove rappresentazioni che ne compromettono il significato strutturale; la presenza della porta ionica e le sfumature tuscaniche del progetto che stemperano l'assunto del genere unico; l'impostazione radiale e l'impianto circolare esibiti e, allo stesso tempo, velatamente contraddetti.

Opera di un «Grandissimo giudizio ed ingegno capriccioso»¹²⁰, il tempio circolare dorico, manifesto del primo rinascimento romano, mostra una complessità ricca di spunti, libera nell'interpretazione dell'antico e della più recente tradizione artistica lombarda, urbinata e fiorentina, in definitiva, irriducibile a univoche interpretazioni.

114 VASARI 1973, vol. V, pp. 628-629. Sulla presenza di Girolamo Siciolante a Castel sant'Angelo cfr. D'ONOFRIO 1971, p. 247; GAUDIOSO 1977, pp. 231, 252. Cfr. anche HUNTER 1983, p. 24; PUGLIATTI 1983, pp. 87-88.

115 Cfr. GÜNTHER 2001, p. 271.

116 CATANEO 1985, pp. 299-300, libro III, cap. XI, Adis 75.

117 Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, palazzo Barberini. Cfr. FREIBERG 2014, p. 147. Su Pedro Fernández da Murcia, cfr. MANCINI 1996. Sulla datazione del dipinto cfr. anche CANTATORE 2007, nota 19, p. 35; nota 4, p. 105 e relativa bibliografia.

118 VASARI 1973, vol. V, p. 160.

119 *Ibidem*, p. 146.

120 *Ibidem*, p. 156.

LA ILUMINACIÓN Y LAS DECORACIONES INTERIORES DEL TEMPIETTO

Fernando Marías

No es tarea fácil reconstruir el aspecto material del interior del Tempietto ni en su estado original, ni en la sucesión diacrónica de los cambios sufridos por su fábrica y su decoración a lo largo de los siglos hasta nuestros días. La limitación de las fuentes documentales y gráficas, e incluso su carácter contradictorio, limitan las posibilidades de éxito de esta labor historiográfica, interesada en la erosión y las estructuras sedimentarias. Más que un intento de establecer claramente la morfología de sus estratos, tendremos que contentarnos con vislumbrar algunos fogonazos del pasado, que parecen encenderse sobre todo en los momentos seiscientistas de su conservación material, su restauración y su mejora.

Entre 1604¹, y 1606, don Juan Fernández Pacheco (1563-1615), V duque de Escalona y V marqués de Villena, como embajador en Roma, promovió el acondicionamiento de la plaza y subida hasta la iglesia y convento², así como una restauración del Tempietto³, a la que se sumó Felipe III como patrón del monasterio (fig. 1); es posible que fuera también su catalizador el carmelita descalzo español fray Domingo de Jesús María, como veremos más adelante, aunque las noticias oficiales se adelantan varios meses a su aparición en la escena romana⁴. Sabemos de esta intervención personal del embajador gracias a los contra-

1 AGS, *Estado*, Legajo 978, fol. 137, citado por MARÍAS 1987, p. 64, n. 133: «Señor. En esta ay un Monasterio de frailes franciscos de la observancia que llaman San Pedro Montorio, i es tradición antigua que fue fundación de los ss. Reyes católicos progenitores de V.M. y esto confirman las armas suyas que están sembradas por él y por la yglesia i una tabla de mucha antigüedad en que el capítulo manda a los Religiosos que allí avitaren, que mostrándose agradecidos a los dichos ss. Reyes que desde los cimientos edificaron el dicho conbento i su yglesia hagan oraciones particulares por sus Mag[esta]des en los maytines missas i vísperas de ordinario i un viernes de cada mes un aniversario por la ser^{ma} Reyna Doña Ysabel nra. señora y en las coletas de las misas antes de la conclusión después de aver rogado por el P.P. se ruega a Dios por los Reyes de España. Este edificio se halla agora con neçessidad de algunos reparos forçosos assí en la yglesia como el camino por donde se va a ella que está algo distante de la población y por su aspereza i averle malparado los temporales no puede llegar coche y caballos con dificultad, a cuya causa se frequenta no tanto en gran parte como solía que es causa de que las limosnas sean menos, siendo mui neçessarias para aver de ordinario cinquenta religiosos y los artífices an declarado con juramento que serán neçessarios tres mil ducados para esta obra i aviendo sido desde los cimientos esta casa hechura de los progenitores de V.M. cosa notoria en estas partes, me pareció corría obligación de acudir a la conservación della siempre que como agora fuese menester i a mí de dar quenta dello a V.M. para que mande lo que más fuere de su real servicio y de Dios la catt^{ca} pers^a de V.M. como la Christianandá a menester. De Roma primero de junio 1604. El Marqués y Duque de Escalona»[con la letra del embajador se corrige la fecha 4 por 5, pero al exterior se resume el contenido y se fecha en Roma 1604, «a Prim^o de Junio; Recibida en 29 del mismo 1604», Adoc 90]. Le siguen la respuesta del rey del 26 de julio de 1604 (publicada por AGUADO 1876, pp. 12-13, V, del Archivo de la embajada de España en Roma, Adoc 92); otra tercera (fol. 190) de 24 de agosto de 1604, recibida en Madrid el 19 de septiembre, acusando recibo el embajador de la respuesta regia del 26 de julio, Adoc 95; y una cuarta (fol. 109) desde Valladolid, de noviembre de 1604, borrador de la real sobre el mismo asunto, Adoc 96.

2 AGUADO 1876, pp. 12-13, V, para una referencia a la solicitud del 1 de junio de 1604 y la concesión de 3.000 ducados por parte de Felipe III el 26 de julio de 1604. POU Y MARTÍ 1916, p. 221, Adoc 92. MARÍAS 1987, p. 35, para la solicitud, del 18 de enero de 1608, por parte del nuevo embajador don Gastón de Moncada, II marqués de Aitona (1606-1609), 1.000 o 1.200 ducados más para asegurar los trabajos ya iniciados (AGS, *Estado*, Legajo 978, s. fol.); Felipe III excusó el gasto, Adoc 102. La licencia para la intervención viaria del 26 de junio de 1604 en CANTATORE 2007, p. 119, n. 1, Adoc 91. Hoy sabemos que esta obra corrió primero (contrato de 26 de abril de 1606 para entregarse el 15 de mayo) a cargo de los *muratori* Andrea y Battista de Vassalli de Rina y los *scalpellini* Giovanni Antonio Ghetti y Bernardino Valperga; más tarde (junio de 1606) a cargo del *scalpellino* Francesco Caporale para la balaustrada de la escalera de la fachada de la iglesia y desde el 8 de noviembre con Domenico Baccioni, para una lonja que rodeara la plaza, concluida en febrero de 1607; véase D'AMELIO, 2011, sobre ASC, *AU*, *Sez. I*, vol. 616, Parte II, pp. 221-223; vol. 612, pp. 303 y 664; y vol. 613, p. 49, Adoc 99, 100, 101.

3 Respecto a la obra de consolidación de la cúpula del Tempietto con el nuevo *collarino* sobre la cornisa del tambor, con el añadido del escudo ducal del marqués de Villena y la inscripción o epitaño del tambor fechado en 1605 y los escudos regios del nuevo remate de la cúpula, parece poder deducirse que había corrido a cargo de los mismos *muratori*, quienes debían defenderla de filtraciones, y de los *scalpellini* Giovanni Antonio Ghetti y Bernardino Valperga; también en D'AMELIO, 2011a y 2011b, pp. 139-151, a quien agradecemos la consulta de su investigación todavía en prensa, y PALLOTTINO en este volumen.

4 GIORDANO S. 1991, p. 120; y sobre todo FREIBERG 2005, pp. 171-173.

tos con los operarios y las cartas entrecruzadas tanto entre Roma y Madrid, como entre Palermo y Madrid durante su inmediato gobierno como virrey de Sicilia (1607-1610)⁵.

Aunque han sido atribuidas estas intervenciones a la dirección del arquitecto e ingeniero Giovanni Fontana, junto a Carlo Maderno y Flaminio Ponzio, sus nombres siguen sin aparecer en la documentación; hemos de suponer que todos estos trabajos de reorganización y decoración urbana se iniciarían en 1605, pero que no se habían concluido todavía en 1609⁶. Contemporáneamente, se procedió a la restauración de la cúpula y la linterna del Tempietto, conmemorándose con una nueva inscripción y las armas tanto reales – en la falsa linterna – como ducales – en la cornisa del tambor⁷.

La iluminación del Tempietto

Hemos de pensar que la intervención restauradora en la cúpula del Tempietto tuvo consecuencias sobre su iluminación interior, procedente tanto de puertas como de ventanas.

A pesar de que en una de las plantas grabadas del *Terzo libro* (1540, fol. 41, Adis 50) de Sebastiano Serlio aparecen cuatro puertas abiertas en el Tempietto, no es seguro que el nicho occidental hubiera permitido el paso al interior de su *cella*, más que exclusivamente al interior de la cripta subterránea⁸; de hecho, solo aparecen abiertas las otras tres entradas en los principales testimonios gráficos del siglo XVI, desde el diseño de Bernardo della Volpaia (act. 1495-1540) del Codex Coner (ca. 1513-1515, Londres,

5 Ahora se pueden añadir los siguientes documentos:

AGS, *Estado, Sicilia*, Legajo 1163, n. 29 (53). Carta desde Palermo, 22 de agosto de 1608, del duque de Escalona al rey Felipe III a través de su secretario de estado Andrés de Prada, solicitando sobre los expolios de Sicilia 1.500 escudos para el reparo del convento de San Pedro de Montorio «que es el lugar adonde padeció martirio y con esta cantidad y con otra mayor summa que yo puse por mi devoción, se comenzó a ornar la capilla del martirio (en que avía querido poner la mano un embajador francés), allanar la aspereza del camino, terraplenar la plaza que está delante de la Yglesia con sus estribos y antepechos, de manera que pueden subir a lo alto coches con que a crecido mucho el concurso y frecuencia del pueblo, pero como aquel terreno es blando y el peso de la tierra de la plaza es mucho el edificio sentimiento de manera que si no se acude y se pone remedio antes de que entren las aguas vendrá todo a tierra, y considerando que por ser el Monasterio Yglesia i Capilla fundación de los Reyes Cathólicos de gloriosa memoria y lleno de sus armas reales y por esto del Real Patronato de V. Md. de que yo hice hacer nueva confesión y declaración a los frailes zocolantes que allí residen en forma auténtica, corre su fábrica por cuenta de V. Md., y que es muy conforme a su piedad reparar y ornar un santuario tan célebre, me ha parecido supplicar a V. Md. sea servido de mandar librar... para remediar el daño e reducir las cosas al estado primero según el modelo e traça que de Roma me an remitido en que hará S. Md. a Dios un servicio grato y una acción muy propia de su real ánimo y grandeça...», Adoc 103. Recibida el 19 de octubre, se contestó que era imposible acudir a gastos extraordinarios y que se envía su petición al Consejo de Italia para que allí se satisficiera. A esta misiva siguió otra, de 14 de septiembre de 1608, no encontrada todavía pero citada más adelante.

AGS, *Estado, Sicilia*, Legajo 1886, n. 39 (159). Carta desde Madrid, del 22 de noviembre de 1608, del Consejo de Estado al duque de Escalona, tras haber visto las dos cartas de 22 de agosto dirigidas al rey, en las que se decía que estando él en Roma mandó librar V. Md. 2.000 escudos en Nápoles para el reparo del convento de San Pedro de Montorio «que es el lugar donde padeció martirio y con esa cantidad y otra que se puso por su deboción se comenzó a ornar la Capilla del Martirio...». El Consejo reiteraba la imposibilidad del libramiento y la eventual solución: «si V. Md. es servido de çometer esto a el Consejo de Italia, por allí se satisfará más particularmente a lo que el duque de Escalona pide. V. Md. Lo mandará veer y proveer lo que más fuere servido. En Madrid, a 22 de noviembre de 1608», Adoc 104.

AGS, *Estado, Sicilia*, Leg. 1886, n. 39 (95).

Carta desde Madrid, del 23 de diciembre de 1608, al duque de Escalona, tras ser analizadas las cartas de 22 de agosto y 14 de septiembre, por parte de Felipe III: «Por el Consejo de Italia he hecho merced al convento de San Pedro Montorio para los efectos que dezís, y los expolios de este reyno están tan cargados de las obligaciones de limosnas en que se combierten que es imposible acudir a cosas extraordinarias pero deseando poderlo azer al dicho convento, he mandado remitir lo que a esto toca al dicho Consejo de Italia por donde se os avisará de lo que se podrá hazer», Adoc 105.

6 FAGIOLO 2004, pp. 100-102; CANTATORE 2007, pp. 119-128 y CANTATORE 2010b; FAGIOLO 2008, pp. 121-138 y Apéndice pp. 138-140; DE CAVI 2009.

7 BRUSCHI 1969, pp. 1006-1007.

8 Frente al cerramiento de tres de los nichos en el fol. 41 v. Por otra parte, parece tratarse de una omisión u error la oclusión de todas las aperturas de las puertas de los cuatro nichos mayores que aparece en el dibujo del *tacuinio* de Giuliano da Sangallo (BAV, Barb. lat. 4424, fol. 39r, Adis 13). No hay pruebas documentales ciertas – más allá de ciertos rasgos materiales de difícil cronología – de que se hubiera pensado en un altar en el centro, que no aparece diseñado en ningún dibujo, o que este altar no se hubiera previsto originalmente, y se hubiera pensado dejar las cuatro puertas abiertas, como supone FROMMEL 2002a, pp. 80-81, quien ha hipotizado una secuencia de tres proyectos sucesivos. La disarmonía entre la molduración de las basas del interior del Tempietto y las del altar podrían haberse debido a otras causas.



Fig. 1. Escudos de Felipe III y Juan Fernández Pacheco, V duque de Escalona y V marqués de Villena (foto F. Marías)
 Fig. 2. Períbolo del Tempietto (foto F. Marías)
 Fig. 3. Entrada meridional (foto F. Marías)

Sir John Soane's Museum, fol. 13v, Adis 14)⁹. Y no solo abiertas, sino faltas de batientes – dobles para la oriental y simples para las del norte y el sur como en la actualidad – para poder cerrarlas. De hecho, la continuidad de las molduras exteriores de la *cella* a la altura de las basas de las pilastras en la puerta/ventana occidental, así como el aspecto 'afeitado' de la parte inferior de las jambas en el umbral (figs. 2-3), sugeriría la posibilidad de que en un principio no se hubiera pensado colocar puertas, incluso en el vano oriental de la entrada principal (fig. 4); visto el muro de este nicho desde el interior, parece que la anchura de esta puerta hubiera sido en origen más estrecha que la actual.

9 En un dibujo de Raffaello da Montelupo o Aristotile da Sangallo de Lille (1530/1540, Musée des Beaux-Arts, Collection Wicar, *Livre des dessins de Michel-Ange*, n. 728, Adis 48), aparecen también identificadas puertas en los lados norte, oeste y sur, además de la este marcada por los escalones bajo la columnata; véase LEMERLE 1997, pp. 292-293. En cambio el nicho occidental aparece ya cerrado en los dibujos del anónimo «Italiener X» de Roma (1516/1535, ICG, vol. 2510, fols. 33 r-v, Adis 27, 28) o en el dibujo de anónimo francés del Codex Destailleur de Berlín (d. 1546, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, HDz. 4151, fol. 103 v, Adis 55).



Fig. 5. Interior del Tempietto (foto F. Marías)

Fig. 4. Entrada oriental (foto F. Marías)

En este sentido se podría pensar que pudo haberse imaginado como una especie de ciborio – al decir de fra' Mariano da Firenze en 1518¹⁰ – o como *períptero* cupulado o con *tholus*, al decir del anónimo traductor de Vitruvio de Ferrara (Biblioteca Ariosteia, Classe II 176, ca. 1497/1511/1520)¹¹, sobre el lugar de la crucifixión de san Pedro.

Al lado oeste, donde se encontraría un altar, ya aparentemente representado en la sección del dibujo del siglo XVI anónimo del Istituto Centrale per la Grafica¹², se abriría otra puerta similar a las laterales, quizá algo más baja, a través de la que se descendía con una única rampa a la cripta y, sobre todo, permitía la contemplación del espacio de la crucifixión de san Pedro y la caverna del beato Amadeo. De hecho, ya en uno de los dibujos de Aristotile da Sangallo (1481-1551) se señalaba que existían en el Tempietto «dentro sono 4 nichì grandi ed evvi tre entrate. sariano quatro con quella che va sotto il tenpio dreto al altare»¹³.

Puede parecer absurdo esta falta de coherencia entre las distintas fuentes gráficas que del Tempietto han llegado hasta nosotros; sin embargo, hemos de pensar en su muy diversa intencionalidad gráfica para detenerse en todos los detalles de su morfología, y ello conllevaba una escasa atención respecto a algunos detalles; unas veces intentaban representar en su totalidad y perfección la arquitectura ya 'sacralizada' de Bramante, suprimiendo por ejemplo referencias a puertas y batientes de madera y unificando quizá, incluso, eventuales anchuras discordantes en sus vanos; otras veces tendían a dar cuenta de la bajada a la cripta,

10 MARIANO DA FIRENZE 1931: «At vero pro commoditate conventus mons crucifixionis in medio claustris remanens, adaequavit. Ibi que magnum marmoreumque ciborium columnis ornatum ad magnitudinem ablate colle cum altare et cavernula Amadei, ut visitor, extruxit...», Adoc. 69. Sobre su vida del beato Amadeo, véase SEVESI 1911.

11 SGARBI 2004; GROS 2005; PIZZIGONI 2007.

12 GÜNTHER, 1973, pp. 483-501; GÜNTHER, 1988, pp. 205-207, 349-353.

13 GHISETTI GIAVARINA 1990, n. 92-94, U 4319A r y v. Estas cuatro ventanas del cuerpo de la cella, aparecen también en el citado dibujo de Bernardino della Volpaia. Se insiste en que este nicho occidental solo estaba abierto como ventana y puerta hacia la cripta en el texto manuscrito del Archivum Generale Ordines Carmelitarum Discalcearum de Roma, 319A2, *Vita del Venerabile Padre nostro fra Domenico di Gesù Maria Carmelitano Scalzo scritta da fra Pietro della Madre di Dio senese suo compagno, di ordine delli suoi superiori* (FREIBERG 2014, Appendix B, pp. 209-213, aquí Adoc 118), que narra los hechos de 1628-1629.



Fig. 6. Interior desde el nicho occidental (foto F. Marías)

y dejaban visible la entrada a la escalerilla ‘abriendo’ en incongruente consecuencia el nicho occidental. Todavía esta disparidad podría testimoniar una tentativa de reflejar sedimentaciones proyectuales de la obra arquitectónica y recoger intenciones abandonadas y no llevadas a cabo.

En la parte inferior del Tempietto existían cuatro pequeñas ventanas en los ejes diagonales, hoy cerradas por ventanas modernas de vidrio. Por encima del cuerpo, en el tambor se abrían no solo las cuatro ventanas actuales («e sopra a ogni porta ad alto sono 4 finestre a dar lume e l’altre queste e l’altre sono sfondate circha a once 10 lumi morti») ¹⁴, sino tal vez las ocho. En efecto, en otros dos dibujos de Aristotile da Sangallo se podría interpretar también que eran ocho las ventanas abiertas en el tambor y cuatro rectangulares en el cuerpo de la *cella*, en los ejes diagonales, por debajo de las pequeñas hornacinas. Lo mismo puede constatarse en los dibujos del anónimo llamado «Italiener X» (ICG, vol. 2510) y del Codex de Kassel ¹⁵.

Todas ellas – «la dicha Capilla [de San Pedro] tiene ocho bedrieras y en cada una dellas un escudo con las dichas Armas Reales» – estaban cerradas por medio de vidrieras con las armas de los Reyes Católicos, pues así se citaban al menos en 1604, que debieran de haber correspondido con las ocho ventanas altas del tambor ¹⁶. Hoy solamente están abiertas cuatro de ellas, las de los ejes ortogonales, con vidrieras modernas que presentan la heráldica de Castilla y León, Aragón, Valencia y Granada, mientras que las otras cuatro aparecen cegadas y con restos de escudos heráldicos pintados, que se han adscrito a Juana I la Loca ¹⁷. No obstante, esta identificación con las armas de la nueva reina de Castilla y Aragón no deja

14 GHISSETTI GIAVARINA 1990, n. 92-94, U 4319A v, Adis 62.

15 GÜNTHER 1988, pp. 351, n. 4-5, 352, n. 4-5 r y v y 372, n. 20-21; aquí, Adis 27, 28, 33, 34, 29, 39, 41.

16 AGS, *Estado*, Legajo 978, fól. 191, citado por MARÍAS 1987, p. 35, Adoc 95; informe del procurador general de la orden fray Juan de Rada: «El Convento de San Pº de Montorio de la Ciudad de Roma que habitan los Frayles de San Franº de la Regular Observancia consta ser edificado por los Reyes Cathólicos de buena memoria Don Fernando y Doña Ysabel por los muchos escudos de Armas Reales de los susodichos Reyes, que ay assí en la Yglesia, como en el cuerpo del Convento», Adoc 94.

17 HUMANES 2002 pp. 20 y 56 y dibujo reconstructivo. No ha podido verificarse la autenticidad y fecha de tales escudos. La idea de que existían estas pinturas a mediados del siglo XVI, identificándose por sus armas como producto del reinado de Juana I de Castilla, a partir del libro de Lorenz Schrader (FREIBERG 2014, p. 180 y 275, n. 72), parece errónea. Schrader (1530/38-1606), amigo de Philip Melanchton

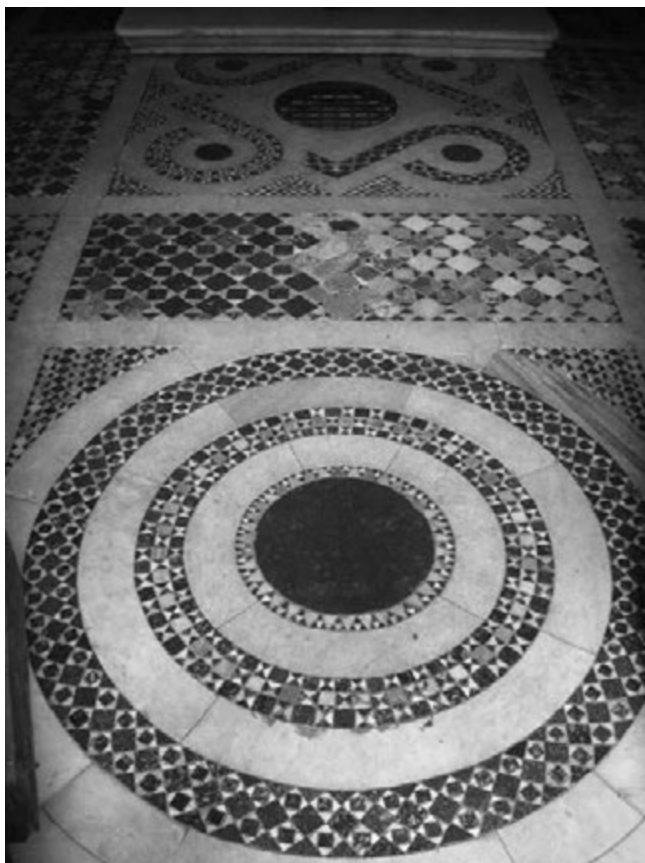


Fig. 7. Pavimento del Tempietto (foto F. Marías)

dibujos del siglo XVI en que se muestra el pavimento podría identificarse este hueco²⁰; además, según la biografía de fray Domingo redactada por fra' Pietro di Madre di Dio en 1628, el carmelita descalzo «... aprì un'altra finestrella tonda nel mezzo della volta, che sostiene la cappella di sopra, e così diede maggior luce alla cappella...»²¹. Es incluso posible que el círculo de piedra que está hoy incrustado en el escalón situado delante del altar – que no aparece en las fuentes gráficas manejadas e incluso es más ancho – hubiera decorado la parte central del pavimento cosmatesco y se colocara en este lugar en 1628-1629, momento en que se abrió el círculo del pavimento de la cripta para permitir contemplar la tierra del Montorio de la crucifixión petrina.

de plantear problemas; es también posible que se tratara de una errónea reconstrucción seiscientista de la forma de la cadena del Toisón de Oro de las armas reales del siglo XV, a causa de tratarse de una reforma de cronología tardía.

Aunque se hubiera pensado que el Tempietto sufriera el cierre de estas cuatro ventanas diagonales del tambor en fecha posterior a 1628¹⁸, es quizá más probable que su clausura fuera resultado de la reforma de la cúpula emprendida por el duque de Escalona años atrás, de no haber sido la forma original de su iluminación interior.

Naturalmente, hoy en día existe otra ventana de menor tamaño abierta en el paño oeste del exterior de la *cella*, en sustitución de la puerta situada por detrás del altar de la capilla, y que permite dar luz desde el exterior del cuerpo del Tempietto a la cripta subterránea (fig. 2). Esta fuente de iluminación como tal no existió hasta la segunda oleada de intervenciones seiscientistas, ejecutadas ahora en la tercera década del siglo¹⁹.

De igual forma, la importante apertura del pavimento superior con un óculo que permite ver la cripta dataría de estas mismas fechas del siglo XVII (figs. 7, 20). De hecho, en ninguno de los

(1497-1560) y Joachim Camerarius (1500-1574), viajó – aunque jamás con éstos – a Italia en 1556-1559, y tal vez en 1567 y después de 1573 (por la cronología de algunas de sus referencias), y transcribió diferentes inscripciones de sus monumentos (SCHRADER 1592, fols. 166-167): su «S. Petrus Montorius in Ianiculo. Parvum sed elegans picturis et sculpturis sacellum, rotundum a quedam Regina Hispaniae conditum est» hacía referencia a Isabel la Católica más que a su hija; SCHRADER 1592, fols. 166-167 v. En opinión de Faustino Menéndez-Pidal Navascués, más allá de la singularidad de la 'resurrección' del águila de San Juan de los Reyes Católicos y del trazado del collar del Toisón de Oro, las armas corresponden sin duda a un miembro de la dinastía de Austria de la casa real de España, que todavía no era rey (corona) pero sí caballero del Toisón. Todo esto coincide con el príncipe Felipe (futuro Felipe IV), como príncipe de Asturias y miembro de la Orden del Toisón en 1612-1613 y antes de su proclamación como rey en 1621.

18 MARÍAS 1987, p. 36, sobre CARAMUEL 1655, pp. 471-472, citado por TIBAUDO 1974, pp. 515-516; FREIBERG 2005, p. 191, sobre fra' Pietro di Madre di Dio.

19 Algunas de estas transformaciones son difíciles de ser asignadas, tras las dos campañas de restauraciones llevadas a cabo, tras la Primera República Romana de 1798, en 1804-05 y 1826. Sobre éstas, véase DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 39-52; MARESCA COMPAGNA 1984, pp. 91-109.

20 Ni en el del anónimo «Italiener X» de Roma (1516/1535, ICG, vol. 2510, fols. 33v, Adis 28) ni en el de Raffaello da Montelupo o Aristotile da Sangallo de Lille (Musée des Beaux-Arts, Collection Wicar, *Livre des dessins de Michel-Ange*, fol. 728, Adis 48).

21 FREIBERG 2005, ap. 2, p. 191 y FREIBERG 2014, ap. B, pp. 209-213 sobre el manuscrito de fra' Pietro di Madre di Dio, aquí Adoc 118.

La decoración del Tempietto y su cripta

Durante la embajada de don Francisco Fernández de la Cueva, VII duque de Alburquerque (1619-1623), se solicitó nuevamente ayuda al rey de España, por una suma de 6.000 ducados, petición reiterada el 25 de agosto de 1628 – dando cuenta ya del hallazgo en el claustro de la ‘piedra’ fundacional – por parte del VII conde de Oñate don Íñigo Vélez de Guevara y de Tassis (1566-1644)²², y por el II marqués de Castel Rodrigo don Manuel de Moura y Corte-Real (1632-1644) el 3 de julio de 1638, pero que no parece haber llegado hasta noviembre de 1638²³.

En 1628, en consecuencia, Felipe IV otorgó, al menos de palabra y durante la embajada de don Íñigo y el pontificado de Urbano VIII, otra importante cantidad para la reparación del convento, y la sistematización de las escaleras que conducían a la cripta del Tempietto (fig. 8), así como una nueva decoración de la misma, con la colaboración del cardenal de España don Gaspar de Borja y Velasco (1580-1645) y el visto bueno pontificio.

Tenemos hoy, como hemos visto, mayores precisiones sobre la misma gracias a dos textos del siglo XVII. El primero es una biografía del carmelita descalzo de Calatayud fray Domingo [Ruzola] de Jesús María (1559-1630), redactada al poco de su muerte, por su compañero fra’ Pietro di Madre di Dio (Annibale Angelini, fallecido hacia 1630)²⁴. El segundo es un texto del teórico de la arquitectura y cisterciense Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682), quien antes de llegar a Roma en 1655 publicó, por encargo del emperador Fernando III, la biografía del carmelita, supuesto tío del escritor y cuya beatificación se perseguía en aquellas fechas²⁵: *Caramuelis Dominicus: hoc est Venerabilis P. Dominici a Jesu-Maria... Parthenii Ordinis Carmelitanae Excalceatae Generalis, virtutes, labores, prodigia, ecstases et revelationes* (Viena 1655)²⁶.



Fig. 8. Entrada a la cripta (foto F. Marías)

22 La respuesta llegó durante la embajada del VI conde de Monterrey Manuel de Fonseca y Zúñiga, quien se ocupó en 1629 de oponerse a la presencia de las armas pontificias en el convento.

23 AGUADO 1876, pp. 13-14, VI, para la concesión de 6.000 ducados por parte de Felipe IV el 11 de noviembre de 1628. POU Y MARTÍ 1916, pp. 239-240, con otra carta del 28 de octubre de 1629. BRUSCHI 1969, pp. 1010-1011. DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 29-33; MARÍAS 1987, pp. 35-36, para (AGS, *Estado*, Leg. 3002, s.fol.); véanse las cartas de Toledo, Archivo Histórico Nacional, *Sección Nobleza, Osuna*, Leg. 1977, n. 14¹⁻², 1978, n. 53¹⁻², y 1979, n. 15, respectivamente del 27 y 29 de octubre de 1624 y 11 de noviembre de 1648; también CANTATORE 2007, pp. 123-124; RIVAS ALBALADEJO 2015, pp. 323-324. No parece que el dinero llegara en esta fecha, sino solamente en 1638, a tenor de la siguiente carta:

Madrid, Archivo General de Palacio, Biblioteca, II/2553, fol. 76 r: Carta de Felipe IV, desde Madrid, del 11 de septiembre de 1638, al duque de Moncada y príncipe de Paternó, don Luis de Moncada, presidente y capitán general del Reino de Sicilia, para que entregue al embajador en Roma el marqués de Castel Rodrigo los 6.000 ducados que por una sola vez el rey prometió de los expolios del reino al convento en tiempos de duque de Alburquerque y no se entregaron, para «adornos y reparos» del monasterio, que habían fundado los Reyes Católicos – «y de los que es justo conservar su memoria» – dado que amenaza ruina. Recibida en Sicilia el 16 de noviembre y contestada el 26 de noviembre del mismo año de 1638.

24 FREIBERG 2005, pp. 156-158 y ap. 2, pp. 190-197 y FREIBERG 2014, ap. B, pp. 209-213, sobre el manuscrito de fra’ Pietro di Madre di Dio, aquí Adoc 118.

25 DELLA TRINITÀ 1659; DI S. TERESA 1925; KNOLL, WINTER, ZESSNER-SPITZENBERG 1930; GIORDANO S. 1991.

26 CARAMUEL 1655, pp. 471-472, citado por TIBAUDO 1974, pp. 515-516. Sobre el texto, SULLIVAN 2005; SULLIVAN 2010. Son siempre erróneas las referencias a un *Dominicus Caramuel* como el emprendedor de la iniciativa restauradora y decoradora o autor del texto citado.



Fig. 9. Interior de la cripta (foto F. Marías)

Fray Domingo, llegado a Roma en 1604, fue definidor general de la congregación carmelitana de Italia en 1608, 1611, 1620, 1623 y 1629 y general de la orden de 1617 a 1620. En 1628 consiguió iniciar la obra de restauración de la cripta del apóstol, tras una visita llevada a cabo el año anterior con el protector el cardenal Gian Garzia Mellini (1562-1629), cardenal de los Quattro Santi Coronati, tras ser legado en España en 1605-1607, y por entonces de San Lorenzo in Lucina. Al romperse el muro de la cripta para hacerse la nueva puerta de entrada, se encontró en los cimientos una lápida de mármol, de un pie de grosor, dos de ancho y tres de largo, con la inscripción «LAPIDEM PRINCIPIS APOSTOLORUM MARTIRIUM SACRUM FERDINANDUS HISPANIARUM REX ET ISABELLA REGINA CATHOLICA POSTO ERECTAM AB EIS SEDEM POSUERUNT ANNO SALUTIS CHRISTIANAE MDII»²⁷.

Parece coincidir con la transcrita por el Padre Luke Wadding (1588-1657), cuyo texto envió el conde de Oñate a Felipe IV y que recogiera y transcribiera en 1661 el embajador español don Luis de Guzmán Ponce de León, en su relación al

papa sobre los títulos españoles sobre el patronato conventual²⁸: «APOSTOLORUM PRINCIPIS MARTYRIO SACRUM FERDINANDUS HISP. REX. ET ELISABETHA REGINA CATHOLICI POST ERECTAM AB EIS AEDEM POSS. AN. SAL. CHRIST. MDII.»

Se trataría de la misma lápida que, colocada en el altar por fray Domingo, actualmente ocupa el mismo lugar (fig. 9), rota en su esquina superior izquierda²⁹, y cuya inscripción reza exactamente «SACELLVM APOSTOLOR. PRINCI. / MARTYRIO / SACRVM / FERDINANDO. HISPAN REX / ET HELISABE. REGINA. CA / THOLICI. POST. ERECTAM. / AB. EIS. AEDEM. POSS. / AN. SAL. XRIANE. M.DII.» A su vez, Caramuel transcribió la inscripción del reverso de la lápida «BERNARDVS CARAVAXAL S.E.R CARDINALIS PRIMVN LAPIDEM INJECIT», que coincide en líneas generales con la leyenda descubierta en la última restauración del altar, al levantar la lápida del mismo para su limpieza: «BER. CARAVAIAL CARDINALIS PRIMVM LAPIDEM POSVIT» (fig. 3 en Cantatore sobre el Tempietto en este volumen). Si, como se aseguraba, se hallaron en los cuatro ángulos de dicha lápida cuatro monedas de plata – según fra' Pietro – o cuatro vasos de bronce con monedas de oro y plata acuñadas por los Reyes Católicos, según Caramuel, parece evidente que se había encontrado la primera piedra fundacional de 1502 del Tempietto; fray Pietro incluso llegó a pensar que se trataba de una antigua piedra que se había

27 Según la biografía de fray Domingo redactada por fra' Pietro di Madre di Dio (1628), la inscripción habría rezado de la siguiente forma: «Lapidem Apostolor(um) Principis martirio sacrum Ferdinandus Hispaniarum Rex et Helisabeth regina catholici post erectam ab eis aedem posuerunt anno salutis Christianae 1502» y en el reverso «Bernardus Carvajal Card(inalis) S.R.E. primum lapidem, iecit». Véase Cantatore sobre el Tempietto en este volumen, FREIBERG 2005, ap. 2, p. 191 y FREIBERG 2014, pp. 127-139 y 182-193, y ap. B, pp. 209-213, Adoc 118. Previamente, MARÍAS 1987, pp. 33-35 y CALVO FERNÁNDEZ 2000b, pp. 135-138.

28 WADDING VI, 1472, n. 68 y 81. Transcrita en AGS, *Estado*, Leg. 3034.

29 HUMANES 2002, pp. 64-68.



Fig. 10. Inscrición y antigua columna de las tenidas como metas de la crucifixión o del *Trópaion apostólou*



Fig. 11. Ventana oeste de iluminación de la cripta (foto F. Marías)

utilizado en el martirio del santo. Fray Domingo de Jesús María halló asimismo en la cripta otra vieja lápida latina de Paulo III (1536)³⁰, que colocó junto al altar de ésta, de las tres que quizá pusiera este pontífice, y que hoy se conserva a los pies del altar, copiándola también en la ventana de la nueva bóveda de la cripta.

La remodelación de la cripta emprendida por el carmelita tenía como finalidad mejorar su acceso e iluminación. Fray Domingo hizo erigir dos nuevas escaleras que se ceñían al estilóbato circular y puso unos quitamiedos que hoy han desaparecido, construidas en el bienio 1628-1629³¹; sustituyeron, con sus dos nuevos ramales que se curvan alrededor del basamento escalonado, a la única rampa que anteriormente permitía la comunicación con la cripta o la *cavernúcula* de Amadeo, que conocemos a través de diferentes dibujos anónimos³² y uno de Aristotile da Sangallo (1481-1551)³³; en ellos se puede constatar que en el muro oeste se abría una pequeña puerta que descendía con trece escalones hasta el centro de la cripta y se enfrentaba a un mínimo espacio frente a un altar que se alzaba en el muro este, sin ningún tipo de nicho para albergar una imagen.

En la vuelta de la escalera, frente a la entrada, fray Domingo abrió un nicho que albergara una figura antigua de mármol, de bulto redondo, de San Pedro que se encontraba hasta 1628 en un nicho sobre el altar de la cripta y hoy se halla devuelta al mismo, entre dos enjutas con ángeles adorantes de piedra de procedencia desconocida, situándolos entre dos columnas de orden toscano (figs. 10-11). Esta imagen de

30 Ya citada por SCHRADER 1592, p. 167: «...ante ingressum Templi Paulo III... Locus Martyrii Beati Petri Apostoli sacello rotundo ornatus est, & tabula indulgentiarum, pie locum visitantium».

31 Habrían sido posteriores a la obra de 1628 para WHITE 2000, pp. 53-62. Sobre la última restauración véase también FERNÁNDEZ ANSUÁTEGUI 1998; SANCHO RODA 1998; SANCHO RODA, SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ 1999; SANCHO RODA, SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ 2001; HUMANES 2002. MORGANTI y WHITE, SANCHO RODA y SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ en este volumen.

32 BRUSCHI 1969, pp. 1010-1011; GÜNTHER 1973, pp. 23-38 y 75-87; GÜNTHER 1974, pp. 483-501, con análisis de los dibujos de la planta y sección de la cripta de Roma, ICG, FN 7702 (32746/33v), vol. 2510, Adis 28; GÜNTHER 1988, p. 372, para el análisis del dibujo de Kassel, Staatliche Kunstsammlungen 20, 42v, Adis 41; GÜNTHER 2001, pp. 269-271; GÜNTHER 2002, pp. 28-33; FROMMEL 2002a, p. 80.

33 GHISSETTI GIAVARINA 1990, nn. 92-94, U 4318Av, Adis 60.



Fig. 12. Bóveda de la cripta (foto F. Marías)

San Pedro del altar mayor se ha venido tradicionalmente atribuyendo al círculo del escultor cuatrocentista Paolo Romano (1431-1505), Paolo Tuccone o Paolo di Mariano di Tuccio Taccone, fechándose a fines del siglo XV; parece haber ocupado el altar de la cripta desde el siglo XVI, pues fra' Pietro di Madre di Dio lo describió allí, colocada por encima de una cruz y una reliquia petrina enviada por la Infanta de España y Archiduquesa de Austria Isabel Clara Eugenia desde Flandes; fray Domingo colocó dos candelabros y «due teste di marmo del Salvatore, e della sua santissima Madre»³⁴. Ignoramos la procedencia original del San Pedro, aunque es posible que procediera del altar del Tempietto, pues fray Juan de Rada en 1604 situaba una imagen del santo encima del altar superior³⁵, y fuera bajado a la cripta poco después, para que pudiera citarlo fra' Pietro, antes del traslado. Regresó al altar de la cripta tal vez a comienzos del siglo XIX, pues la estructura del altar con nicho para una escultura de bulto redondo aparece ya reflejada en la planta de 1820-1822 de Prosper Barbot³⁶, aunque excusada en la de Paul Letarouilly, y una imagen aparentemente de mayor tamaño reaparece en su sección longitudinal del Tempietto.

La reforma del subterráneo modificó radicalmente el interior que habría dejado la obra bramantesca, aunque respetara su ámbito espacial, como ya demostrara Günther³⁷.

Existía un pavimento marmóreo que fray Domingo revistió de madera de ciprés; posterior, en consecuencia, tiene que ser el actual solado, cuyo diseño no coincide con el del muro de la cripta. De mármoles de diferentes colores y figuras geométricas en esquema octogonal, se organiza en su diseño circular en torno al hueco central – según Wadding cerrado con una reja – donde sobre tierra amarilla del Monte Áureo se había erigido la cruz martirial de Pedro (tav. XIV, 42).

El revestimiento de mármoles del muro – con una inscripción «AD HONOREM ET GLORIAM MARTYRII PRINCIPIS APOSTOLORUM DECORATVM [esta palabra está pintada en lugar de incisa] AN.

34 FREIBERG 2005, ap. 2, p. 192 y FREIBERG 2014, ap. B.

35 AGS, *Estado*, Legajo 978, s. fol.

36 París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 27400; en DI TEODORO 2001, fig. 13, pp. 118-123.

37 GÜNTHER 1973, pp. 23-38 y 75-87; BRUSCHI 2002b, p. 58.

M.DC.XXVII» a la altura de los capiteles-friso – se realizó, por orden de fray Domingo, por medio de pilastras dobles de orden toscano que separan los campos y una estrella de bronce en cada uno de éstos (fig. 12).

Por encima, y en 1628-1629³⁸, la cúpula se decoró con relieves de estuco policromado y dorado, con medallones y recuadros que, siguiendo un esquema octogonal de sectores de diferente anchura, incluían diversas escenas de la vida de san Pedro y diferentes figuras alegóricas y ángeles. Una guirnalda rodeaba el nuevo hueco que conectaba el Tempietto y la cripta (fig. 12).

Estos relieves se organizan, desde la entrada y según la dirección de las agujas del reloj de la siguiente forma: en la ventana un recuadro con San Pablo, la Virgen con el Niño y San Francisco³⁹, y por encima las palmas y coronas del martirio; una virtud no identificada; la Vocación de San Pedro y San Andrés (Mateo, 4, 18-20) y la Negación de Pedro (Lucas, 22, 54-62); la Prudencia; San Pedro caminando sobre las aguas (Mateo, 14, 29-31) y la pesca milagrosa (Juan, 21, 5-6); la Fe; la Entrega de las llaves (Mateo, 16, 118-119) y la Resurrección de Tabita (Hechos, 9, 40); la Esperanza con el ancla. Sobre el altar, la Crucifixión de San Pedro.

Más allá del altar, la Caridad; el Tributo de la moneda (Mateo, 17, 26) y la muerte de Safira (Hechos 5, 1-11); la Templanza; el Lavatorio de la Última Cena (Juan, 13, 6-11) y la Liberación de la cárcel (Hechos, 3-11); la Justicia; San Pedro cortando la oreja a Malco en el Prendimiento de Cristo (Juan, 18, 3 y Lucas, 22, 47-51) y San Pedro y la caída de Simón el Mago; y la Fortaleza. Sobre cada segmento narrativo se coloca una figura de ángel.

Aunque esta obra escultórica se le hubiera asignado, a pesar de su cronología dudosa, a un alumno de Alessandro Algardi, Giovan Francesco de' Rossi (act. 1640-1677)⁴⁰, hoy finalmente poseemos pruebas documentales – el contrato de 1 de marzo de 1628 con el carmelita descalzo – que lo asignan al estucador y cantero Giovanni Pagni⁴¹, que había trabajado en San Pietro Vaticano con Carlo Maderno, controlado por el arquitecto romano Francesco Peparelli (†1641)⁴²; quizá éste habría sido el responsable último de la remodelación de la cripta.

Las dos columnas antiguas situadas a la entrada de la cripta fueron también recolocadas en esta posición por fray Domingo, tal vez tomándolas por las columnas que, según alguna interpretación, habrían sido las dos metas entre las que san Pedro habría sido crucificado; al menos estaban marcando ya en 1452 el lugar del martirio (fig. 10)⁴³, y habían sido citadas en 1627 por el arquitecto alemán, viajero a Italia entre 1606 y 1620, Joseph Furttentbach (1591-1667), en su *Newes Itinerarium Italiae*⁴⁴. Es posible que

38 Hasta ahora se tenía por obra más tardía, pues se había llevado hasta poco antes de 1651; véase VANNICELLI 1971, p. 168, a partir de una carta del canónigo Kaludski; SALERNO, VOLPI 2004, p. 71.

39 Según fra' Pietro di Madre di Dio (1628), fray Domingo habría colocado en ese lugar una pintura del Arrepentimiento de San Pedro; véase FREIBERG 2005, ap. 2, p. 193.

40 VANNICELLI 1971, p. 168; MONTIJANO GARCÍA 1998; SALERNO, VOLPI 2004. La hipótesis de TORMO Y MONZÓ 1942, II, p. 106, atribuyendo esta obra al escultor Lisippo Sigismondo (†1604), enterrado según una inscripción de Vincenzo Forcella en la iglesia, no puede sostenerse. Además, aparece solamente citado como orfebre; véase BIMBENET-PRIVAT 1992, p. 470.

41 CARLONI 1996, pp. 335 y 348, n. 43; FREIBERG 2005, pp. 174-176 y FREIBERG 2014, pp. 185-186, citando ASR, 30 *Notai capitolini*, L. Bonincontri, Uff. 18, vol. 184, fols. 1-34, documento de 1 de marzo de 1628, Adoc 120; Uff. 18, vol. 190, fols. 449 y 798, documentos de 21 de marzo y 11 de abril de 1629, con referencia a una tasación de Peparelli, Adoc 121.

42 Sobre éste, véase LONGO 1990, pp. 25-44; PASSIGLI 1989; FREIBERG 2014, pp. 184-186.

43 En 1452, Nikolaus Muffel – en su *Der ablas und die heiligen stet zu Rom* – había situado la crucifixión – «sten noch zwu seulen» – en Montorio, donde existía una «capell do sand Peter kreutzigt ist worden gar hoch und sticklich auf einem perg, sten noch zwu seulen, dozzwischen das creutz gestanden ist... do ist altag VII hundert jar ablas und als vil karen; und unter dem altar sol sein creutz begraben sein worden»; véase MUFFEL 1876, pp. 48ss., citado por RIEGEL, 1997-1998, p. 281 y MUFFEL 1999, Adoc 13. Es posible que allí continuaran como señal en 1492 y 1494. Para el humanista lombardo, y datario de Nicolás V, Maffeo Vegio (1407-1458), en su *De rebus antiquis memorabilibus Basilicae S. Petri Romae* de 1455, la crucifixión del apóstol había tenido lugar en el Mons Aureus o Montorio, Adoc 9; se apoyaba, contra el parecer diferente de la tradición representada entonces por la *Roma instaurata* (1444-46; Verona, 1481) de Flavio Biondo, en la *Historia ecclesiastica* de Eusebio y en el *Liber pontificalis*. Según aquél, había marcado el sitio de la crucifixión un *trophaeum* en la via Regalis hacia el Vaticano, entre las dos *metae*; según el *Liber pontificalis*, el papa Cornelio (251-253) había trasladado el cuerpo del apóstol desde las catacumbas de San Sebastiano al Montorio del Gianicolo, «lugar de su crucifixión», desde donde el papa Silvestre y el emperador Constantino lo habían trasladado al Vaticano. Véase *Acta Sanctorum* 1717, pp. 73-74; BRINTON 1930; VIGNATI 1959a; VIGNATI 1959b, pp. 58-69.

44 FURTTENTBACH 1627, pp. 121-122: «...ein feines Capellin in die Rundung gebawet, und unter dem Boden ist ein Altar daross 2

se tomaran como restos del *Trópaion apostólou* del que había escrito Eusebio de Cesárea en su *Historia ecclesiastica*, señalando que se encontraba hacia el Vaticano⁴⁵.

El altar, los relieves y el pavimento del Tempietto

Las restauraciones más recientes han recuperado algunos testimonios de decoraciones parietales del Tempietto; no solo, como hemos visto, las vidrieras fingidas y escudos de cuatro ventanas del tambor, sino también restos de una pintura que sobre estuco recubría aparentemente toda la arquitectura (fig. 13), y que habría que fechar también a fines de la tercera década del siglo XVII: ornatos sobre la molduración de al menos capiteles y entablamentos – con escenas irreconocibles en las metopas⁴⁶ – o cartuchos sobre los nichos; por encima de la cornisa del tambor y entre los nervios de la cúpula, apareció en 1978 y se ha conservado un cielo azul con estrellas doradas de seis puntas, frente a las de cinco puntas que se ven en alguna – pero no en todas – de las secciones decimonónicas de Letarouilly⁴⁷, y la paloma del Espíritu Santo en el centro (fig. 14).

En los cuatro nichos altos de los ejes diagonales se hallan sendas esculturas de estuco de los cuatro evangelistas (San Juan Evangelista y San Mateo flanqueando el altar y San Marcos y San Lucas la entrada oriental), fechables también en el siglo XVII (fig. 6).

El conjunto sobre el altar mayor presenta así mismo multitud de problemas. Tuvo que adaptarse originalmente para permitir que por debajo pasara el espacio de la escala que descendía a la cripta, y más tarde readaptarse al foco de luz de la nueva ventana de 1628-1629. Sería lógico pensar que hubiera sido en este momento cuando se reacondicionara el nicho occidental, con la nueva edícula avenerada y marcos de grutescos de diferente cronología. La imagen sedente de San Pedro que ocupa el altar mayor se ha fechado recientemente en la segunda mitad del siglo XIX, al considerarse diferente a la representada por Paul Letarouilly⁴⁸, opinión que no deja de ser dudosa (fig. 15). No obstante, en 1604 existía ya una figura del santo sobre el altar mayor, por debajo de la cual se encontraba el relieve con los dos escudos reales y la mesa del altar con otros dos⁴⁹. Hemos de pensar que el altar – tal vez algo más retranqueado hacia el nicho – hubiera ocupado este lugar al menos desde la conclusión y consagración del Tempietto, con el ara y el relieve de *La Crucifixión de San Pedro* (fig. 16), aunque no existe ningún testimonio gráfico del siglo XVI⁵⁰; no obstante, al menos conservamos el testimonio literario – que responde a una experiencia *ad vivum* – de la inscripción de uno de los dibujos de Aristotile da Sangallo, en la que se indicaba la existencia de una «entrata... che va sotto il tenpio dreto al altare»⁵¹.

Marmorsteinerne Säul swischen welschensoll Sant Petrus gewartert...», FEHL 1971, p. 338, n. 61; GÜNTHER, 1973, p. 215, n. 29.

45 GÜNTHER 1973; GÜNTHER 2002, pp. 149-166. También se había citado un *trophaeum* por parte de un cierto Gaius, que para Bartolomeo Platina – en su *Liber de vita Christi ac omnium pontificum* (1471-1474) – estaba en San Pedro Vaticano, como tumba anterior a la construcción de la basilica constantiniana, al aire libre y con un *ciborium* sobre doce columnas espiraliformes.

46 Solamente en uno de los dibujos de Aristotile da Sangallo (U 4319Ar, Adis 61) aparecía diseñada una decoración de páteras en las metopas interiores del Tempietto.

47 HUMANES 2002, pp. 48-50, constatándose diferentes restauraciones y repintes hasta el supuestamente postrero realizado por Giuseppe Valadier en 1826; supone que el cielo estrellado original dataría de 1605.

48 SALERNO, VOLPI 2004, p. 72, sobre opiniones de Sergio Ortolani y Maria Barbara Guerrieri.

49 AGS, *Estado*, Legajo 978, fol. 191; informe del procurador general de la orden fray Juan de Rada.

50 Ni siquiera puede leerse en estos términos la sección del anónimo «Italiener X» de Roma (1516/1535, ICG, vol. 2510, fols. 33v, Adis 28). Si nos fiamos de la reconstrucción de la sección este-oeste de Hubertus Günther, el altar era compatible con la bajada a la cripta, aunque el visitante debía inclinarse molesta, peligrosa e indecorosamente para poder bajar; razones suficientes para que se acometiera su reforma seiscentista.

51 Aunque podría también leerse como en relación con la cripta más que con el propio Tempietto. GHISSETTI GIAVARINA 1990, n. 92-94, U 4318A r y v, Adis 59, 60.



Fig. 14. Interior con cúpula y nicho (foto F. Marías)

Fig. 13. Decoración pictórica de pilastras y entablamento del siglo XVII (foto F. Marías)



Fig. 16. *Crucifixión de San Pedro* del altar del Tempietto (foto F. Marías)

Fig. 15. Altar del Tempietto (foto F. Marías)



Fig. 17. Matteo Pollaiuolo (atribuida a), *Crucifixión de San Pedro* del ciborio de Sixto IV, Basílica de San Pietro, Grotte Vaticane

El citado relieve de *La Crucifixión de San Pedro*, que incluye tres escenas diferentes (la condena del santo por parte del pretor de Roma, la propia crucifixión y dos ángeles acompañando el alma de san Pedro al Cielo o, más bien, reconfortando al santo antes de su martirio⁵²) se ha situado cronológicamente a fines del siglo XV, vinculándose con el sienés Lorenzo di Mariano Fucci ‘il Marrina’ (1476-1534)⁵³, aunque sería más lógico los años iniciales del siglo XVI. Frente a otras iconografías quattrocentistas de la crucifixión (la de las Puertas de bronce de San Pietro Vaticano de Antonio Averlino ‘Filarete’ (ca. 1433/39-1445)⁵⁴, o la atribuida a Matteo Pollaiuolo (act. 1452-1471)⁵⁵, del ciborio de Sixto IV, hoy en las Grotte Vaticane), de las que depende en líneas generales (fig. 17), la narración del Tempietto insiste en el carácter topográfico del montículo donde habría tenido lugar la crucifixión, alejado de cualquier referencia a las dos metas de la tradición petrina⁵⁶. No obstante, sobre la base de algunas incoherencias iconográficas, también se ha pensado en que se trate de una obra de finales del siglo XVI o incluso de 1628⁵⁷.

Por último, el propio altar presenta en los laterales sendas cruces treboladas en relieve y, en el frontal, entre los dos grandes escudos reales de Isabel y Fernando, la imagen del Arca de Noé sobre las aguas del Diluvio⁵⁸ (figs. 18-19). Adopta ésta una fórmula de arcón a la manera de la tradición bizantina, y se aleja de la iconografía que se estaba imponiendo en estas fechas⁵⁹, resaltando más su estructura de casa – con dos

52 FREIBERG 2005, pp. 162-163, n. 40, remonta la tradición a la paráfrasis de Pseudo-Lino (s. IV) de las apócrifas *Actas de Pedro*.

53 LAVAGNINO 1930, p. 55.

54 HUSKINSON 1969, pp. 160-161, señala sin embargo que la Porta Argentea de San Pedro de Filarete representaría Montorio entre las dos *metae* – las tumbas de Rómulo y Remo – del Vaticano, ésta destruida en tiempos de Alejandro VI, y la pirámide de Caio Cestio, estableciendo un nexo de unión entre los fundadores de la antigua y la nueva Roma de la iglesia cristiana. También ahora, KUHN-FORTE, 1997, IV, pp. 936-945 y RIEGEL, 1997-1998, pp. 281-283.

55 Por parte de Francesco Albertini en 1520, ALBERTINI 1520³, fol. 50.

56 FEHL 1971, pp. 327-343. Pensamos que la estructura rocosa, a pesar de su carácter geométrico, responde a una representación convencional de una colina, más que a la del *Trópaion apostólou* de las fuentes antiguas recuperadas. Es también digno de señalarse la falta de precisión respecto a la cruz en la que Pedro habría sido crucificado; más bien parece un hombre cuyo cuerpo sigue la forma de la cruz pero apoyando la cabeza sobre el terreno y con los pies ligados, pero sin que se atase o clavase a una estructura de madera, que solo parece visible por debajo de los brazos en cruz.

57 PESTILLI 2017.

58 Ha sido recientemente señalada su presencia, y su eventual conexión san Pedro-Jano, por FAGIOLO 2008, pp. 121-122.

59 ALLEN 1963, pp. 69ss.



Fig. 18. Escudos de los Reyes Católicos y Arca de Noé del altar del Tempietto (foto F. Marías)

Fig. 19. Arca de Noé con delfines (foto F. Marías)





Fig. 20. Pavimento del Tempietto con perforación (foto F. Marías)

ventanas en la techumbre inclinada – que de los nuevos navíos. Es también muy original la solución dada a las aguas sobre las que el arca flota. Las olas, sorprendentemente, se hallan pobladas de delfines, con una presencia que debiera tener una lógica de carácter casi heráldico, si pensamos en un personaje como fra' Egidio Delfini d'Amelia⁶⁰, vicario desde octubre de 1499, y ministro general nombrado en el Capítulo de Terni el 14 de octubre de 1500, al haber sustituido a fra' Francesco Nanni, llamado Samson (1475-1499).

Sin embargo, fra' Egidio fue depuesto en el Capítulo general de todas las fracciones franciscanas que él mismo había convocado en 1501 para intentar su unión, después de intervenir en la reforma alejandrina (*Novae Reformationes*) de la orden y en la elaboración de los estatutos de 7 de abril de 1501⁶¹. En 1502 estuvo presente en la apertura del *Apocalypsis nova* y parece haberse identificado también a sí mismo como el futuro papa angélico; de hecho, se llegó a enviar el retrato a Fernando el Católico por iniciativa del obispo español de Bisarzo (Ghilarza) Juan de Maulroy y con el lógico disgusto de Carvajal. En julio de 1503 *Gil* Delfini se trasladó a Aragón, siendo apoyado por el rey en

su búsqueda de la unidad y en contra de las ideas del nuevo protector – desde 1493 – de la orden seráfica, el cardenal y patriarca de Aquileia Domenico Grimani (1461-1523)⁶². La reina, sin embargo, se mostró reticente y no dejó a Delfini entrar en el reino de Castilla; efectivamente, solo lo consiguió a finales de 1504, ya fallecida Isabel la Católica, para regresar a Roma en la primavera de 1505.

En el capítulo generalísimo de 1506, Delfini no consiguió que triunfara su tesis, y se ordenó a los franciscanos reformistas que se unieran a los observantes o a los conventuales, al encontrarse con la oposición de los propios observantes, decantados en contra del unionismo defendido tanto por Delfini como por López de Carvajal. Ésta podría ser – de confirmarse tal hipótesis – una fecha, 1506, *ante quem* para este altar.

60 Delfines en lugar de algunos monstruos marinos que de tanto en tanto aparecen en esta iconografía diluviana. AZCONA 1966, pp. 257-300; GARCÍA ORÓ 1971, pp. 210-220; GARCÍA ORÓ 1981, pp. 23-34, 64-70. También sobre la situación y la intervención de López de Carvajal, véase TORRUBIA 1756, pp. 334-335 y FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2005a, pp. 80-90, 210-216.

61 Fue sustituido, tras un periodo vacante, por fra' Rainaldo Graziani da Cotignola (1506-1510). Desconocemos, sin embargo, la reacción por estos años de los amadeítas de San Pietro in Montorio frente a estas circunstancias. Delfini como conventual, intentó reformar a los propios conventuales con la ayuda de Julio II, que también lo había sido, pero sin éxito. Julio II ordenó en 1506, con su breve *Cum multae et graves*, que los amadeítas se unieran a los observantes o a los conventuales, en cuya obediencia se habían colocado, pero no se procedió a la unificación ni siquiera con la promulgación del breve de León X *Ad nos qui dominici* de 27 de junio de 1513; hubo que esperar hasta la bula *Ite et vos* del mismo León X, del 29 de mayo de 1517, momento en que se reguló su fusión con los observantes, pero que constituyó de hecho la separación de observantes y conventuales, sometidos éstos, no obstante, a aquéllos (por ejemplo, los generales conventuales hasta 1517 pasaron desde entonces a ser reformados, con un nuevo nombramiento en 1532). Sin embargo, el capítulo general de Lyon de 1518 erigió la provincia amadeíta de San Pietro in Montorio, confirmada por León X en noviembre de ese mismo año con su breve *Sacrae Religionis*. La situación no se modificó hasta la nueva bula de 23 de enero de 1568 de Pío V (*Beati Christi Salvatoris*), para que se disolvieran los amadeítas y con ellos su provincia de San Pietro in Montorio, procediendo a su unión con los observantes.

62 El cardenal Marco Vigerio (1446-1516) fue protector desde 1505.

Una imagen del Arca de Noé con su tradicional mensaje salvífico no sería demasiado sorprendente si no fuera por el contexto histórico en el que aparecía, cargada el arca de tintes proféticos desde los famosos sermones de 1492-1494 del reformador dominico Girolamo Savonarola, y vinculada a un Noé *primus pontifex* para Giovanni Nanni (Annio da Viterbo) en 1498⁶³, quien veía en su transformación en el dios Jano, colonizador del Janiculum, un *summus pontifex* del que descendería la monarquía española de los Reyes Católicos. Por su parte, el agustino y más tarde cardenal Egidio (Antonio Canisio) da Viterbo (1470-1532) mantuvo esta idea del vínculo Noé-Jano – que había ya aparecido en discursos de 1507 – en su *Historia viginti saeculorum per totidem psalmos conscripta* (1513-1518)⁶⁴.

El Arca de Noé, podemos suponer que de la unión franciscana bajo un *pastor angelicus*⁶⁵, navegaría sobre las aguas delfinianas, camino de su nuevo Monte Ararat del Gianicolo, propiciado el viaje por los Reyes Católicos, cuyos escudos de armas, de gran tamaño, flanqueaban el arca en el frente del altar.

El pavimento del Tempietto cierra por su parte⁶⁶, con su contemporáneo de la Stanza della Segnatura (1507-1521) del Palazzo Vaticano, la serie de suelos cosmatescos que se recuperaron en el siglo XV, a partir de modelos pontificios como los de San Giovanni in Laterano (1425-1426) y la Cappella Sistina (1481-1488); otros ejemplos, como los de Santi Andrea e Bartolomeo al Laterano (1462), la Cappella Piccolomini de Sant'Anna dei Lombardi de Nápoles (1475-1477) o la Cappella de Oliviero Carafa en Santa Maria sopra Minerva (ca. 1488), establecían diseños básicamente ortogonales, de los que se aleja por razones planimétricas el pavimento de San Pietro (ca. 1507). Éste presenta un diseño tradicional de *quincunx*, aunque de reducidas dimensiones en torno al círculo central cuya reja permitiría – solo desde 1629 – contemplar la cripta, rodeado por una estructura ortogonal de rectángulos, a su vez inscrita en un rombo girado 45°, de forma que cuatro nuevas circunferencias se colocan en los dos ejes de la capilla; estos círculos permiten adaptar el diseño, de forma original, a la circunferencia con nichos de su planta, y con su módulo pequeño trae a la memoria un pavimento de mosaico⁶⁷; parece haber sido colocado – al menos en sus mármoles más excéntricos – en momento temprano, pues los pedestales de las pilastras se superponen al mismo. La recolocación del escalón del altar tras la intervención de 1628-1629, por otra parte, no parece haber trastocado la zona occidental del pavimento, sino solamente cubrirlo, al ampliar la profundidad del ara y correr hacia poniente el escalón con su decoración circular. Una pequeña franja cosmatesca, por otra parte, realza la entrada oriental del Tempietto.

A pesar de su origen bizantino datable en el siglo VIII, los suelos cosmatescos se convirtieron en característicos de las basílicas romanas desde el siglo XI. Y este tipo de *opus sectile* u *opus alexandrinum*, como también se le denominaba, se tuvo en el siglo XV como diseño antiguo, en el que se combinaban piezas de mármol blanco, pórvido rojo, serpentino rojo y verde, granito y amarillo antiguo. La posición final del pavimento cosmatesco del Tempietto de San Pietro in Montorio, en la secuencia medieval y cuatrocentis-

63 El dominico Giovanni Nanni (Giovanni Annio da Viterbo, 1432-1502) formó parte de la casa de Carvajal tras ser invitado a Roma por Alejandro VI, para ser nombrado en 1499 predicador principal como *magister sacri palatii*. Había ya publicado en 1498 (Eucharius Silber, Roma) su *Commentaria super Opera diversorum auctorum de Antiquitatibus loquentium*, dedicado al propio Carvajal y a los Reyes Católicos, a los que ya habría llegado noticia de su *De futuris christianorum triumphis contra turchos et maomethanos omnes Epistola* (Génova, 1480) y quienes le otorgaron un canonicato. Véase WEISS 1962, pp. 425-441; WEISS 1969, pp. 30-104; VASOLI 1974a, pp. 1027-1060; *Annio da Viterbo* 1981; LIGOTA 1987, pp. 44-56; GRAFTON 1990; GRAFTON 1991; DE CAPRIO 1991, pp. 100-110; REEVES 1992, pp. 91-109; GUERRINI 1997; ROWLAND 1998, pp. 53-59.

64 O'MALLEY 1968; O'MALLEY 1981, i-v, pp. 270-278, para la ampliación de la relación de Jano – en la Tercera Edad de Oro – con san Pedro; STINGER 1998, pp. 184-187. También ahora TANNER 2010, pp. 48-53.

65 MCGINN 1989, pp. 199-251, ha remontado la idea del futuro advenimiento de un *pastor angelicus* al menos a los pontificados de Nicolás III (1277-1280) y Bonifacio VIII (1294-1303).

66 FREIBERG 2014, pp. 132-135.

67 WILSON JONES 2000, pp. 90-91; PAJARES-AYUELA 2002, pp. 82-84; DRESSEN 2008, pp. 104-111, 148-160 y 332 (A 50). El diseño del pavimento no coincide exactamente con el mostrado en un dibujo de Raffaello da Montelupo o Aristotile da Sangallo de Lille, Musée des Beaux-Arts, Collection Wicar, *Livre des dessins de Michel-Ange*, fol. 758, Adis 48. Se aproxima mucho más a la representación parcial del anónimo «Italiener X» de Roma (1516/1535, ICG, vol. 2510, fols. 33r, Adis 27).

ta, debiera ser interpretada como producto que buscaba tanto una recuperación de un modelo antiguo⁶⁸, como convertirse en un último eslabón de una cadena de fábricas religiosas de alto prestigio. Si, como se ha interpretado recientemente⁶⁹, la inscripción fundacional de Carvajal pudo haber imitado – con Annio da Viterbo al fondo – epigrafías y motivos simbólicos, como la hiedra, que aparecían en lápidas de los antiguos cristianos, es posible que todo el conjunto ornamental originario formara parte de un deseo de recuperación de formas que se tenían por *antigüedades cristianas*.

68 NAGEL, WOOD 2009, pp. 66-69 y NAGEL, WOOD 2010.

69 FREIBERG 2005, pp. 164-167 y FREIBERG 2014, pp. 132-136; ROWLAND 2007.

IL TEMPIETTO: ANALISI BASATA SU UN NUOVO RILIEVO ARCHITETTONICO*

Manfred Schuller

Il Tempietto è uno degli edifici-chiave del Rinascimento ed è stato trattato in innumerevoli saggi di storia dell'architettura. Tuttavia finora la sua analisi non è stata realizzata a partire da un rilievo architettonico di precisione e completo, mentre sono ancora molto usati i disegni eseguiti da Paul-Marie Letarouilly alla metà dell'Ottocento¹. Sebbene le tavole degli *Édifices de Rome moderne* costituiscano nel loro campo una brillante opera pionieristica per la loro ampiezza, qualità e attenzione, tuttavia lo scopo che si prefiggevano, quello di abbracciare il più estesamente possibile gli edifici di tutta Roma, ha condotto inevitabilmente ad una procedura schematica dei rilevamenti.

Come base per le indagini condotte sul monumento nel 1995 fu eseguito un metodico e dettagliato rilievo architettonico (figg. 1, 18-31). La seguente analisi è basata sostanzialmente su puntuali osservazioni compiute sul luogo durante il rilievo architettonico². Si pone già in partenza una questione irrisolta e di importanza decisiva. Finora non si è potuto stabilire con sicurezza se l'edificio del Tempietto si innalzi su preesistenze, per esempio sui frammenti di una villa antica, e se quindi ne sia stato influenzato³.

Senza uno scavo archeologico è impossibile sia dimostrare questa tesi che confutarla⁴. Tuttavia nel 1998 è stato effettuato un carotaggio nel muro meridionale della cripta. Il campione estratto era lungo m 2,30 e attraversava l'intero muro del cilindro (fig. 2). Ne risultò che la cripta ha uno spessore murario di circa due metri e quindi costituisce il massiccio fondamento dell'intera larghezza del peridromo, compreso il muro della cella⁵. Il campione di sondaggio, dall'interno all'esterno, è costituito dalla seguente successione di materiali: marmo (dell'incrostazione), laterizio, uno strato di malta chiara, uno spesso strato di pozzolana grigia che include piccole schegge di pietra scura ed è inframmezzata da file di mattoni; al centro dello spessore del muro si trova uno strato di malta colata dello spessore di circa mezzo metro e di scarsa presa, poi un nucleo in laterizio di almeno 30 centimetri di spessore, di nuovo malta colata con laterizi e infine la sabbia battuta del sottosuolo del Gianicolo. Poiché lo strato esterno è di malta colata è ovvio dedurre che il muro sia stato gettato direttamente in una fossa delle fondamenta dai contorni netti. Inoltre il raggio della cripta, senza gli 8 centimetri dello strato dell'incrostazione messa in opera nel 1628, non corrisponde a quello della cella, ma è invece da 12 a 14 centimetri più lungo di quello dell'interno della cella⁶. La tecnica di costruzione del muro

* In collaborazione con Sabine Gress, Tillman Kohnert, Katarina Papajanni e Michael Häßler. Le illustrazioni sono state elaborate nell'ambito del Corso di Baugeschichte, Historische Bauforschung und Denkmalpflege della Technische Universität di Monaco di Baviera, la completa elaborazione grafica è opera di K. Papajanni. Traduzione: Benedetta Heinemann Campana.

1 LETAROUILLY, 1849-1866, Pl, pp. 103, 104, 105, 322, 323. BORSI 1989, pp. 40, 60, pubblica alcuni disegni di rilievo che tuttavia sono relativamente schematici, tanto da precisare (p. 258): «forse qualche risposta in più può venire da un accurato rilievo».

2 La misurazione elettronica di base approntata da Kohnert è stata completata con i metodi di rilevamento tradizionali (sul metodo della *Bauforschung* si vedano SCHULLER 2000a, SCHULLER 2000b, SCHULLER 2002). L'iniziativa ha avuto il sostegno della Deutsche Forschungsgemeinschaft, dei contributi dell'Università di Bamberg e della Bibliotheca Hertziana in particolare per merito di Christoph L. Frommel. L'Accademia Spagnola di Belle Arti ci ha offerto ampia e ospitale disponibilità. Ringraziamo Gisella Capponi dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma, e José Sancho Roda dell'Istituto del Patrimonio Histórico Español di Madrid per il sostegno e gli intensi scambi.

3 GÜNTHER 1970, p. 494 ss.; GÜNTHER 1973, p. 43 s. e p. 127, nota 12; con prudenza si era espresso già BRUSCHI 1969, p. 1010 e nota 47, che aveva notato la differenza dei diametri della cripta e della cella, ripreso anche in BRUSCHI 2002b, p. 58.

4 Un scavo archeologico era stato previsto negli anni 1998-1999, ma non fu eseguito.

5 Cfr. al contrario l'interpretazione di un muro delle fondamenta di soli 30 cm di spessore, in THOENES 2005 p. 446 con fig. 24 p. 624.

6 BRUSCHI 2002b, p. 58.

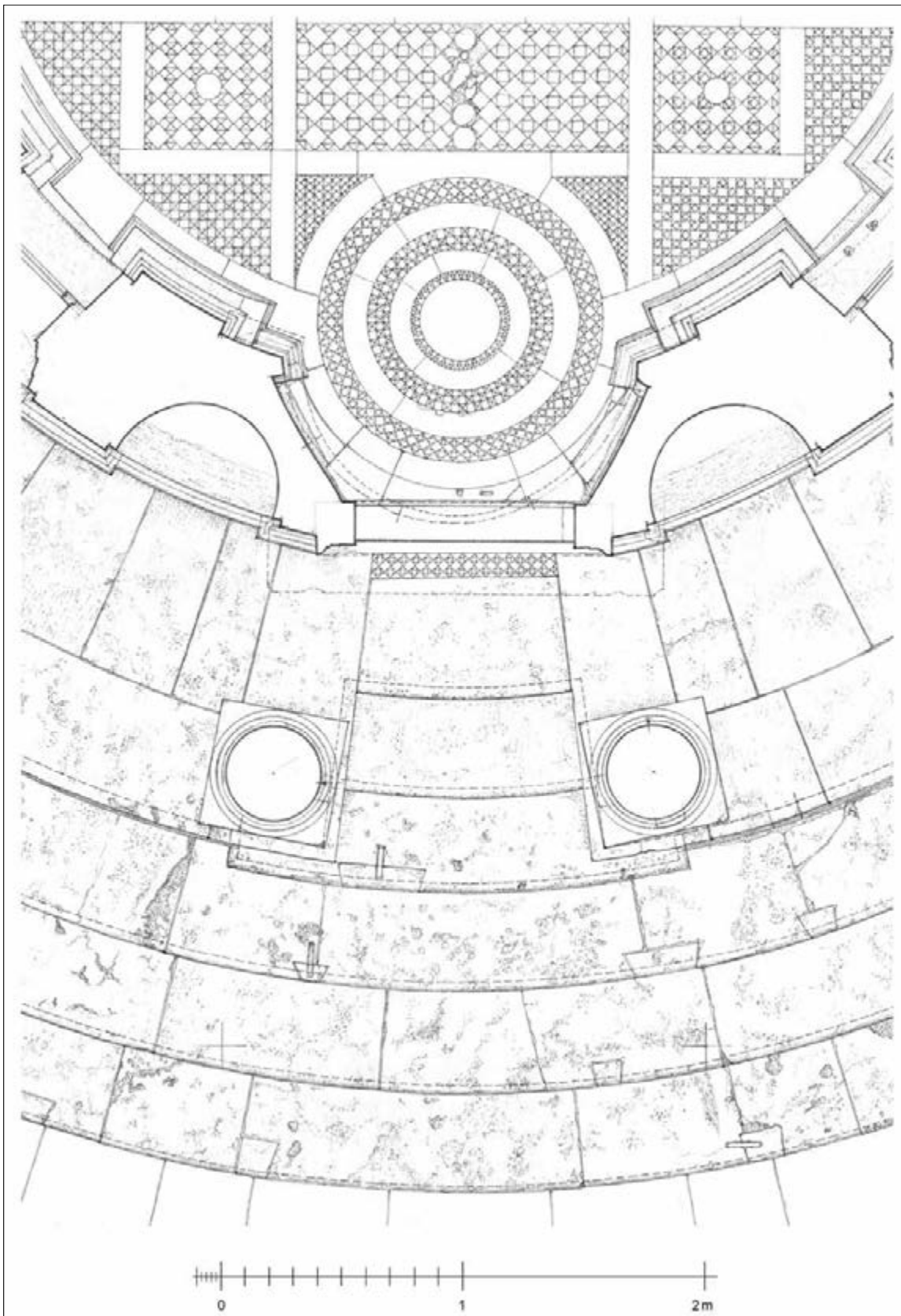


Fig. 1. Pianta della cella, particolare dell'ingresso est, elaborazione sulla base della misurazione elettronica dei punti più importanti (disegno di K. Papajanni)

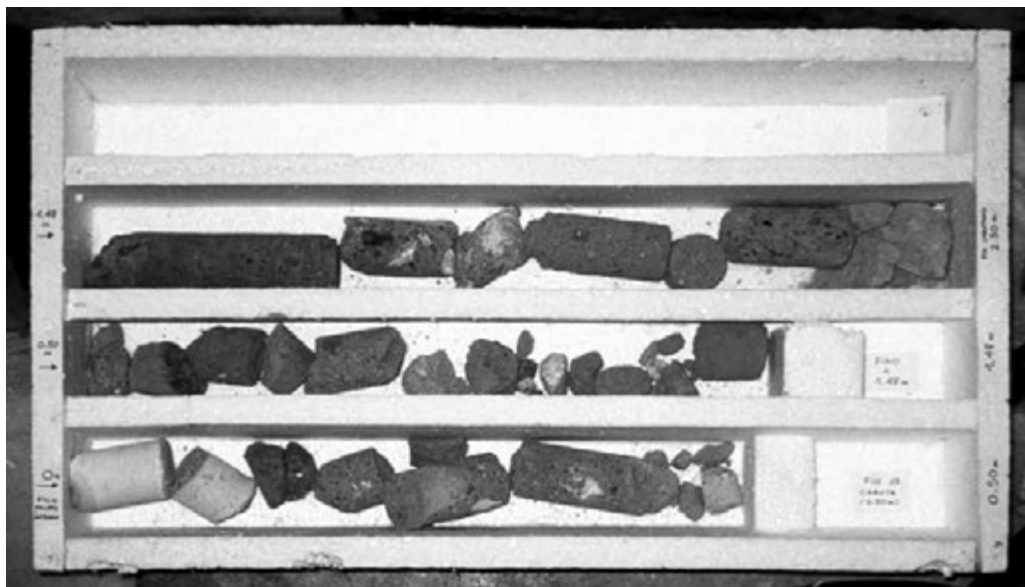


Fig. 2. Campione estratto con carotaggio dal muro della cripta nel 1998 (lunghezza: m 2,30)

è diversa da quella della parte superiore dell'edificio e la differenza fra i due diametri è vistosa, ma finora non è possibile provare con certezza che si tratti di un muro antico.

Cambiamenti del progetto durante la costruzione o subito dopo

La volta piatta della cripta fu portata a termine prima di erigere il muro della cella. Nella fase seguente su questa piattaforma grezza furono poste le lastre dello stilobate e del peridromo e il pavimento in mosaico della cella. Il bordo esterno delle strisce di marmo grigio che circondano il pavimento della cella prosegue sotto i profili della base delle paraste e della parete. Pertanto esse devono essere state messe in opera, insieme al mosaico pavimentale a cui sono indissolubilmente unite, prima di innalzare lo zoccolo delle parete. Nella stessa fase del lavoro furono posate le lastre del peridromo e furono tagliati nello stilobate i gradini dell'ingresso principale. Sulle lastre di marmo della cornice del mosaico entro le nicchie delle porte, alcune linee incise proseguono il margine anteriore della parete attica e del profilo della base delle paraste (fig. 3). Queste incisioni dimostrano anche che i profili attici dello zoccolo della parete in origine proseguivano anche lungo le due nicchie laterali e che furono asportati solo quando si cambiò idea e si decise di aprirvi due porte. In seguito alla loro asportazione il giunto fra il pavimento marmoreo dell'interno e le lastre della peristasi ci appare visibilmente grezzo e non combacia. Non è possibile che una giuntura così rozza sia stata intenzionale. Lo conferma il fatto che il profilo interno dello zoccolo, dopo aver girato intorno alla base della parasta, si interrompe di colpo come se fosse stato tagliato. Pertanto i profili attici del basamento dovevano proseguire anche entro le absidi, fatto che esclude l'esistenza di porte laterali nel primo progetto.

Il passo seguente portò con sé una fondamentale correzione al progetto. Fu decisa l'apertura delle porte laterali, e furono asportati i profili già messi in opera, accettando come inevitabili le piccole rivelatrici discordanze sul pavimento. Le paraste accanto alle porte del nuovo progetto erano già predisposte ad affiancare le aperture e a svolgere un'ulteriore funzione come stipiti delle porte e sostegni dell'architrave (fig. 4, frecce). Tutte le paraste doriche dell'esterno sono rastremate verso l'alto. Nel caso delle paraste accanto alle porte questa rastremazione fu sfruttata per lasciare sul lato verso l'apertura una sottile striscia verticale che all'altezza di due metri presenta una piccola rientranza di due centimetri su cui poggia



Fig. 3. Ingresso laterale sud: la lastra all'estremità del pavimento presenta un cerchio inciso e un bordo irregolare che prosegue sotto il profilo dello zoccolo. Il profilo attico dello zoccolo nello spessore della porta appare interrotto. Ciò significa che in origine non erano previste porte laterali; sopra lo zoccolo furono apportati cambiamenti al progetto asportando i profili già messi in opera in corrispondenza delle porte laterali attuali (foto Bibliotheca Hertziana)



Fig. 4. Porta laterale sud. Le paraste rastremate verso l'alto dell'ordine dorico della cella costituiscono al contempo l'imbotte della porta. Dopo il cambiamento del progetto, sopra il profilo dello zoccolo sono stati aggiunti ai lati delle paraste i montanti verticali sui quali poggia l'architrave della porta (foto Bibliotheca Hertziana)

l'architrave della porta, che all'esterno è curvo come la parete mentre all'interno è dritto per permettere una migliore battuta delle ante. Il cambiamento del progetto originario è confermato anche dal fatto che in un primo tempo erano stati intagliati nello zoccolo dello stilobate solo i gradini davanti all'ingresso principale, mentre le due piccole scale laterali furono ricavate successivamente, come dimostrano i giunti del rivestimento dello stilobate e il loro rozzo intonaco (fig. 5). Questo intervento non fu realizzato contemporaneamente al cambiamento del progetto, ma solo molto più tardi dato che le rappresentazioni cinquecentesche dell'edificio mostrano solo la gradinata ad est⁷.

La porta dell'ingresso orientale presenta una cornice ionica in marmo bianco leggermente striato (fig. 6). Anche in questo caso un'attenta osservazione fa sorgere il dubbio che essa non coincida con il primo progetto. La cornice della porta con una luce di cm 90,4 non corrisponde a quella prevista dall'ordine dorico e quindi le due paraste laterali sono notevolmente più strette delle altre. I rozzi giunti fra gli elementi marmorei della porta e delle paraste, insieme alle tracce di colpi di scalpello sulla superficie interna dell'imbotte, ancora riconoscibili sotto l'intonaco, dimostrano che la cornice è stata inserita successivamente, nell'architettura già ultimata. Tuttavia questa aggiunta dovrebbe essere stata apportata relativamente presto perché la porta ionica è riprodotta in disegni e rilievi architettonici del Cinquecento, nei quali le viene dedicata una particolare attenzione⁸.

7 Ad esempio le piante seguenti: ICG, vol. 2510 fol. 42v, 33; Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, codice in folio A 45 fol. 57r., Adis 27, 30, 41.

8 La porta ionica è rappresentata precocemente: è riprodotta esattamente in pianta, con i lati allargati rispetto alle altre conche (ICG, vol. 2510, fol. 33r) e come particolare (*ibidem*, f. 42v e U 1963Av), Adis 27, 30, 36. L'iscrizione applicata oggi sopra la porta si riferisce ad una visita di Paolo III nel 1536 e non dovrebbe avere nulla a che fare con la datazione della porta.



Fig. 5. Taglio dello stilobate per l'inserimento dei gradini di accesso agli ingressi laterali, eseguito in un secondo tempo (foto Bibliotheca Hertziana)



Fig. 6. Ingresso principale ad est. Sopra la parasta dorica è stata inserita successivamente la trabeazione marmorea ionica con mensole a voluta (foto Bibliotheca Hertziana)



Fig. 7. Altare della cella. Inserzione di stretta misura del retablo nella precedente nicchia coronata da una conchiglia (foto Bibliotheca Hertziana)

Ci imbattiamo in una situazione simile anche nel caso del grande altare in marmo della cella. Sotto il retablo che riempie l'intera nicchia occidentale si trova un vano cavo a tre gradini (figg. 7, 8, 22). Le singole parti del prospetto dell'altare risalgono ad epoche diverse, così come i restauri, ma la concezione generale è tuttora quella dell'inizio del Cinquecento⁹. Prima delle trasformazioni del 1628 il retro cavo dell'altare e del retablo ospitava il vano di accesso alla cripta (fig. 29) e da allora ha la funzione di pozzo di luce. L'altare occupa notevolmente la piccola cella del Tempietto. A causa della altezza insolita della mensa (m 1,12) in epoca imprecisabile è stata anteposta all'altare una grande lastra di marmo. L'altare e la lastra coprono la parte di pavimento antistante la nicchia che, in base al disegno simmetrico del pavimento, dovrebbe presentare un rettangolo riempito a mosaico. Tuttavia si è appurato che l'altare è posto solo su una superficie di malta grigia che va dalla nicchia fino al disegno quadrato inscritto nel cerchio della cella (figg. 12, 19)¹⁰, come chiarisce anche un altro reperto. Sul lato occidentale esterno del cilindro della cella è collocata fra due paraste un'apertura, posta dietro all'altare della cella, chiusa da una grata che oggi illumina la cripta. Prima del 1628 questa apertura costituiva la porta di accesso alla cripta. La situazione precedente può essere ricostruita dato che la cornice della porta è stata usata senza molti cambiamenti come cornice dell'attuale finestra. Un rappezzo in pietra che si protende anche sul pavimento del peridromo documenta persino l'inizio della vecchia e ripida scala (figg. 9, 28b). Fra le basi delle paraste che affiancano l'apertura è stato inserito un blocco lapideo con profilo attico. L'architrave dell'attuale finestra è ancora quello della porta originaria. Il suo margine inferiore dista m 1,77 dal livello pavimentale della peristasi. Questa modesta altezza spiega perché il primo gradino si trovava già prima della soglia, sul peridromo. Invece per il sostegno dell'architrave è stata adottata una soluzione diversa da quella usata nelle due porte laterali che in sostanza sono uguali a questa. Sui lati dell'imbotte, sottili tasselli di pietra sono stati necessari per inserire la grata nel 1628. Tuttavia essi non arrivano fino all'architrave e lasciano quindi intatta una piccola superficie degli stipiti (fig. 9, frecce). Qui mancano le piccole rientranze che sostengono gli architravi delle due porte laterali ed è anche da escludere che siano state eliminate in seguito. È quindi chiaro che l'architrave è stato appuntito alle estremità ed inserito ai lati nei fusti dei due pilastri, dove erano stati predisposti gli incavi. Questo lavoro è talmente grossolano che deve essere stato eseguito direttamente sul posto. Un piccolo sondaggio e le successive analisi di Gisella Capponi hanno potuto dimostrare che una striscia di muro sopra l'architrave è stata demolita e rifatta. Ciò si era reso necessario per poter inclinare l'architrave, più lungo della luce dell'apertura, e inserirlo negli incavi predisposti. Se ne può dedurre che la porta dietro l'altare è stata aperta dopo la prima fase di costruzione del Tempietto. Ciò coincide con le osservazioni compiute sull'interno della cella, per le quali anche l'altare era stato inserito nella nicchia in un secondo tempo.



Fig. 8. Veduta dal basso nella cavità del retablo dell'altare con le stuccature risalenti alla trasformazione della cripta del 1628 (foto Bibliotheca Hertziana)

⁹ Si vedano i contributi di Fernando Marías e di Enrico Parlato in questo volume.

¹⁰ Dimostrare che lo strato di malta ricopre l'intera superficie è difficile, perché non è stato possibile rimuovere la lastra davanti all'altare.

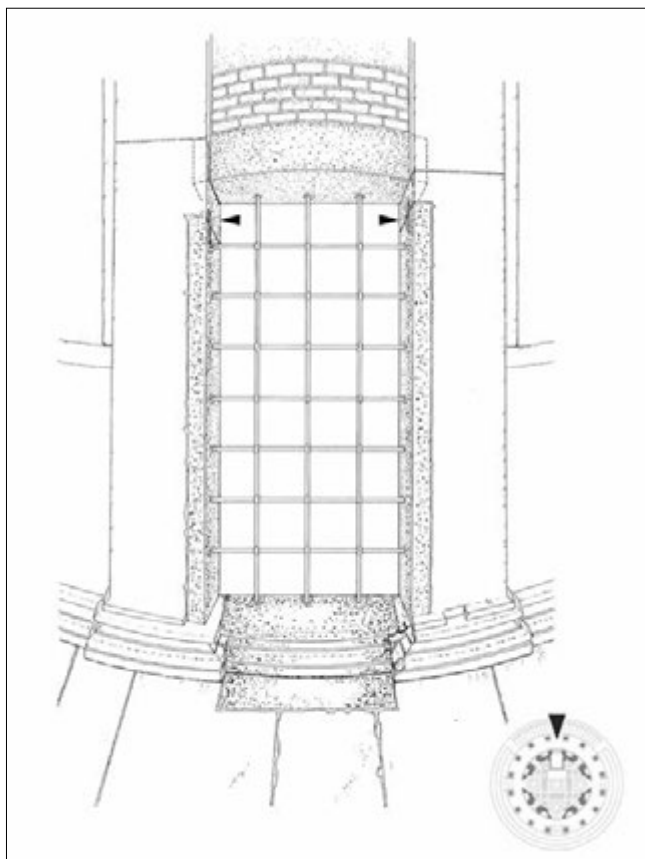


Fig. 9. Attuale finestra ad ovest della cella dietro il retablo cavo per dar luce alla cripta. In origine la superficie della parete fra i pilastri era chiusa. Seconda fase dopo l'inserzione dell'altare: il muro fra le paraste fu sfondato per aprirvi una porta. Fu inserito un architrave fra i fianchi dei pilastri, che non disponevano delle fasce verticali di appoggio descritte alla fig. 4. Il muro superiore dovette essere in parte asportato per poter collocare l'architrave sugli appoggi scalpellati. Questa apertura sopra l'architrave fu chiusa in seguito con mattoni. Nella zona del pavimento fu scalpellato il primo gradino per l'accesso alla nuova scala in muratura che conduceva alla cripta. Terza fase: successiva all'aggiunta (1628) del comodo accesso, tuttora esistente. La porta fu trasformata in finestra, fra i fianchi dei pilastri fu inserita un'inferriata e al disotto uno zoccolo lapideo con profilo attico (disegno di K. Papajanni)

Ma allora come si accedeva inizialmente alla cripta? L'unica soluzione possibile è che esistesse un pozzo dove ora si trova l'altare, nella zona priva del mosaico e riempita solo con la malta. Scendere nella cripta attraverso un pozzo, probabilmente con il solo aiuto di una scala a pioli, era di sicuro ancora più scomodo della ripida scaletta in pietra. Non possiamo sapere se e in che modo fosse possibile chiudere l'imboccatura dell'apertura sul pavimento della cella. Questa soluzione non può essere esistita a lungo, perché gli stemmi dei re di Spagna e lo stile del rilievo sull'altare suggeriscono una datazione anteriore al 1516 (data della morte di Ferdinando il Cattolico) e anche i disegni e i rilievi architettonici del Tempietto presentano la soluzione con la scala che partiva dalla peristasi¹¹.

La cupola (fig. 22) presenta all'interno un andamento curvilineo che corrisponde ad un a semicerchio rialzato di tre centimetri. Il profilo esterno invece è più alto di 0,48 m. Il possente spessore della cupola, di m 0,66 alla base e di circa m 1,10-1,15 all'apice, sembra esagerato anche considerando che la lanterna barocca pesa ben 15 tonnellate. Un piccolo sondaggio praticato sulla superficie interna della cupola ha rivelato, sotto numerosi strati di colore, un intonaco liscio di malta di calce con l'aggiunta di sottili materiali inerti dello spessore di circa due centimetri a cui fa seguito uno strato di malta grossolana grigia con inclusioni più scure che corrisponde a quella usata nel muro del cilindro della cella all'epoca di costruzione del Tempietto¹². Invece lo strato esterno, fin dove è stato possibile verificare, è costituito da malta di calce con sabbia di media finezza, con frammenti di tra-

vertino fino a cm 2 x 2 e con l'aggiunta di schegge di tegole non più grandi di cm 1 x 1¹³. Ambedue le osservazioni permettono di affermare che la cupola originaria è ancora conservata in quella attuale e che la sua forma caratterizza tuttora l'interno della cella. Molto probabilmente nel 1605 la vecchia cupola, che a detta dell'iscrizione posta ancora sull'ingresso minacciava di crollare, venne usata come cassaforma a perdere per rafforzare la costruzione. Senza rilevanti interventi sul nucleo edilizio non è possibile chiarire se lo strato in laterizio testimoniato dal Giovannoni (fig. 10)¹⁴ costituisca il primo anello di rafforzamento dei provvedi-

11 Si vedano i contributi di Flavia Cantatore e di Fernando Marías in questo volume. Per i disegni si rinvia all'Appendice.

12 Dati tratti dalla relazione del restauratore Harald Spitzner (Bamberg) redatta in data 13.2.1997 in base all'analisi microchimica (la relazione è conservata presso la Technische Universität di Monaco di Baviera).

13 Attraverso una sottile fessura al margine della lapide con iscrizione sopra l'ingresso principale ad est, è stato possibile osservare la malta della superficie della cupola del 1605.

14 GIOVANNONI 1931, p. 153, fig. 9.

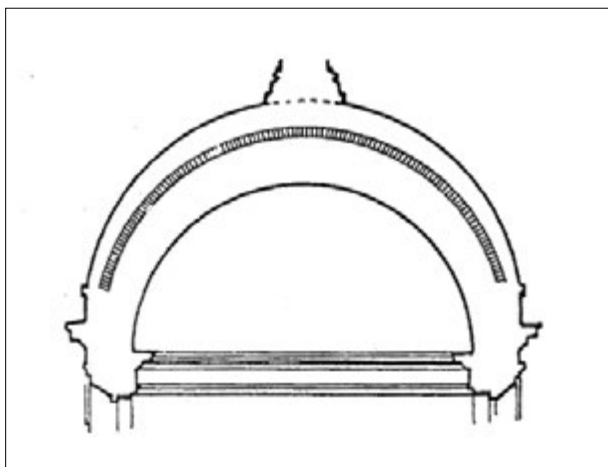


Fig. 10. Sezione della cupola secondo Giovannoni (1931)

menti seicenteschi, come ritengo più probabile per motivi statici, o se sia invece il mantello esterno della cupola originaria.

Tranne poche eccezioni, al Tempietto furono risparmiati ulteriori interventi di trasformazione della struttura originaria. Anche i danni subiti nel tempo sono stati piuttosto limitati. In particolare l'edificio ebbe una grande fortuna durante l'occupazione di Roma nel 1799 e nel corso di diversi avvenimenti bellici nell'Ottocento che danneggiarono invece gravemente la chiesa e il convento di San Pietro in Montorio¹⁵. Nel 1799 il Tempietto fu saccheggiato, grate e grappe di ferro furono divelte e la copertura in piombo della cupola fu trafugata e sostituita temporaneamente da una in ardesia, ma non vi furono danni di maggiore entità¹⁶. Invece nel corso dell'Otto e del Novecento furono compiuti diversi restauri di superfici e intonaci. In particolare le incrostazioni della cripta furono rielaborate drasticamente nel XIX secolo.

1) Il primo progetto (fig. 28a)

Un cilindro dal diametro relativamente modesto (m 8,60) interrato nel suolo sabbioso del Gianicolo forma il nucleo del nuovo edificio, sia che contenga o no i resti di una rotonda antica. Nell'ambiente sotterraneo del cilindro, ad est, è collocato un altare e in qualche modo dovevano esservi integrate anche le due colonne in serpentino della flagellazione di san Pietro¹⁷. Sul largo anello del cilindro si ergono le sedici colonne della peristasi e la cella rotonda che all'interno è impostata a forma di croce greca mediante quattro grandi nicchie semicircolari. La porta inserita nella nicchia orientale doveva costituire l'unico accesso alla cella. Questa porta, la cui modesta larghezza era imposta dal ritmo delle paraste del muro esterno della cella, è messa in evidenza da una striscia in mosaico policromo davanti alla soglia e da un doppio cassettoni con una rosetta di grandi dimensioni sul soffitto della peristasi (figg. 11, 20).



Fig. 11. Veduta dal basso del cassettoni sopra l'ingresso principale, di dimensioni maggiori degli altri (foto Bibliotheca Hertziana)

¹⁵ Cfr. CANTATORE 2007, pp. 128 ss.

¹⁶ GÜNTHER 1973, pp. 19, 23 e i testi delle fonti a p. 221 s.

¹⁷ Esse sono menzionate come le colonne della flagellazione di Pietro già prima della ristrutturazione della cripta. FURTENBACH 1627, pp. 121 s.

Le altre nicchie dovevano rimanere vuote. Il pavimento in mosaico si ispirava a edifici del Quattrocento o precedenti (fig. 12, tav. X, 25)¹⁸. L'apertura rotonda che oggi si trova al centro (figg. 19, 22) risale alla trasformazione della cripta nel 1628¹⁹. Davanti alla nicchia occidentale, dove ora si trova l'altare, si apre un pozzo di m 1,30 x 1,30 che permetteva l'accesso alla cripta per mezzo di una scala a pioli. In base a questo progetto, fatta eccezione per la necessaria porta di ingresso, sia l'esterno che l'interno di questo piccolo edificio avrebbero presentato un aspetto perfettamente uguale da qualsiasi punto cardinale li si osservasse. È possibile che questo progetto prevedesse sul tamburo otto finestre, al posto delle attuali

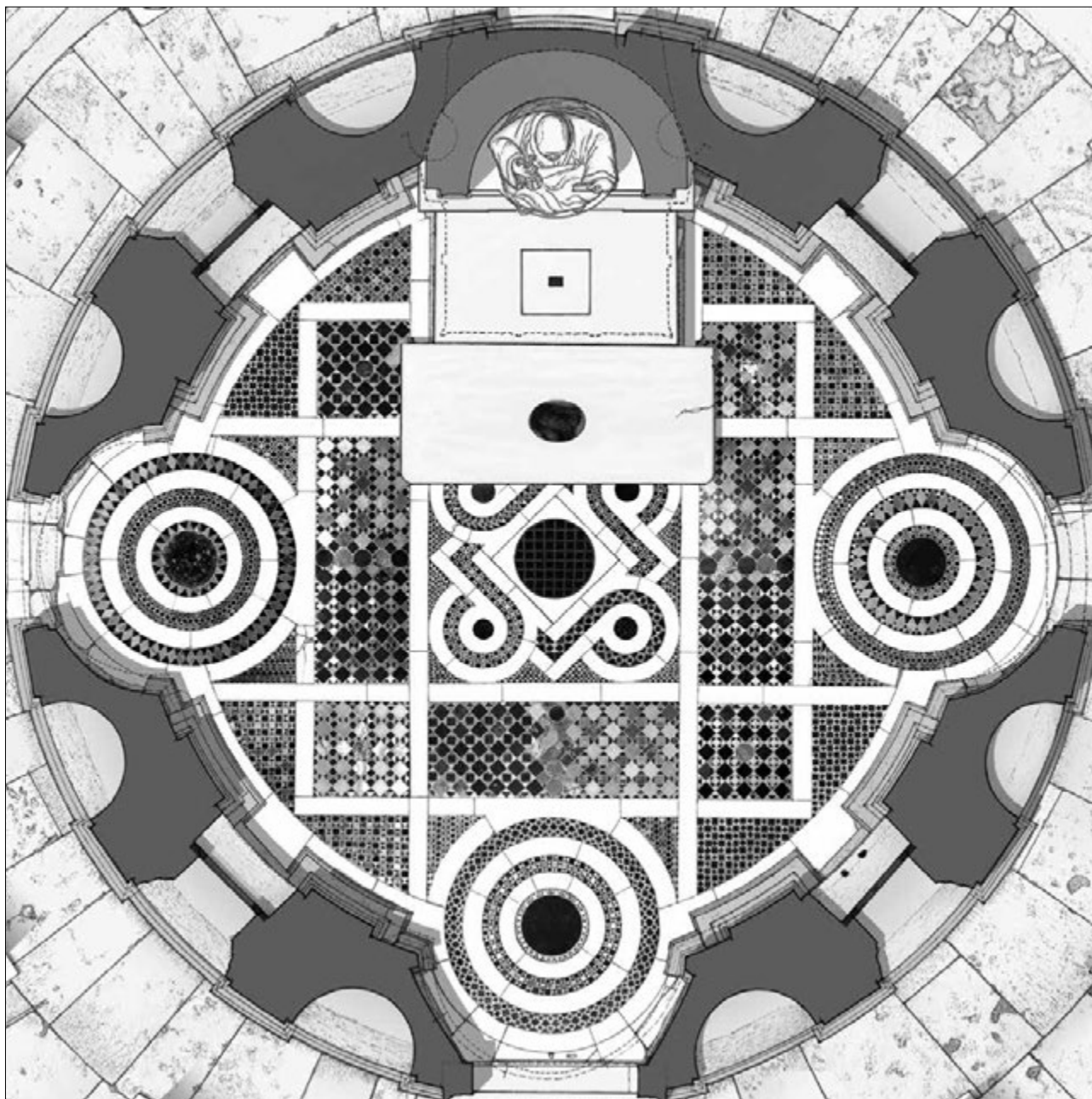


Fig. 12. Particolare del pavimento (disegno di K. Papajanni)

18 Si vedano i contributi di Flavia Cantatore e di Fernando Marías in questo volume.

19 FREIBERG 2014, p. 211.

quattro, e quattro nicchie rettangolari²⁰. Infatti sia le finestre che le nicchie presentano elaborate cornici in pietra delle stesse dimensioni. Le cornici hanno un senso nel caso delle finestre, ma in relazione alle nicchie avrebbero significato solo un inutile aumento di spesa e di lavoro.

2) Il progetto realizzato (fig. 28b)

Il progetto fu notevolmente modificato già in uno stadio precoce dei lavori di costruzione. Le lastre pavimentali della peristasi, il prezioso pavimento dell'interno e il primo strato del muro della cella con il profilo attico dello zoccolo erano già in opera quando si decise di aprire nelle nicchie laterali altre due porte che vennero realizzate contemporaneamente delle paraste. A questo scopo, come si è detto, furono asportati alla base gli zoccoli profilati già messi in opera. Rimane incerto se fra queste due fasi si debba supporre un'interruzione dei lavori di una certa durata²¹. Secondo i reperti ancora interpretabili e in base alle raffigurazioni dei rilievi architettonici dell'epoca, le finestre avevano grate²². Sul tamburo furono aperte solo quattro finestre, secondo i punti cardinali. Le nicchie lungo gli assi diagonali rimasero chiuse sin dall'inizio, anche se le cornici lapidee già eseguite e la rientranza per la battuta della finestra suggeriscono l'intenzione di aprirvi finestre. I risultati di piccoli sondaggi hanno confermato che la malta dei giunti delle imbotti delle finestre e quella dei sottili gusci in laterizio delle nicchie risale alla stessa fase della costruzione.

In origine la cupola aveva uno spessore di soli 50-60 centimetri. All'interno e molto probabilmente anche all'esterno la volta aveva la forma di una semisfera appena rialzata. La copertura era in piombo, come quella attuale. Secondo i disegni cinquecenteschi la superficie era già allora suddivisa in sedici spicchi corrispondenti alle sedici colonne. Alla sommità della cupola si ergeva una lanterna, probabilmente di pietra²³, la cui forma è riprodotta nei rilievi architettonici dell'epoca, in parte anche in schizzi dettagliati²⁴. La lanterna del 1605 tuttora esistente riprende la forma originale, ma è più pesante e piena, alla maniera barocca. Alcune differenti raffigurazioni della lanterna nei primi disegni suggeriscono che essa abbia subito trasformazioni già nel corso del Cinquecento, forse a causa di danni subiti negli anni Trenta del secolo, ma oggi non è possibile appurarlo²⁵.

3) La prima modifica (fig. 29)

L'altare dell'ambiente sotterraneo, sul luogo del martirio, era raggiungibile solo con grande difficoltà attraverso il pozzo che si apriva all'interno della cella. Probabilmente fu questa circostanza ad offrire ben presto il motivo per una modifica sostanziale. Sopra l'apertura fu collocato un altare cavo che chiudeva l'intera nicchia occidentale. Nella sottile parete della nicchia, dietro il nuovo altare fu aperta una bassa

20 È significativo che le nicchie siano state dipinte – forse già nella prima metà del Cinquecento – come finte finestre con vetri a fondo di bottiglia.

21 BRUSCHI 1969, p. 291 (prima fase della cripta 1502, costruzione dell'edificio 1505-06) e BORSI S. 1989, pp. 251 e 253 (ca. 1502 e 1507) parlano di interruzione dei lavori. Sul problema della datazione del Tempietto v. DENKER 1990, p. 17 s. e nota 75, BRUSCHI 2002b, p. 58, FREIBERG 2005, pp. 159-171, CANTATORE 2007, pp. 103 ss., FROMMEL 2002a, p. 80, CANTATORE 2010a, pp. 458 ss.

22 Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, codice in folio A45, fol. 57r e a Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1963Av, Adis 36, 41.

23 Non sappiamo se la terminazione a filigrana che è riprodotta nella maggior parte dei disegni (per es.: Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, codice in folio A45 fol. 57r) fosse di metallo o altro. Sulle diverse ricostruzioni della lanterna v. GIOVANNONI 1931 p. 153 fig. 10; GÜNTHER 2001 pp. 269 ss. e fig. 2; Pallottino in questo volume.

24 In particolare mi riferisco a quello conservato a Lille, Musée Wicar, cosiddetto *Album degli schizzi di Michelangelo* 762, v. al proposito GÜNTHER 1973, p. 164 s., GÜNTHER 1982b, pp. 86-91; WERDEHAUSEN 1994, p. 510 s. e WERDEHAUSEN 1995, p. 243; qui, Adis 45. Il Tempietto dorico nel Patio de los Evangelistas nell'Escorial spagnolo presenta una lanterna in pietra paragonabile a questa e risalente alla fine del Cinquecento.

25 GÜNTHER 1973, p. 36 s. WERDEHAUSEN 1995, p. 244. Probabilmente molti dei coronamenti della cupola disegnati, in parte assai instabili, si devono alla fantasia creativa dei disegnatori che non potevano misurare la lanterna collocata assai in alto. Si può però escludere che la cupola fosse aperta verso l'alto e coronata da una lanterna vera e propria, come è raffigurata nel disegno di Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe 1963Av.

porticina attraverso cui si raggiungeva la cripta mediante una ripida scala. L'assetto della scala della nostra ricostruzione (fig. 29) segue un disegno dei primi decenni del Cinquecento²⁶.

Probabilmente nello stesso periodo fu allargata la porta dell'ingresso principale ad est. Una porta con cornice marmorea ionica, sensazionale per i contemporanei, sostituì lo stretto e modesto ingresso precedente. Le modifiche dovrebbero essere state apportate quando il Tempietto era stato ultimato da poco, e ancora seguendo le direttive di Bramante, come suggeriscono la raffinata combinazione di altare e discesa alla cripta e l'inserzione della cornice ionica della porta, ammirata da molti fra i primi disegnatori dell'opera.

L'assetto cromatico originale dell'edificio resta ignoto perché del primo intonaco esterno nulla si è conservato²⁷. Quasi tutte le tinteggiature esterne sono state eseguite fra il 1850 e il 1920. Forse all'interno della cupola, sotto le due ridipinture azzurre, è ancora conservato il colore originale. Sullo strato di malta di calce della cupola è steso un sottile strato liscio di colore beige-biancastro²⁸.

Nel Cinquecento il Tempietto ha subito altri interventi che hanno trasformato notevolmente l'assetto cromatico dell'interno²⁹. Finora non è chiaro in che anni sia stata stesa la prima tinteggiatura azzurra sulla cupola ma è possibile che risalga agli stessi anni³⁰. Nel Seicento vi furono apportate decorazioni ancora più esuberanti e tinteggiature ancora più ricche³¹.

La tecnica di costruzione e l'esecuzione

Il muro cilindrico della cripta, dello spessore di quasi due metri, sostiene sia la peristasi sia il muro della cella³². Un bordo in lastre di travertino che segue la curva dello stilobate e le lastre del peridromo, tagliate radialmente, costituisce il pavimento della peristasi. I giunti fra le lastre del bordo e quelle interne non coincidono con le basi delle colonne. I plinti delle basi si estendono al di là dei giunti. La profondità delle lastre del bordo oscilla fra 36 e 54 centimetri. Le colonne hanno basi monolitiche e capitelli in marmo bianco e fusti in granito grigio picchiettato³³. L'entasi dei fusti raggiunge il massimo del turgore all'incirca dopo il terzo inferiore. Le superfici lucidate permettono in alcuni punti di riconoscere uno dei passaggi della lavorazione eseguito mediante una gradina condotta parallelamente all'asse centrale della colonna. Nessun indizio, tranne il granito, materiale che nei dintorni di Roma non era disponibile, permette di dedurre direttamente che i fusti sono spoglie antiche riutilizzate così com'erano³⁴.

26 ICG, vol. 2510, fol. 33v, Adis 28; cfr. GÜNTHER 1988, pp. 205 s., 241 e 351. Cfr. anche la ricostruzione in: GÜNTHER 2001 p. 270 fig. 2.

27 Si vedano i contributi di Lucia Morganti e Valentina White e di Elisabetta Pallottino in questo volume.

28 SCHULLER 2005, p. 255 e 263.

29 Secondo una fonte spagnola dell'inizio del Seicento otto finestre del Tempietto avrebbero presentato stemmi, probabilmente dipinti nelle nicchie e inseriti nel vetro nelle finestre. Devo questa informazione orale a José Sancho Roda, il quale è riuscito a ricostruire gli stemmi dai resti dipinti in una delle nicchie del tamburo del Tempietto, RODA 1998 e in questo volume, insieme al contributo di Fernando Marías per una diversa opinione. Nel 2000 questi reperti diedero ai restauratori spagnoli l'occasione per decorare le quattro finestre del tamburo con stemmi in vetro. Anche le finestre del piano terra furono rifatte con lastre in vetro a fondi di bottiglia. L'osservazione delle imbotti delle finestre rivela che con tutta probabilità esse non erano chiuse con lastre di vetro, ma solo con grate di ferro.

30 SPITZNER v. sopra nota 13. BRUSCHI 1969, p. 474, nota 16 riteneva possibile che la tinteggiatura azzurra con stelle fosse originale. Così anche GÜNTHER 1973, p. 30. Si veda il contributo di Elisabetta Pallottino in questo volume.

31 SCHULLER 2005, p. 251 s.

32 Cfr. nota 5.

33 DENKER 1990, p. 19, nota 83 fa notare che questo raffinato uso dei materiali e in particolare quello del marmo rimane un caso unico nelle opere romane del Bramante.

34 BRUSCHI 1969, p. 510 («...reimpiego di fusti di colonne romane»). MOORE 1996, pp. 119, 120 «The columns of the Tempietto are spolia...»; DITTSCHIED 1996, p. 277 ss. «... Si può partire dall'idea che i 16 fusti di colonne in granito del Tempietto siano spoglie». THOENES 2005, p. 448.

Le basi poggiano su un letto di malta spesso fra 1 e 3 millimetri. I fusti sono collegati alle basi ed ai capitelli per mezzo di perni sigillati con piombo colato attraverso sottili canali. Il materiale che riempie i giunti di solito è una finissima malta di calce con aggiunta di polvere di travertino. Solo singoli giunti larghi più di quattro millimetri sono stati riempiti di piombo fuso.

Il cilindro della cella è costituito da muratura e da conci di pietra. Nelle zone con vaste superfici in muratura, per esempio sopra e sotto le finestre e le nicchie, predomina il laterizio. I conci più lunghi si riscontrano nelle paraste, alte m 3,07. Il taglio e i giunti non sono omogenei, tuttavia alcuni fusti dell'interno sono costituiti da monoliti. I coronamenti a conchiglia dell'esterno sono ricavati da un unico blocco di pietra. Le conchiglie delle conche interne, assai più grandi sono costituite da tre parti. I capitelli dei pilastri, all'esterno e all'interno, sono ricavati da un solo blocco e il loro abaco segue la curvatura della parete. I fusti sono rastremati verso l'alto, ma privi di entasi.

Nella trabeazione della peristasi, l'architrave e i triglifi sono lavorati separatamente. Il taglio dei giunti rivela le difficoltà incontrate dagli esecutori nel realizzare il fregio dorico. L'architrave è composto da una sola fila di conci che hanno più o meno la stessa lunghezza, con piccole differenze (all'esterno m 1,60, all'interno m 1,48 +/- cm 1), eppure neanche un solo giunto si trova in corrispondenza della metà dell'abaco (figg. 13, 14). Essi distano fra i 4 e i 6 centimetri dagli assi delle colonne, distanza piuttosto notevole sia dal punto di vista statico che da quello estetico³⁵. Tali irregolarità sono riscontrabili tutte nella stessa direzione e quindi sembra proprio che si tratti di un errore della messa in opera. Evidentemente il primo blocco era stato collocato nella posizione sbagliata e di conseguenza anche tutti gli altri. È quindi inevitabile che le *regulae* non si trovino al di sopra degli assi delle colonne, come invece sarebbe necessario in un'architettura dorica classica. Inoltre questi listelli hanno larghezze diverse (fra 21 e 24,5 centimetri) e sono lavorati assai grossolanamente e in modo diverso l'uno dall'altro. Diversi triglifi e metope del fregio sono ricavati dallo stesso lungo blocco di travertino. La lunghezza dei conci varia fra m 0,80 e m 1,80, e la maggior parte di m 1,30 (fig. 14). I giunti sono quindi distribuiti arbitrariamente in base alla lunghezza dei conci a disposizione. Nel settore a nord-ovest è stato inserito in un triglifo un piccolo tassello di pietra, largo 15 centimetri. Questo blocchetto chiude il cerchio del fregio e compensa gli errori di addizione (fig. 14). Le imprecisioni continuano anche nei particolari. La coincidenza fra la larghezza e la posizione assiale delle *regulae* e dei triglifi sembra essere fortuita; in un caso un triglifo largo cm 21 sovrasta una *regula* larga cm 24,5 (fig. 15).

Nelle due trabeazioni delle pareti della cella la situazione è simile, anzi le differenze sono ancora più marcate ma sono meno vistose, in quanto vengono osservate dal basso (fig. 20). In alcuni casi le gocce delle *regulae* non sono state scolpite (fig. 15c). Invece nel taglio dei conci dell'architrave interno ci si è sforzati di seguire gli assi dei pilastri ma senza riuscirci sempre. L'architrave esterno si orienta arbitrariamente alla lunghezza dei conci e la stessa cosa vale per entrambi i fregi.

Una lastra di 26 cm di spessore copre il peridromo e forma tanto il soffitto a cassettoni quanto il *geison* esterno privo di mutuli (figg. 14, 20-22). Le lastre hanno larghezze diverse e i giunti hanno posizione casuale, accanto o ai bordi dei cassettoni o all'interno dei loro campi e a volte tagliano in due le rosette. Ciò significa che almeno le lastre limitrofe prima di essere messe in opera devono essere state accostate l'una all'altra su un piano di lavoro per poter scalpellare le rosette, poiché è da escludere che questo lavoro sia stato eseguito dal basso sulla lastra già montata. Accanto al tassello che conclude l'anello dei triglifi si trova una stretta lastra che conclude l'anello del soffitto a cassettoni e riempie i circa 6 cm mancanti (fig. 14). Il lato superiore delle lastre, cioè la superficie del tetto, è lavorato in modo piuttosto rozzo e presenta al centro dei singoli conci fori allargati verso il basso, larghi cm 6 e profondi circa cm 8, praticati allo scopo di sollevare e spostare le pesanti lastre servendosi di un'olivella autoserrante.

35 BORSI 1989, p. 60 ha notato questo fenomeno e l'ha fissato in un disegno, ma non l'ha analizzato. Vi sono menzionate anche le irregolarità dell'esecuzione, che per lo più altrove vengono taciute. *Ibid.* pp. 80, 253, 256, 258. Già DURM 1914, p. 94 aveva deplorato la qualità dell'esecuzione nelle opere di Bramante in generale.

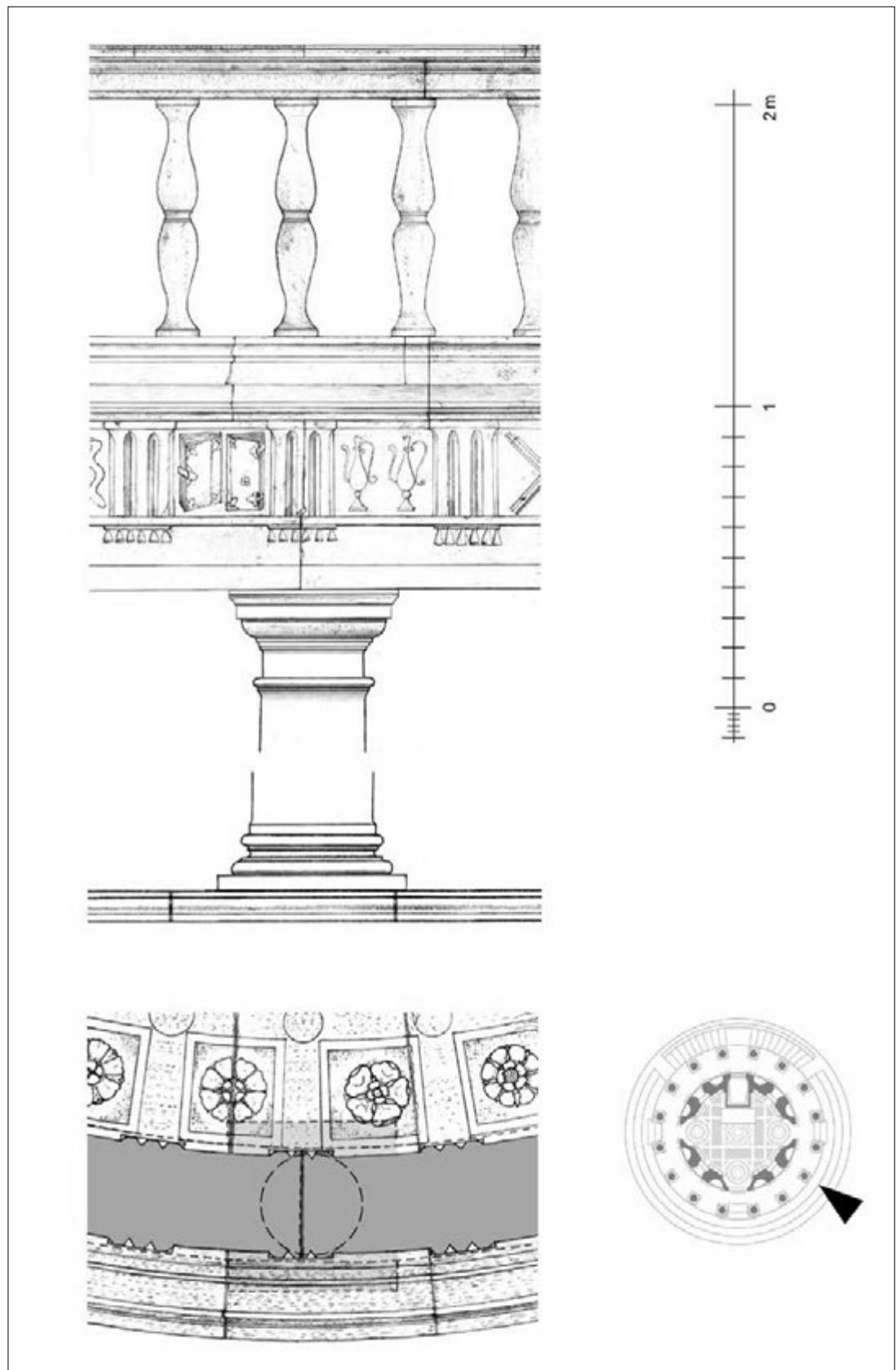


Fig. 13. Taglio dei conci dell'architrave della peristasi. Le commessure non concordano e divergono dall'asse delle colonne, la posizione dei balaustri non è in rapporto con i triglifi del fregio

La maggior parte della balaustra originale si è conservata, nonostante abbia subito più volte danni a causa della sua fragilità. Gli slanciati balaustri in travertino poggiano direttamente sulle lastre piatte del tetto. I balaustri sono fissati alla base per mezzo di cavicchi di ferro di cm 1,5 x 1,5 cementati con malta molto fine colata attraverso un sottile canale. Il parapetto è semplicemente appoggiato sui balaustri e viene stabilizzata ad anello mediante grappe di ferro fissate col piombo nei giunti dei singoli segmenti.

Il tamburo è costruito come il cilindro della cella. Le paraste dell'esterno e dell'interno sono costituite da blocchi monolitici di travertino. All'interno è invece irregolare il taglio dei conci usati per le cornici delle finestre e delle nicchie rettangolari.

Secondo i sondaggi compiuti da Giovannoni la cupola è costituita da tre strati³⁶. Lo strato inferiore di profilo semisferico, in malta con aggiunte di materiali più grossolani, dovrebbe essere ancora la cupola originale dell'epoca del Bramante. Lo strato intermedio in laterizio non può essere datato con sicurezza, mentre lo strato di malta superiore, rialzato e rafforzato verso l'alto, risale al restauro del 1605. È sorprendente l'esattezza della forma semisferica della cupola interna, che si discosta di soli 3 centimetri dal semicerchio ideale.

La lavorazione dei conci del Tempietto segue ancora la tradizione medievale. Lo strumento più comune per lavorare le superfici era la gradina, usata qui in modo piuttosto rozzo su tutte le superfici in travertino. I margini dei blocchi e gli spigoli più importanti erano lavorati con uno scalpello piatto (fig. 16). Quindi nei giunti verticali, per esempio sull'architrave, di solito si congiungono due bordi lavorati a scalpello. Passaggi di lavorazione più accurati riguardano solo le colonne. Le basi, i fusti e i capitelli, in granito e in marmo, sono stati levigati.

È stupefacente l'esattezza dell'esecuzione dell'architettura circolare, in particolare se si pensa all'estrema imprecisione dei fregi. In generale i raggi delle pareti e delle cornici non divergono di più di 2 centimetri dalla forma ideale del cerchio, solo all'altezza del tamburo il cilindro devia di 5 centimetri in direzione sud, senza peraltro che l'osservatore se ne renda conto. Nelle piante i punti centrali si discostano solo al livello del tamburo e dei fregi di circa 3 centimetri da una linea perfettamente a piombo. Questa constatazione dimostra che la trabeazione era stata preparata accuratamente su un piano di tracciamento con un compasso di spago e che durante la messa in opera veniva attentamente verificato il livello di ogni singolo strato, procedimento particolarmente difficile in un edificio circolare di una certa altezza.

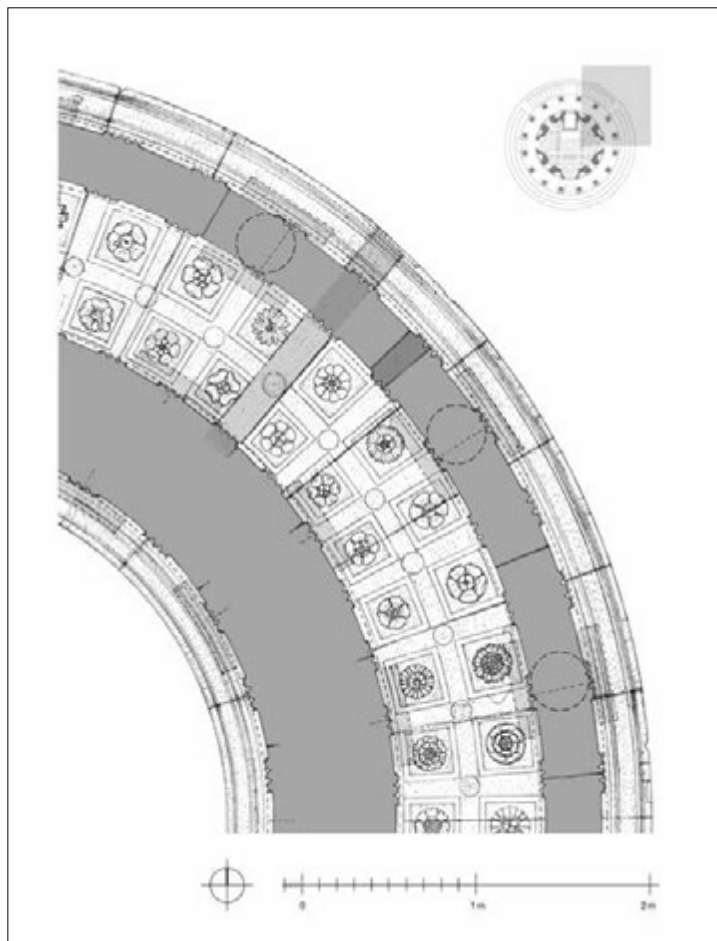


Fig. 14. Particolare del soffitto a cassettoni visto dal basso. Posizione degli abachi, delle commessure, dei triglifi, dell'architrave (a tratteggio) e del soffitto a cassettoni. I blocchi più scuri e tratteggiati sono le parti finali, perfettamente combacianti, del fregio a triglifi e del soffitto (disegno di T. Kohnert)

36 Cfr. sopra nota 14.



Fig. 15. Particolari dei triglifi e delle *regulae*: a, del fregio esterno della peristasi; b, c del fregio esterno della cella. Si evidenziano notevoli irregolarità e l'esecuzione è poco precisa (foto Bibliotheca Hertziana)

Nelle figure 30 e 31 sono state eliminate le incongruenze nell'esecuzione degli ordini; questi ultimi sono stati trasposti in uno stato ideale che dovrebbe rispecchiare le intenzioni del Bramante. Dato il modesto diametro dello stilobate, di soli m 8,60, la scelta di sedici colonne e di tre metope per campata, le dimensioni dei singoli elementi sono piuttosto piccole già nell'ordine esterno. Per questo motivo e per la forte curvatura dovuta al corto diametro, Bramante si servì di un *geison* liscio e poco aggettante. Tuttavia le vere difficoltà del progetto sorgono a causa degli altri tre ordini dorici del Tempio, privi di esempi nella storia dell'architettura. Non si conosce un tempio dorico circolare di epoca romana ricostruibile

con sicurezza³⁷, gli architetti greci delle *tholoi* tardoclassiche di Delfi e di Epidauro hanno evitato con buone ragioni i fregi dorici all'interno e hanno fatto ricorso ad altre soluzioni³⁸. Invece Bramante ha avuto l'ambizione di inserire quattro ordini dorici nel suo relativamente piccolo edificio circolare.

L'interno della cella ha una luce di soli m 4,56 e quindi non consente di mantenere questa severa armonia degli ordini (fig. 30). Per questo Bramante ha dimezzato il numero delle paraste. Le paraste sono accoppiate una scansione ritmica sostituisce all'interno la sequenza sempre uguale dell'esterno. A causa delle larghe conche dei quattro assi principali le paraste sono sospinte accanto alle finestre negli assi diagonali e quindi



Fig. 16. Lavorazione delle superfici: bordi dei concii scalpellati e trattamento con la gradina (foto Bibliotheca Hertziana)

37 Non è escluso che Bramante avesse potuto ancora studiare rovine e resti di edifici circolari dorici, per es. a Villa Adriana a Tivoli, dove ancora oggi esistono comunque impressionanti resti di un edificio circolare dorico con 16 colonne nella cosiddetta Torre di Roccabruna che inoltre aveva anche una massiccia cupola, LUGLI 1940, pp. 257-274. v. anche GÜNTHER 2001, pp. 271 ss. con altri esempi; THOENES 2005, pp. 438 ss.

38 Cfr. GRUBEN 2001, pp. 99-103 (Delfi) e pp. 146-149 (Epidauro) con ulteriori indicazioni bibliografiche.

abbandonano il severo ordinamento esterno che seguiva gli assi radiali. Se negli ordini esterni fra le colonne o fra le paraste si trovavano sempre due triglifi, all'interno fra i pilastri doppi se ne trova uno solo, al di sopra delle finestre, e sopra alle nicchie delle conche se ne trovano quattro. In totale il numero delle metope e dei triglifi è stato ridotto a 28 per ciascuno. Questa riduzione è un artificio ben riuscito, dato che ha permesso a Bramante di riprendere le dimensioni dell'ordine della peristasi. Persino il *geison* ha la stessa forma – e quindi finalmente si capisce perché Bramante, data l'estrema curvatura, non potesse scegliere un *geison* con mutuli.

Le altezze delle paraste, delle architravi e del fregio corrispondono quasi perfettamente a quelle dei due ordini esterni (l'architrave interna è più alta di un centimetro). Però le coppie di paraste sono state collocate su alti basamenti. Di conseguenza l'architrave riesce a passare sopra le alte conche coronate da conchiglie.

I triglifi dell'interno sono tutti larghi cm 19, mentre la larghezza delle metope oscilla notevolmente (fig. 17). Da queste variazioni si può desumere una regola particolare. Se si analizzano le misure ci si accor-

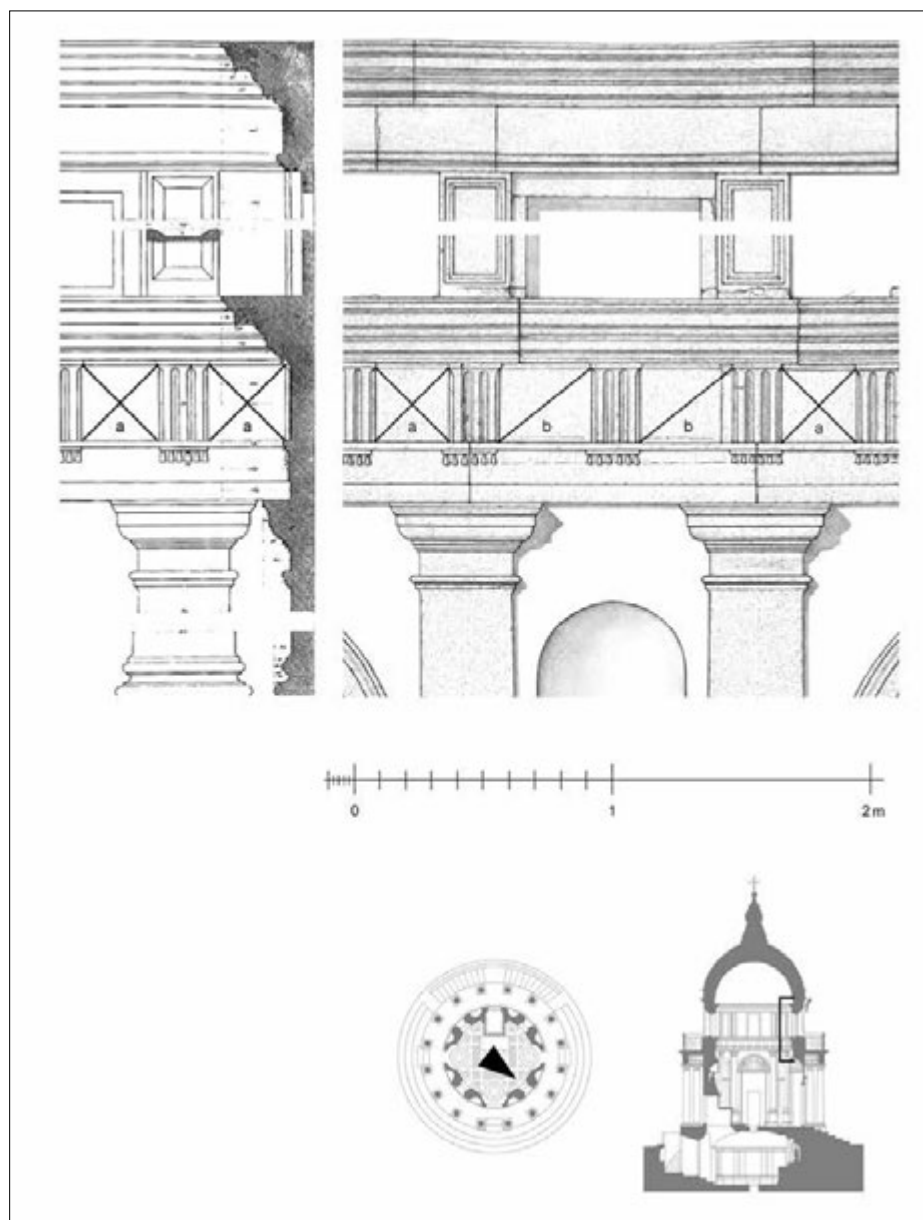


Fig. 17. Ordine interno: secondo Letarouilly (a sinistra), tutte le metope sono quadrate e sono raffigurate della stessa larghezza; nella situazione reale (a destra), le metope fra i pilastri doppi (b) sono più larghe delle altre che sono effettivamente quadrate (disegno di K. Papajanni)

ge che le metope sono divise in due gruppi molto diversi fra loro. Mentre le metope sopra le nicchie delle conche sono larghe cm 29, quelle fra i pilastri binati sono notevolmente allargate e misurano cm 34,5³⁹. Per mezzo di questo insolito artificio, ricostruibile solo grazie ad un preciso rilievo architettonico, Bramante riuscì a salvare il difficile accordo delle proporzioni dell'ordine interno.

Per avvalorare con la forma architettonica l'autenticità del luogo dove Pietro aveva subito il martirio, Bramante scelse un tempio periptero dorico che ai suoi tempi doveva essere considerato antico, anche se la croce sulla sommità della lanterna e il messaggio delle metope esterne rivelavano il vero contesto cristiano⁴⁰. L'architettura deve aver fatto davvero alla maggior parte dei pellegrini l'effetto di un piccolo tempio antico posto su un antichissimo luogo di culto come un *martyrium*, paragonabile ad un *heroon* antico⁴¹. Tuttavia solo l'aspetto esterno poteva fare quest'effetto e forse neanche più il progetto del cortile rotondo⁴². La concezione dell'antichità classica può dunque aver ispirato l'esterno dell'edificio, ma all'interno sorse un ambiente di qualità assolutamente nuova. Proprio nella prima versione, poi modificata, sul luogo della crocifissione era sorto un ambiente a pianta centrale pacato e concluso, nonostante il prospetto fortemente ritmato. Il cerchio del guscio esterno, la croce greca dell'architettura interna a conche e il quadrato inscritto nel pavimento circolare si intrecciano in una perfetta unità. Si può ben comprendere che gli architetti del Rinascimento ne siano stati entusiasti, ne abbiano recepito la novità e l'abbiano studiato considerandolo un modello, anche se l'esecuzione dei fregi non era riuscita a tenere il passo con la qualità del progetto.

39 I singoli gruppi di metope variano fra cm 28,5-30 e cm 34-36,5. In LETAROUILLY 1849-1866, Pl. 104 queste oscillazioni non sono riportate e pertanto finora la ricerca non le ha prese in considerazione. THOENES 2005, p. 448. Allargamenti intenzionali delle metope mi sono noti solo nell'antichità classica greca, in particolare nei templi siciliani. Il provvedimento opposto, una riduzione estremamente raffinata della larghezza delle metope, si può constatare all'angolo del Partenone sull'Acropoli ateniese.

40 Sulle metope: BRUSCHI 1993b, pp. 193 s., BRUSCHI 2005 p. 59. Nel 1995 lo storico dell'arte e monaco benedettino Gregor Lechner ha presentato una nuova ed esaustiva interpretazione dei rilievi delle metope in un manoscritto che, con mio grande rammarico, finora non è stato dato alle stampe.

41 BRUSCHI 1969, p. 485, BRUSCHI 1993b, p. 194 e BRUSCHI 2002b, pp. 59 ss. l'aveva intuito come *heroon* antico e *martyrium* cristiano. v. anche GÜNTHER 2001.

42 Si veda il contributo di Flavia Cantatore in questo volume.

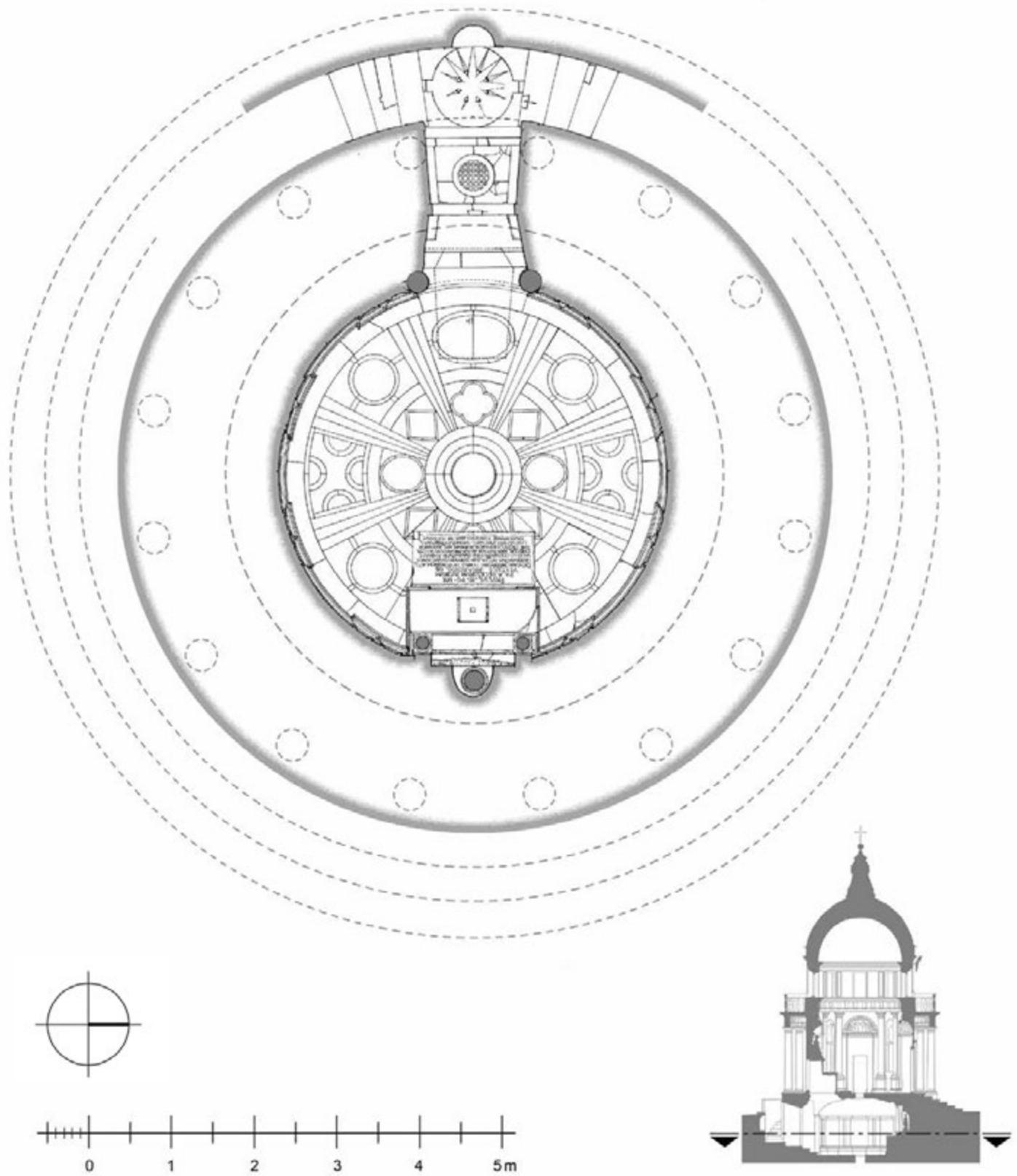


Fig. 18. Pianta della cripta (disegno di M. Häßler)

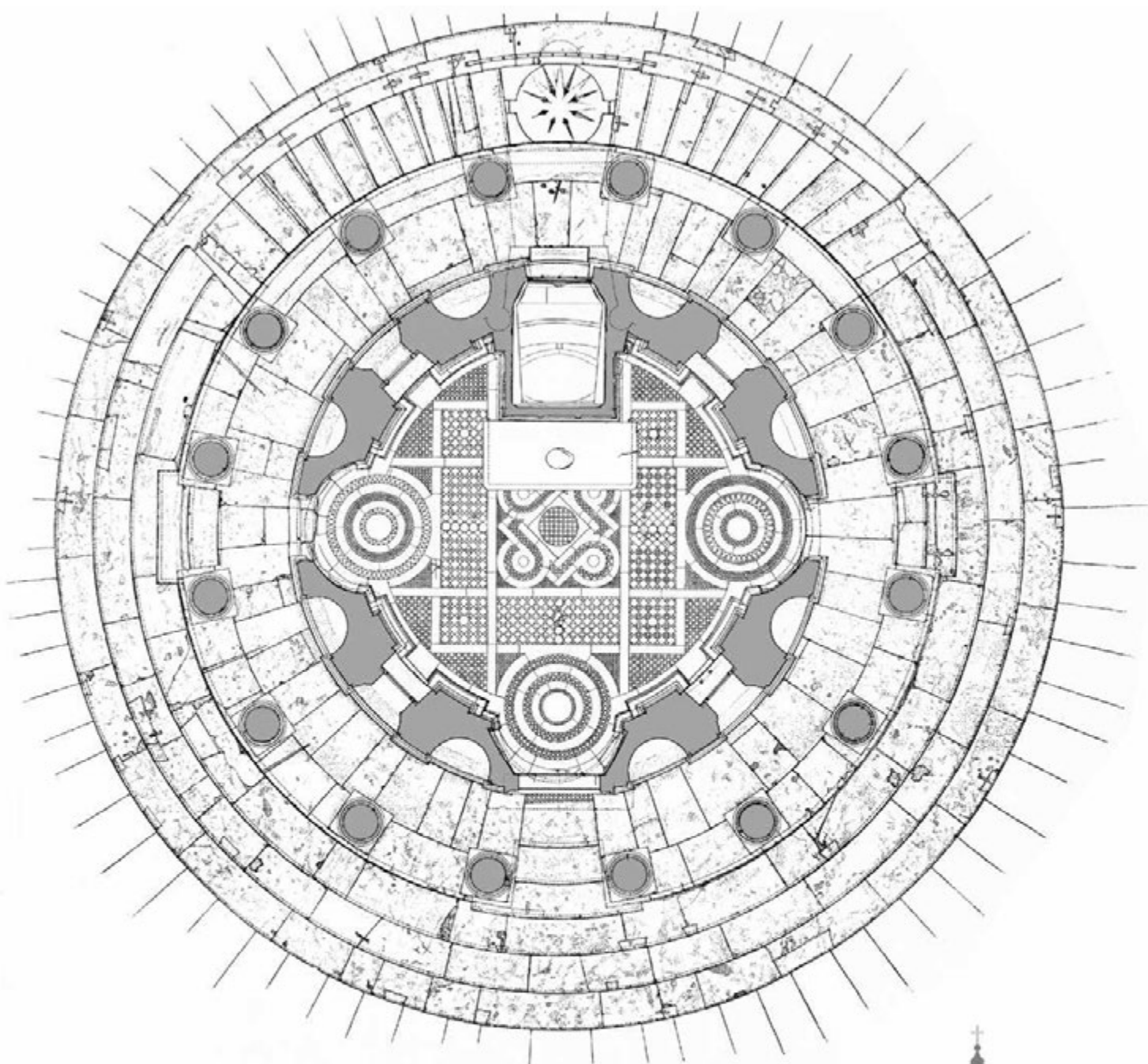


Fig. 19. Pianta della cella (disegno di K. Papajanni)
© SINGOLI AUTORI E EDIZIONI QUASAR D/S. TOGNON SRL

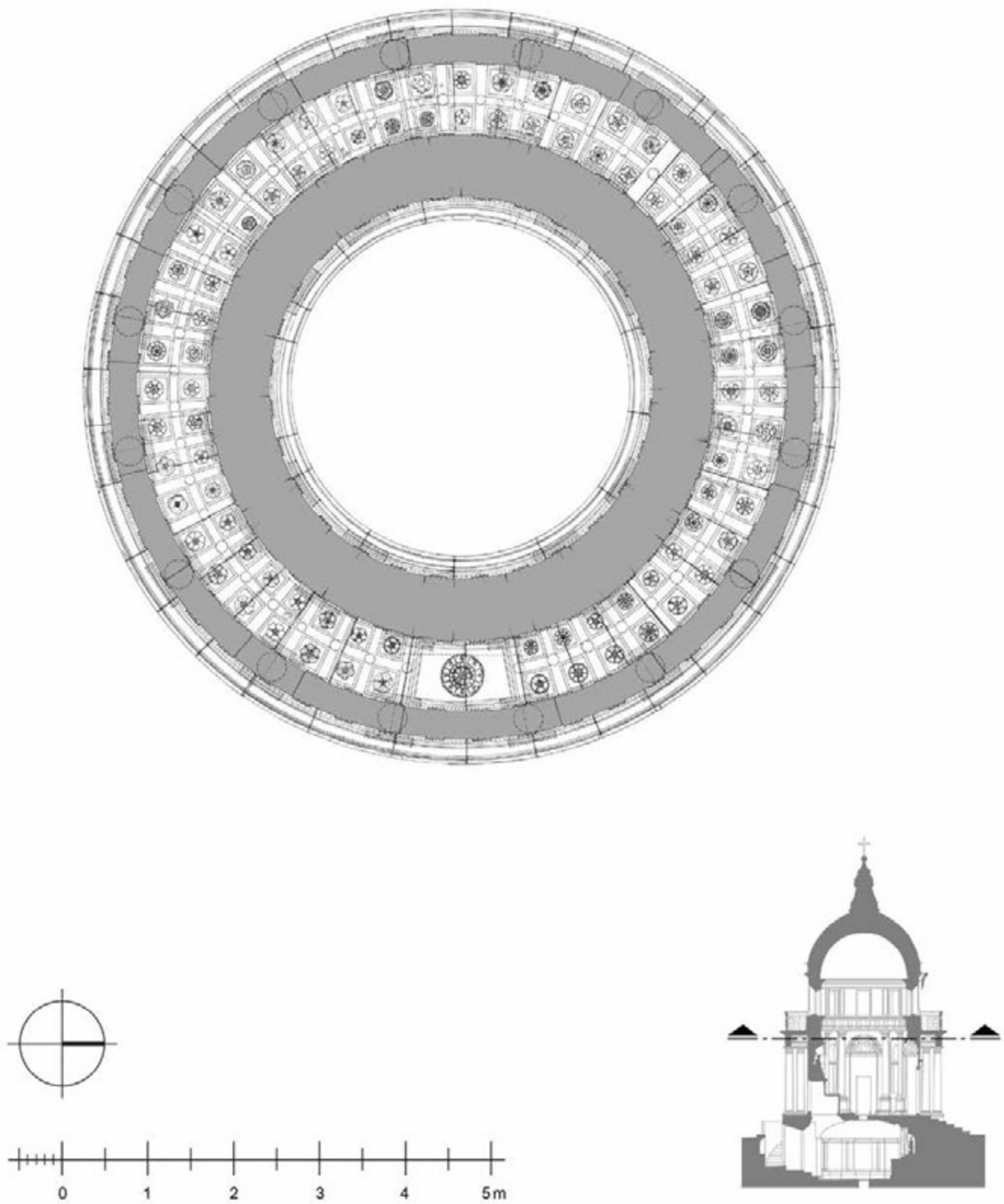


Fig. 20. Sezione orizzontale all'altezza dei fregi con veduta verso l'alto del soffitto a cassettoni (disegno di T. Kohnert)

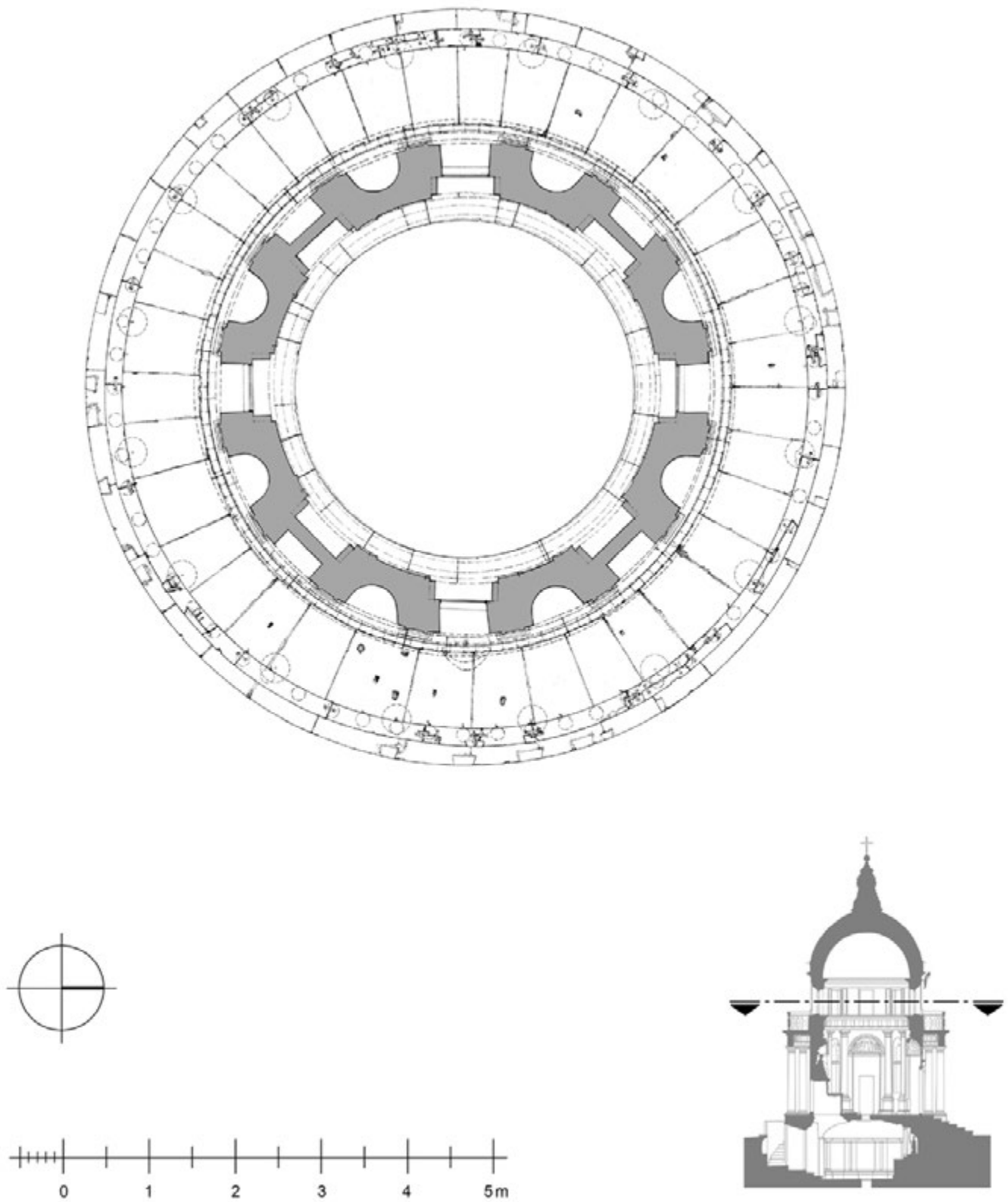
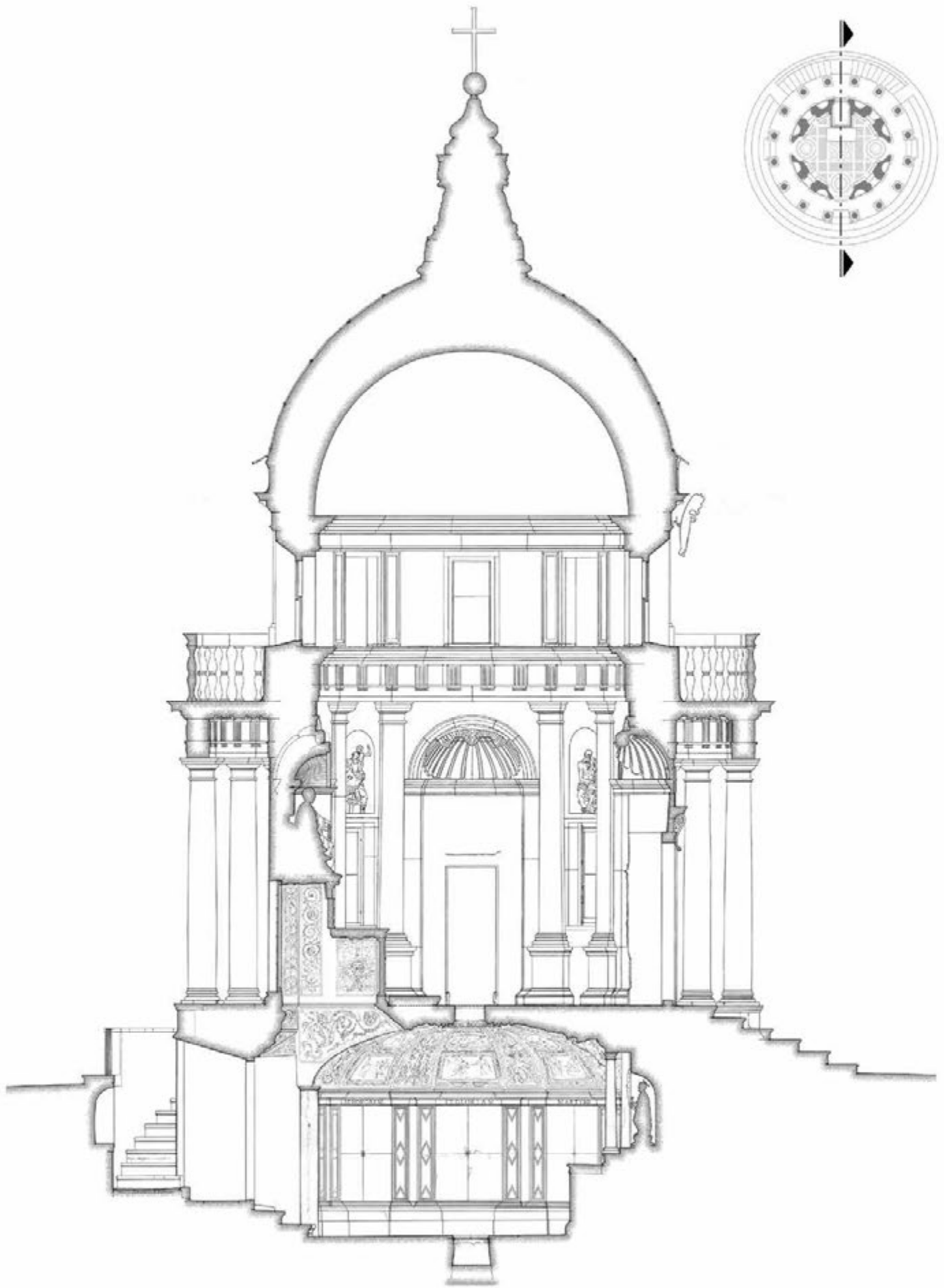


Fig. 21. Sezione orizzontale del tamburo con veduta sul peridromo della balastrata (disegno di S. Gress)



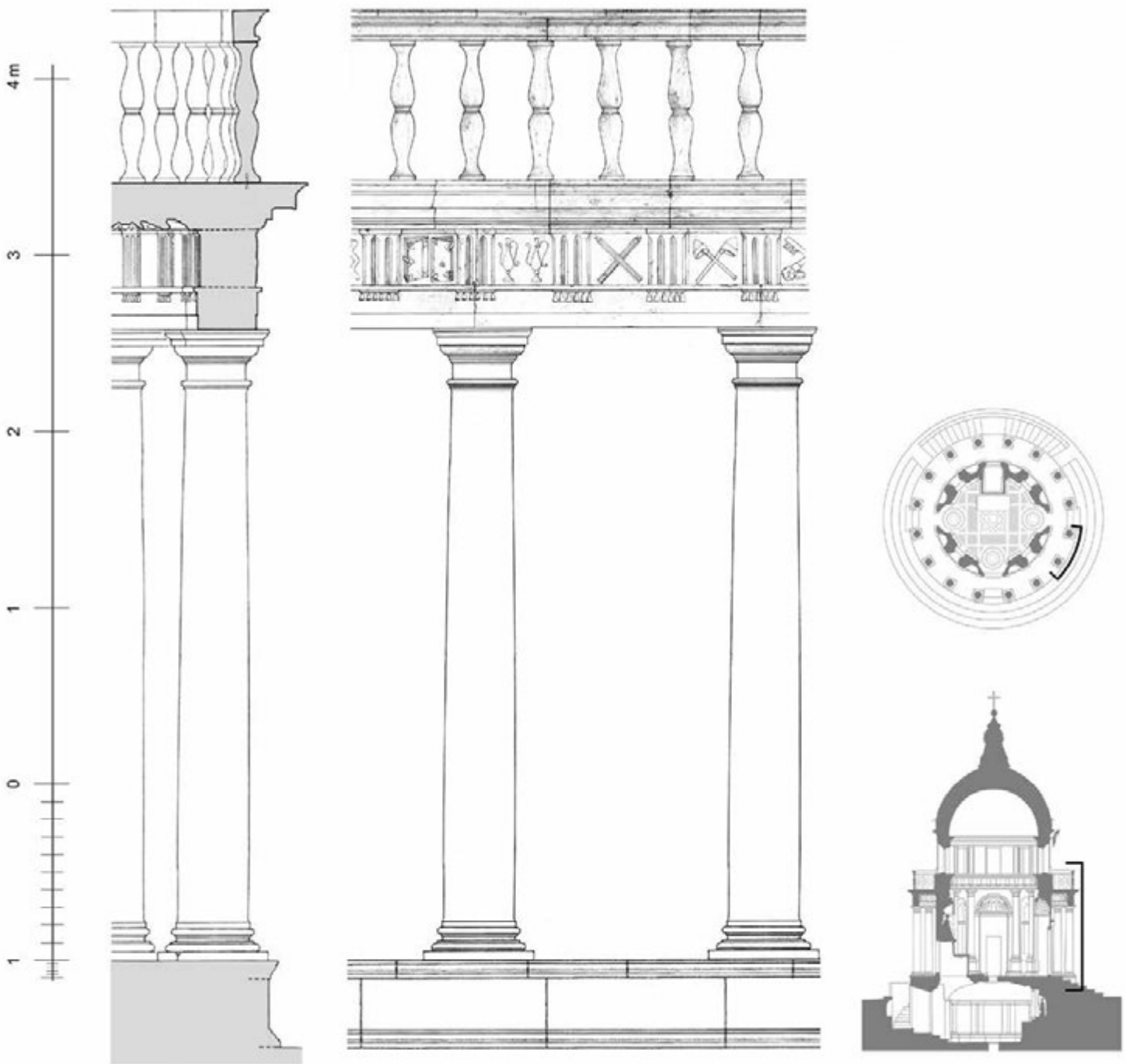


Fig. 23. Ordine esterno (disegno di S. Gress)

Pagina a fianco

Fig. 22. Sezione con veduta verso nord (disegno di K. Papajanni)

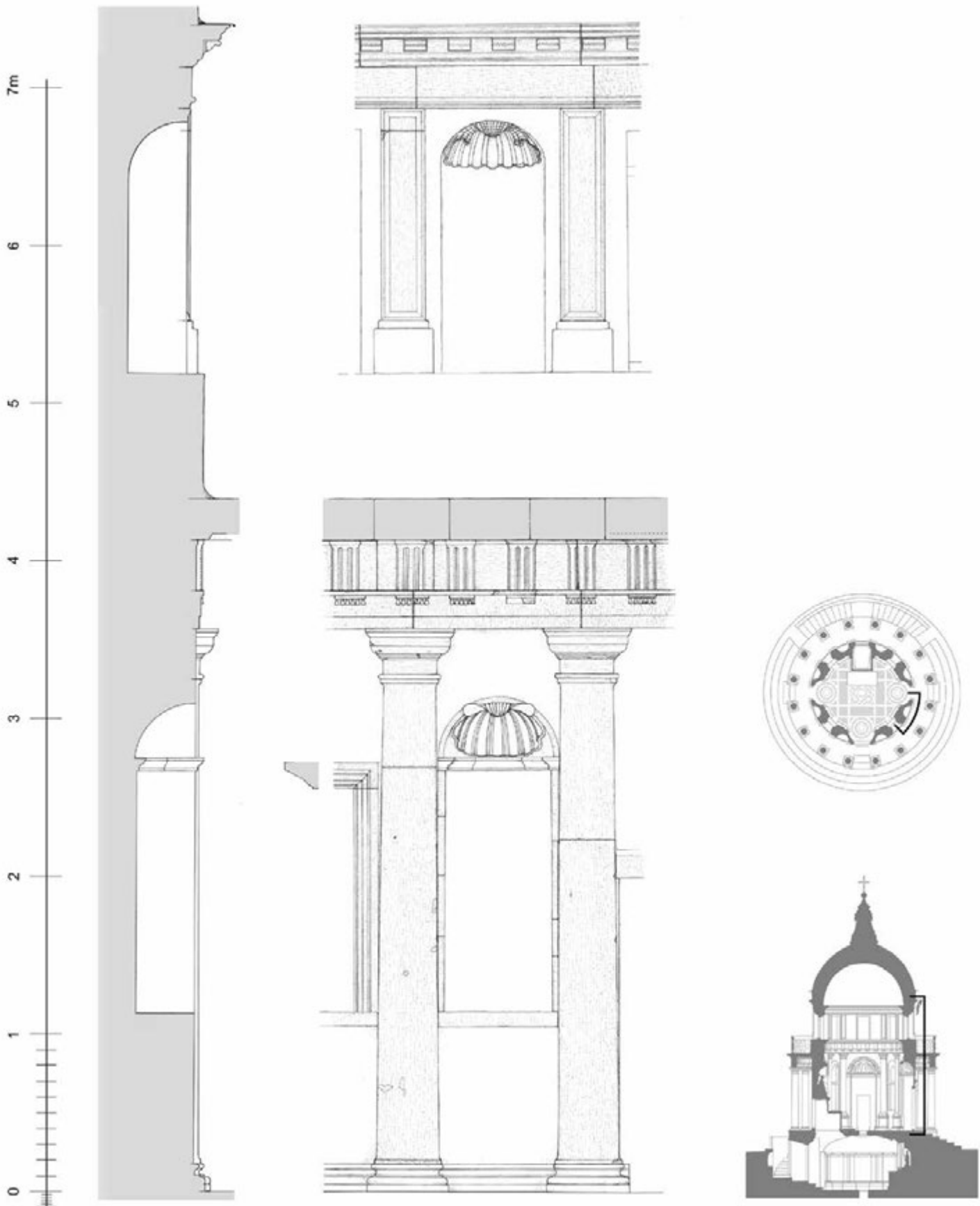


Fig. 24. Ordine della parete esterna della cella, peristasi e tamburo (disegno di T. Kohnert)

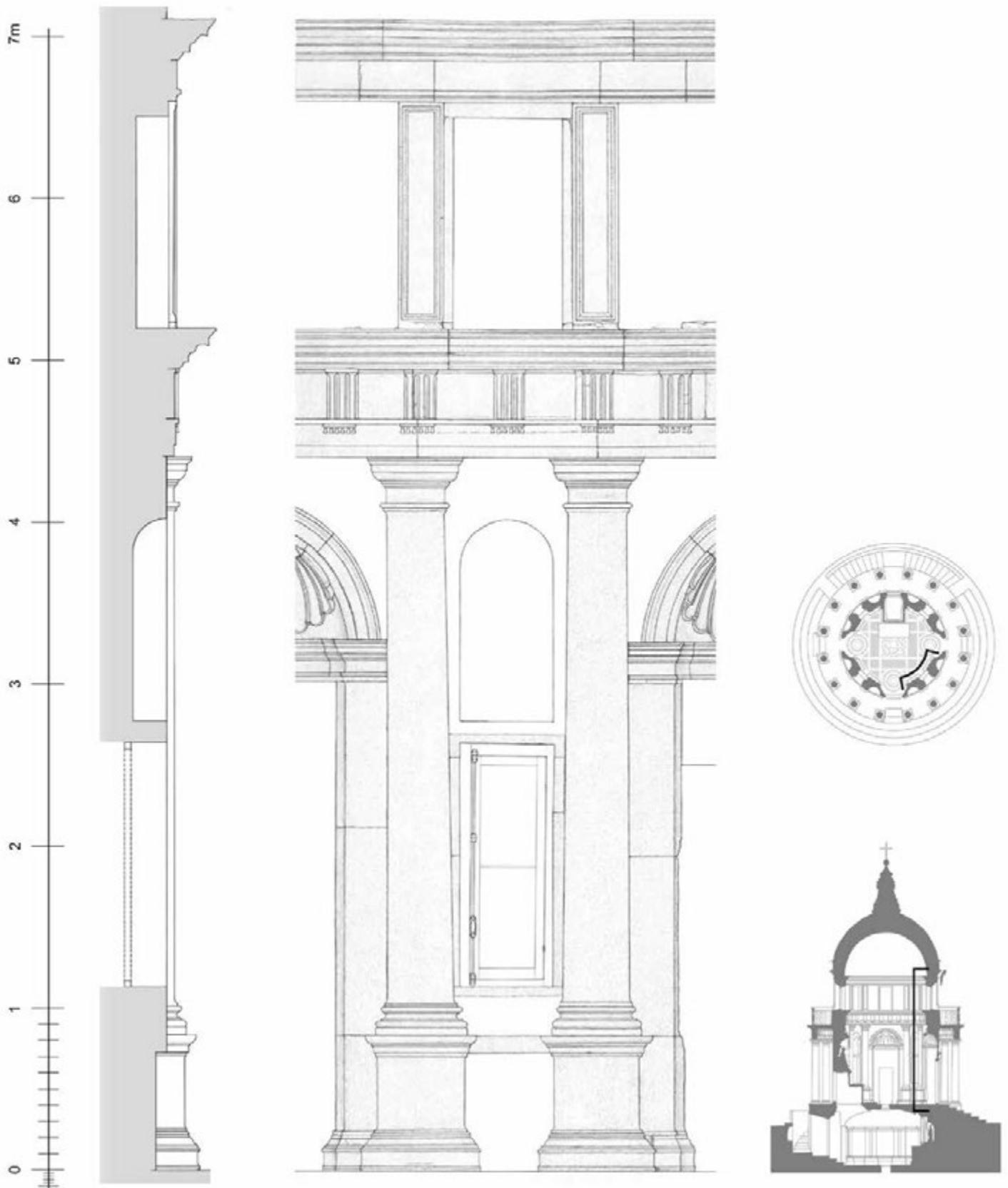
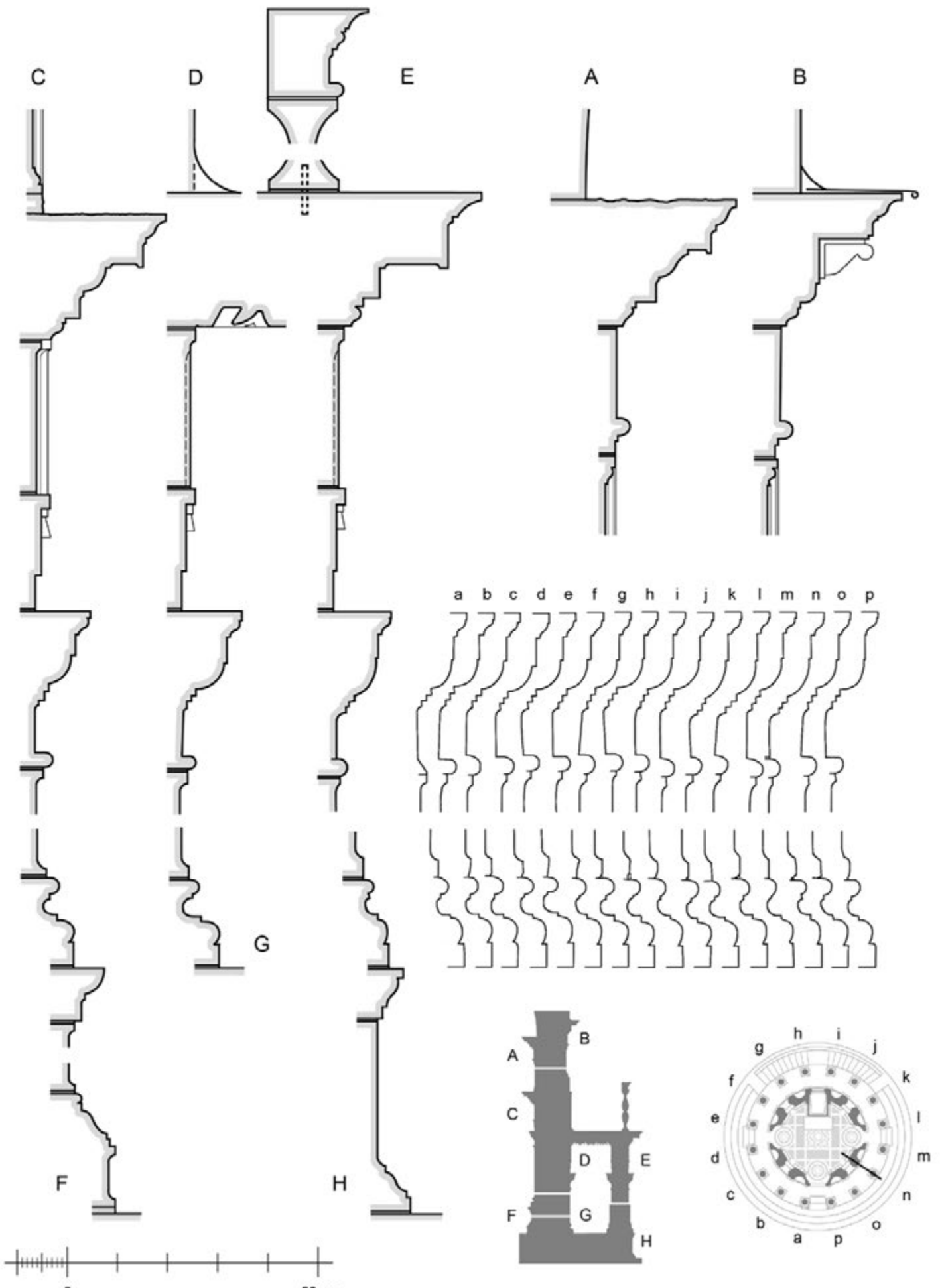
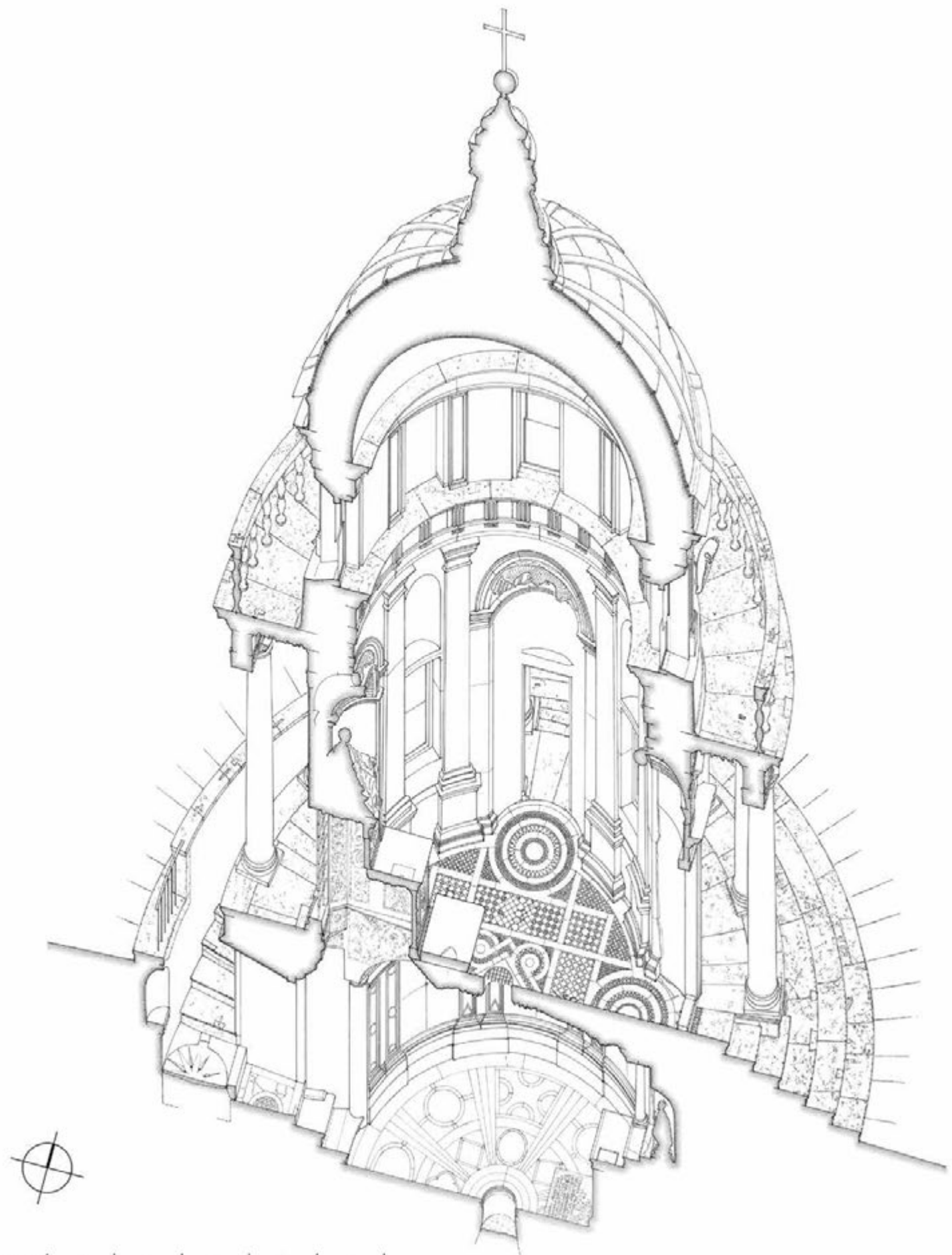


Fig. 25. Ordine interno della cella (disegno di K. Papajanni)



© SINGOLI AUTORI E EDIZIONI QUASAR DI S. TOGNON SRL
 Fig. 26. I profili (disegno di M. Häßler, T. Kohnert, K. Papajanni)



© SINGOLI AUTORI E EDIZIONI QUASAR DI S. TOGNON SRL
Fig. 27. Assetto attuale (disegno di K. Papajanni)



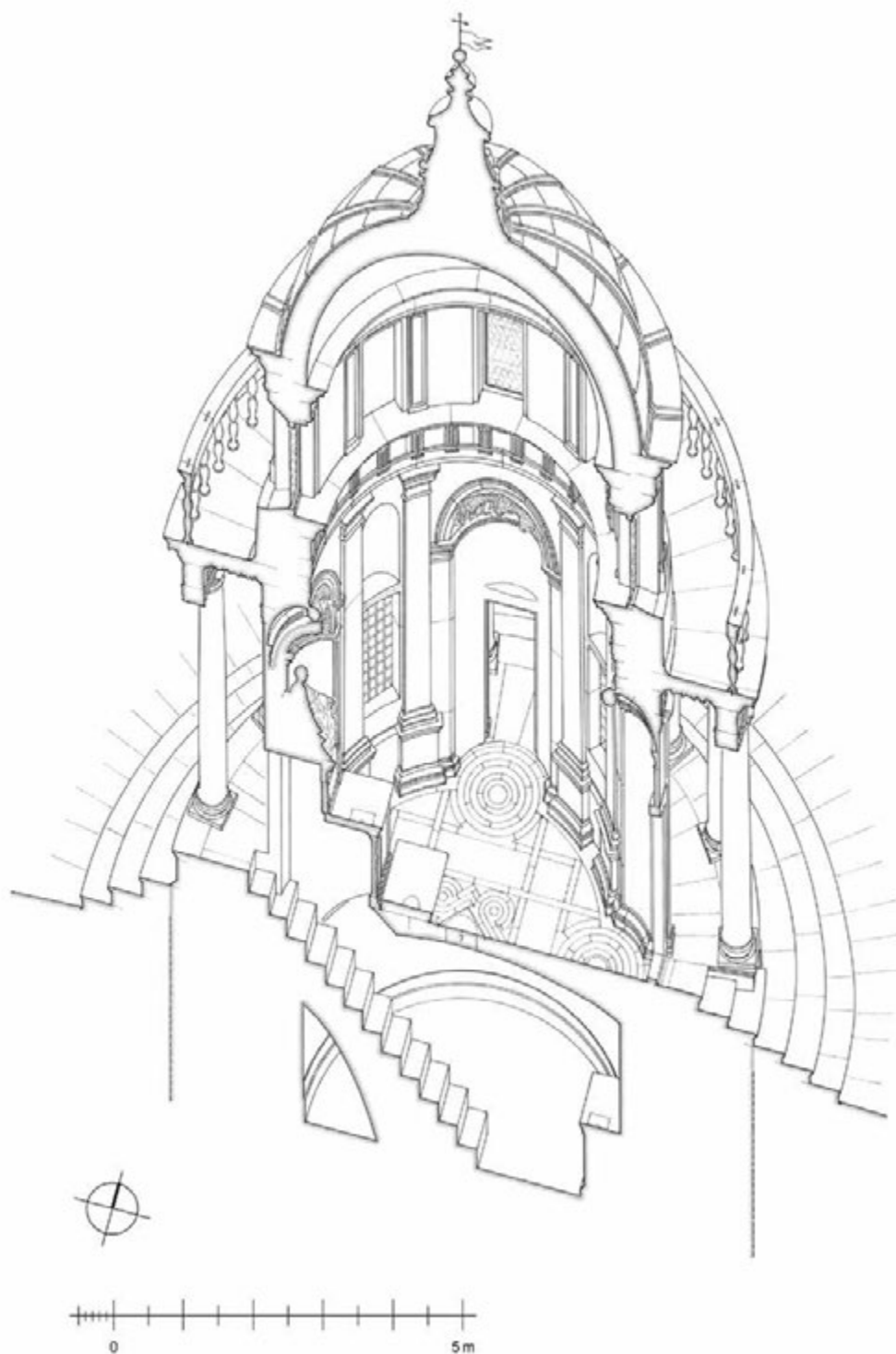
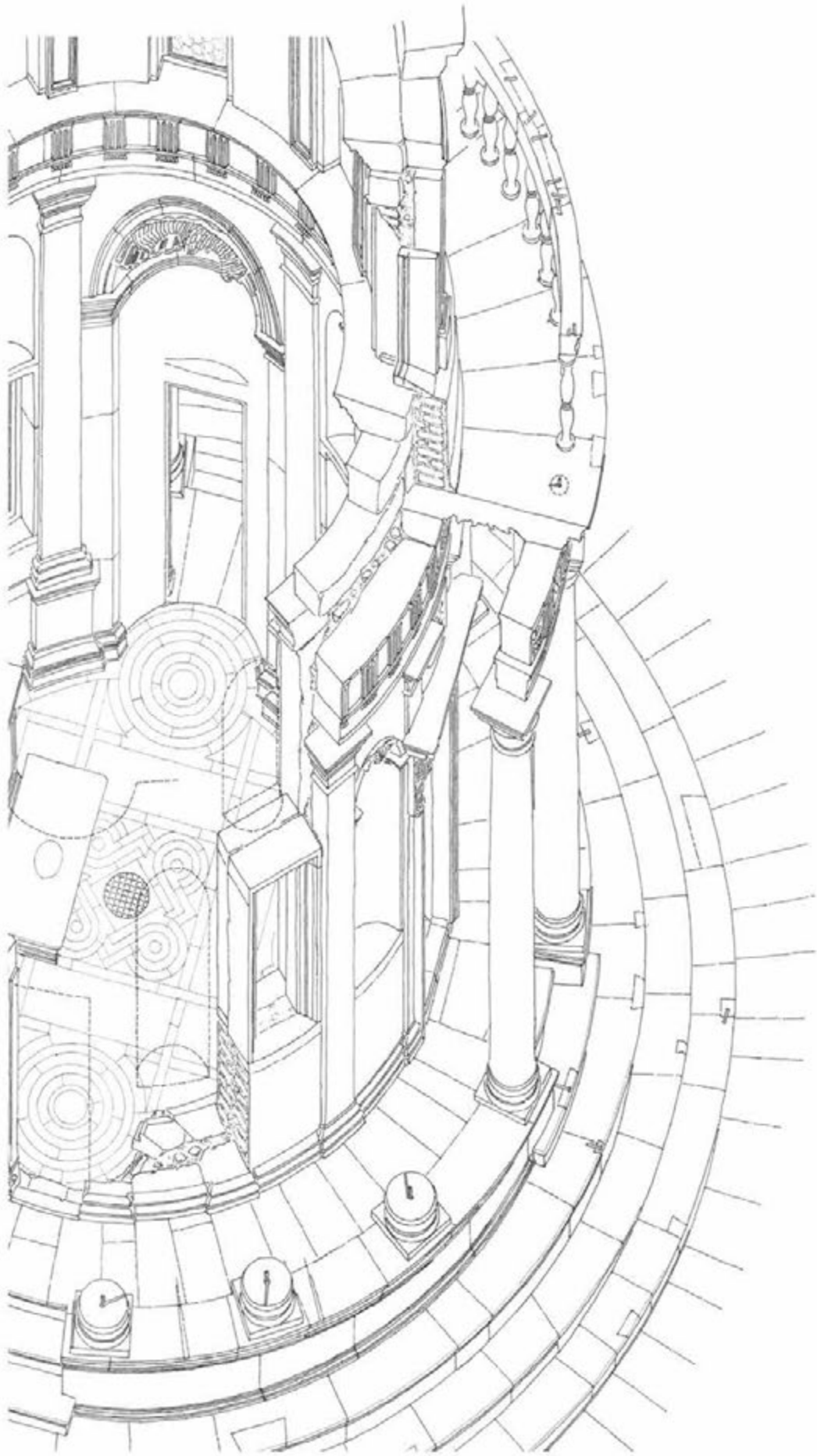


Fig. 29. Ricostruzione del secondo assetto dell'epoca di Bramante, altare con retrostante scala di accesso alla cripta, cornice ionica della porta ad est (disegno di K. Papajanni)

Pagina a fianco

Fig. 28. Ricostruzione del primo assetto. A, progetto: un unico ingresso ad est, tre conche vuote, nessuna cornice ionica della porta, forse un piccolo altare al centro, accesso al luogo della crocifissione e all'altare della cripta attraverso un pozzo scavato nella conca settentrionale, eventualmente otto finestre sul tamburo. B, prima probabile fase di realizzazione: progetto eseguito con l'aggiunta di due porte laterali e solo quattro finestre sul tamburo (disegno di K. Papajanni)



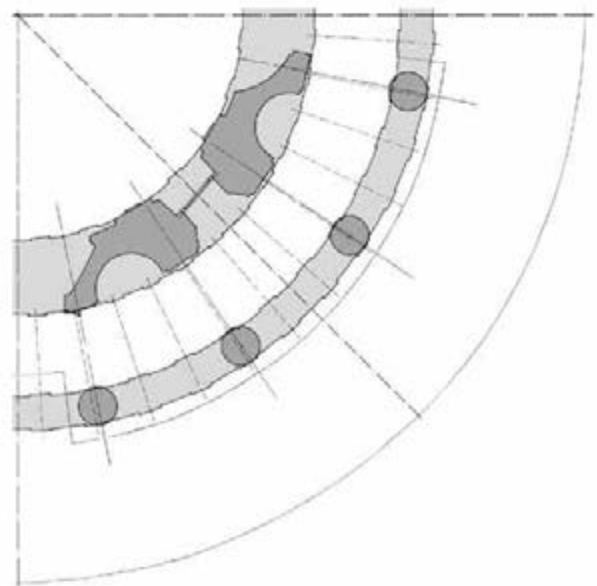
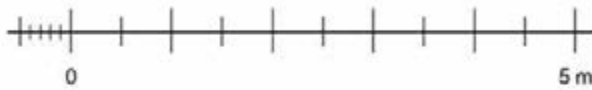
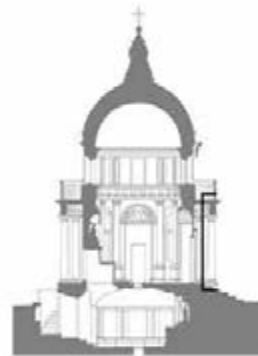
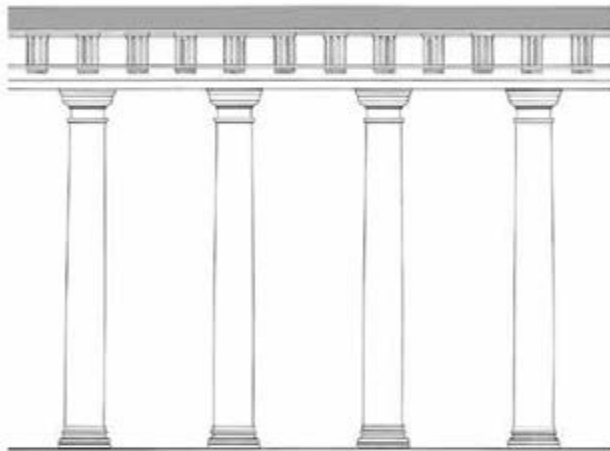
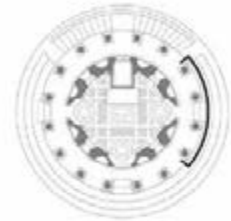
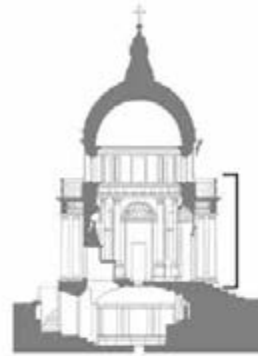
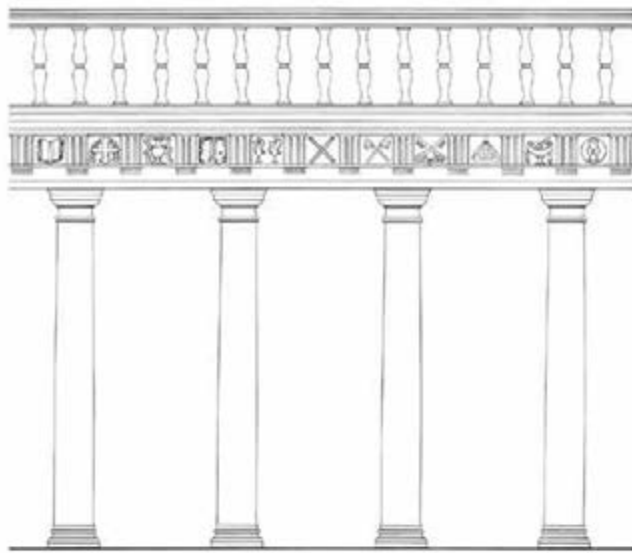


Fig. 31. Sviluppo dei due ordini della peristasi dopo l'eliminazione delle irregolarità del fregio, si vedano le figg. 13, 15, 23, 24 (disegno di S. Gress, K. Papajanni)

Pagina a fianco

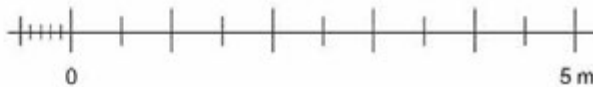
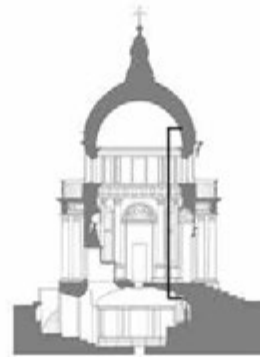
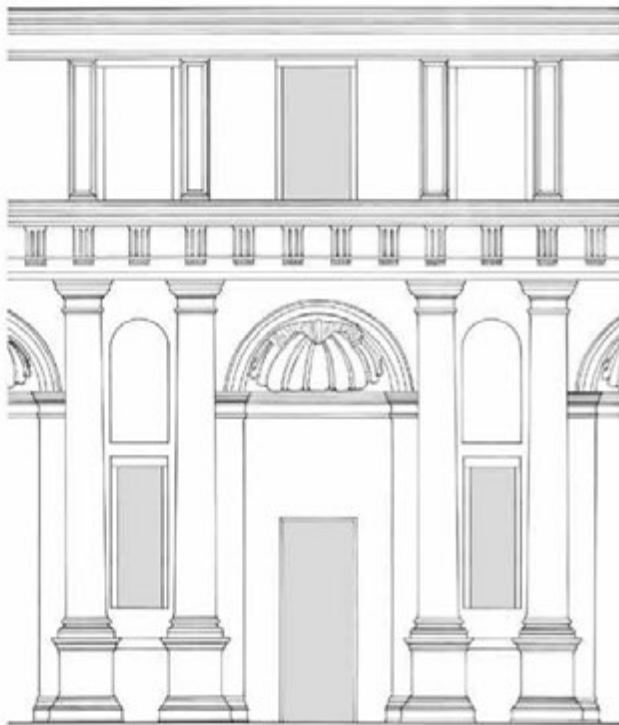
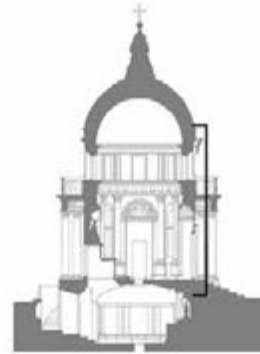
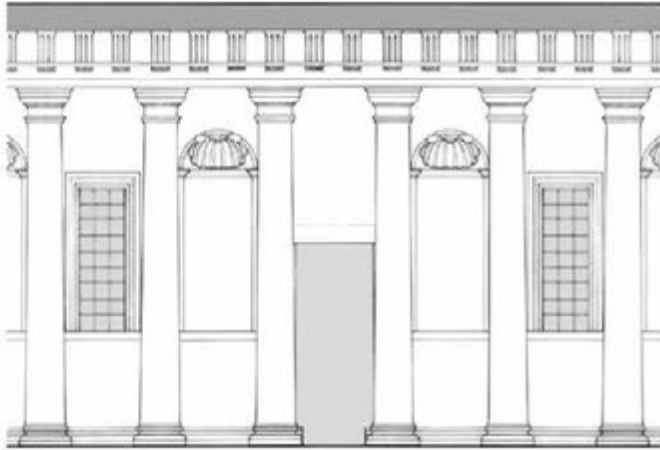
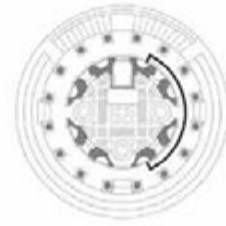


Fig. 32. Sviluppo dei due ordini della cella dopo l'eliminazione delle irregolarità del fregio, vedi figg. 15, 24, 25 (disegno di T. Kohnert, K. Papajanni)

IL TEMPIETTO: RILIEVO 2.0

Carlo Bianchini, Livia Fabbri, Francesco Borgogni

Conciosia adunque (per tornare al proposito nostro) che Bramante sia stato il primo a mettere in luce la buona, e bella Architettura, che da gli Antichi sin 'a quel tempo era stata nascosta, m'è paruto con ragione doversi dar luogo fra le antiche alle opere sue: e però ho posto in questo libro il seguente Tempio, ordinato da lui sopra il Monte Ianiculo: e perché fu fatto in commemoratorio di San Pietro apostolo, il quale si dice, che quivi fu crocefisso, si nomina San Pietro Montorio¹.

Questa breve nota che Palladio inserisce nei *Quattro Libri* descrive nella maniera più efficace e sintetica i diversi valori che indissolubilmente si intrecciano in questo edificio, piccolo dimensionalmente, ma immediatamente enorme come manifesto di un nuovo modo di intendere l'architettura: ordinato, possente ma soprattutto capace di confrontarsi con le vestigia del passato.

Questo risultato, prontamente riconosciuto dagli stessi contemporanei, non è frutto del caso: affonda le proprie radici in un paziente e meticoloso studio dei ruderi e delle architetture antiche che Bramante conduce subito dopo il suo arrivo a Roma e che lo porta a eseguire «solitario e cogitativo»² numerosi rilievi e schizzi quotati.

Bramante non è un giovane apprendista: può essere addirittura considerato vecchio per quel tempo (è infatti più vicino ai 60 che ai 50 anni) e vanta una lunga e prestigiosa carriera di architetto alla corte di Ludovico Sforza, duca di Milano, durante la quale ha già realizzato grandi opere come il coro della chiesa di Santa Maria presso San Satiro ed il chiostro di Sant'Ambrogio.

La circostanza che Bramante, giunto a Roma, si impegni per prima cosa nello studio delle testimonianze del passato, rappresenta a nostro avviso un elemento su cui riflettere e che può fornire una particolare chiave di lettura per le attività che qui di seguito presentiamo.

Innanzitutto è evidente il legame diretto tra la ricerca condotta sull'antico e la progettazione del nuovo: Bramante studia, misura, interpreta il linguaggio dell'architettura antica estraendo ciò che oggi definiremmo un modello dei vari elementi architettonici: una serie di forme astratte (e dunque universali) descritte in forma metrica, geometrica e proporzionale concepite da Bramante come repertorio aggiornato della «buona e bella Architettura».

L'intero processo è governato e sviluppato con gli strumenti considerati più appropriati: l'osservazione *in corpore vivi*, la misura e la successiva interpretazione di quanto misurato effettuata attraverso il disegno. Disegno che da appunto personale preso sul campo si trasforma esso stesso in un modello capace di simulare in forma bidimensionale ciò che per natura possiede tre dimensioni. In tale quadro questa fase dell'attività di Bramante assume non solo un valore propedeutico rispetto alle innovazioni che la sua architettura sarà in grado di apportare ma soprattutto mette in luce il potere euristico della misura unita al disegno, ovvero del rilievo, nella formazione di quel repertorio di forme a cui ogni progettista attinge nel corso della propria attività (fig. 1).

Così come Bramante cinque secoli fa anche noi, qui e ora, abbiamo ripercorso e ripercorriamo solitari e cogitativi le medesime tappe alla ricerca del nostro repertorio di architetti. Non solo, indirizziamo

1 PALLADIO 1980, p. 324 (libro IV, cap. XVII), Adoc 79.

2 VASARI 1879, p. 154.



Fig. 1. Anonimo del gruppo di Sansovino, veduta prospettica del Tempietto, Firenze, Uffizi 4 Av

i nostri allievi lungo la medesima via invitando a osservare disegnando e a disegnare osservando proprio edifici come il Tempietto di San Pietro in Montorio esemplare certamente, nel caso specifico, di un nuovo modo di concepire l'architettura. Cosa lega dunque con un filo rosso l'approccio di Bramante rispetto all'antico ed il nostro rispetto all'opera di Bramante? A ben vedere proprio la spinta alla conoscenza del reale che, nel caso dell'architettura, si fonda sul rilievo ed è mediata dal disegno.

Come è ovvio, tuttavia, profonde differenze tecnologiche e metodologiche caratterizzano l'approccio bramantesco rispetto a quello attuale; differenze che, come cercheremo di illustrare nei prossimi paragrafi, non solo ci consentono di fare meglio ciò che si faceva prima, ma anche da qualche decennio di fare quello che prima non si poteva fare.

Di questi due approcci (complementari più che contrapposti) troviamo una chiara esemplificazione in questo stesso volume in cui al lettore sono proposti dati, elaborazioni, disegni ed analisi eseguiti a partire da due diversi rilievi eseguiti sul Tempietto: il primo, basato su una campagna di misura della fine degli anni '90 del secolo scorso, di tipo per così dire tradizionale (misure topografiche e dirette, elaborazioni a mano su carta) a

opera del gruppo di Manfred Schuller; il secondo di tipo invece integrato (scansione 3D, fotomodellazione, topografia, GPS, misure dirette; modellazione interamente digitale 2D e 3D), condotto invece dal nostro gruppo nel 2012 (fig. 4)³.

Il rilievo come strumento di conoscenza

Il rilievo è certamente strumento di conoscenza, un *corpus* teorico e operativo funzionale alla comprensione degli elementi materiali⁴. Si tratta di un processo del quale è importante sottolineare la multidimensionalità e la multidisciplinarietà⁵ e che prevede la raccolta, l'interpretazione e l'archiviazione delle

3 Questo scritto costituisce uno degli esiti dello studio condotto da Livia Fabbri per la tesi di dottorato in Scienze della Rappresentazione e del Rilievo (FABBRI 2014). In questo quadro le attività di rilevamento e modellazione, con il coordinamento scientifico di Carlo Bianchini, sono state condotte oltre che da Livia Fabbri, da Luca J. Senatore e da Francesco Borgogni. Il lavoro è stato svolto con il supporto dei tecnici del Laboratorio di Innovazione per il Rilevamento, la Rappresentazione e l'Analisi dell'Architettura (LIRALab, Dipartimento di Storia, disegno e restauro dell'architettura, Sapienza – Università di Roma), Marco Di Giovanni, Lorenzo Monno e Paolo Toppi.

4 Sull'argomento si vedano DOCCI, MAESTRI 2009, pp. V-VIII, con bibliografia; BIANCHINI 2001, pp. 51-60; DOCCI 2005, pp. 17-19; DOCCI 2007a, pp. 10-17; BIANCHINI 2007a, pp. 24-31; BIANCHINI 2007b, pp. 307-314. Inoltre: DOCCI, GAJANI, MIGLIARI 2001; CUNDARI 2012; DOCCI, BIANCHINI, IPPOLITO 2011.

5 L'approccio multidisciplinare è oramai requisito imprescindibile per qualunque studio; quanto alla multidimensionalità invece conviene soffermarsi su alcuni concetti fondamentali legati alla cosiddetta cultura del controllo dello spazio (BIANCHINI 2007b, p. 307) in cui è pos-

informazioni quantitative (rilevamento) ma anche e soprattutto qualitative. Se le prime possono essere sostanzialmente ricondotte nell'alveo del rigoroso approccio scientifico, le seconde dipendono dalla sensibilità e capacità interpretativa di chi, criticamente, sceglie, seleziona e rappresenta.

Ogni organismo edilizio è un sistema spaziale, costruttivo e artistico spesso stratificato, nel quale risultano strettamente connesse le geometrie e le tecniche costruttive, l'apparato formale e decorativo e, infine, la natura di parti di fatto non visibili (come quelle interne alla costruzione): non appare quindi possibile formulare ipotesi critiche senza disporre di dati affidabili, frutto di indagini rigorose che diano ragione di tutte le variabili.

In tal senso l'importanza del rilievo consiste nella possibilità di disporre dei dati relativi agli elementi materiali, alle matrici costruttive ed ai rapporti proporzionali traducendo i dati oggettivi in modelli astratti.

Dall'oggetto al modello

Cerchiamo dunque di inquadrare, almeno sommariamente, la prima questione che è strettamente connessa con il concetto epistemologico di modello. Da questo punto di vista il modello può essere considerato come il prodotto dell'operazione di selezione che un soggetto opera su un oggetto in modo da estrarne alcune tra le innumerevoli informazioni disponibili. Si tratta quindi sempre e comunque di una rappresentazione parziale, astratta e soggettiva. A questo stadio, tuttavia, il modello non si rende disponibile se non al soggetto che lo ha costruito: è peculiare della successiva fase di rappresentazione, infatti, la codifica dei dati e la loro trasposizione in una forma comunicabile ad altri soggetti in grado di interpretare il codice della rappresentazione stessa.

In questo senso la scelta del tipo di modello da costruire (e quindi dell'insieme di dati oggettivi da selezionare) e del codice di rappresentazione non è indipendente dalla quantità di dati che poi effettivamente si rendono trasmissibili. È per questo forse che alcuni codici (e quindi alcune rappresentazioni) si sono con il tempo depurati e stratificati in forme tali da ottimizzare l'univoca trasmissione delle informazioni: ne sono un esempio i cosiddetti modelli grafici dello spazio basati sulle rigorose procedure geometrico-proiettive della Scienza della rappresentazione. Questo procedimento instaura infatti una corrispondenza biunivoca tra l'oggetto e il modello bidimensionale che assume il ruolo di sostituto virtuale sul quale simulare le più svariate operazioni come se effettivamente fossero compiute nella realtà.

In questo senso, la rilevanza dei procedimenti che conducono alla costruzione dei modelli bidimensionali grafici travalica gli aspetti propriamente legati alla produzione dell'immagine; la loro importanza, al contrario, risulta attenersi più significativamente alle possibilità di *rendersi conto in tutti i sensi, in piccolo sulla carta, o in grande su un'area o un intonaco, delle misure e delle forme di una parte di edificio*⁶. Ecco dunque quella vocazione squisitamente euristica, richiamata in precedenza e di cui a nostro avviso Bramante si dimostra pienamente cosciente, capace da un lato di indagare compiutamente le caratteristiche

sibile, tra molti altri, riconoscere i seguenti principi: gli esseri umani possiedono la capacità (innata o acquisita) di concepire mentalmente le qualità dello spazio fisico; tra le n qualità dello spazio fisico quelle geometriche ottimizzano le operazioni di controllo e manipolazione; la manipolazione e modifica dello spazio si concretizza grazie alla corrispondenza tra l'oggetto reale e la sua astrazione geometrica (modello geometrico); il modello geometrico, sottoposto al processo di rappresentazione secondo le regole della scienza della rappresentazione, diviene modello grafico bidimensionale e lo strumento che garantisce l'efficienza dei meccanismi di controllo e manipolazione del modello grafico è il disegno; il modello geometrico, ricostruito in forma virtuale utilizzando un software di modellazione diviene un modello digitale 3D. Secondo questo approccio, dunque, la realtà multi-dimensionale di un dato oggetto viene ridotta alla sua essenza geometrica, il modello geometrico appunto, costituito di punti, linee, superfici che, convenientemente scalato a misura del supporto e sottoposto a operazioni di proiezione e sezione conduce alla rappresentazione grafica, ovvero riprodotto in forma virtuale produce un modello digitale 3D. In ogni caso questo procedimento instaura una corrispondenza biunivoca tra l'oggetto e un suo sostituto virtuale sul quale simulare le più svariate operazioni come se effettivamente fossero compiute nella realtà.

6 «...se rendre compte dans tous les sens, en petit sur le papier, ou en grand sur une aire ou un enduit, des mesures et des formes d'une partie d'édifice», RONDELET 1814, p. 75.

e le relazioni tra forme geometriche, dall'altro di fornire gli strumenti necessari per sostenere il processo creativo alla base del lavoro dell'architetto.

Da qualche decennio, in virtù dell'avvento dei sistemi digitali, oltre che dei modelli bidimensionali grafici l'architetto dispone anche di modelli tridimensionali: non di quelli materiali da secoli ben noti (ovvero i plastici), ma dei cosiddetti modelli immateriali, ovvero di rappresentazioni puramente numeriche in cui però la corrispondenza tra spazio fisico e virtuale appare praticamente perfetta⁷ ed inoltre affrancata dai vincoli imposti dalle dimensioni del supporto nonché dalle operazioni di proiezione e sezione.

E proprio questa nuova opportunità, come cercheremo di illustrare più avanti, costituisce l'elemento dirompente che sta caratterizzando la nostra epoca rispetto al passato.

Il rilievo come processo critico

Le componenti di un sistema di conoscenza, sono dunque di vario tipo: volendo generalizzare, potremmo riferirci oltre che agli aspetti quantitativi e qualitativi anche a componenti più genericamente culturali⁸. Se la forma di un certo manufatto può e deve essere 'estratta' dai dati a disposizione in accordo con un approccio quanto più possibile scientifico, l'interpretazione degli elementi che rappresentano tale forma prevede invece un intervento strettamente legato alla sensibilità del ricercatore: in questo senso essa, più che mera operazione di lettura, è dunque da intendersi come atto di conoscenza a partire da un dato misurato.

Nello studio degli elementi costruiti questo processo è contraddistinto dalla necessità di individuare (anche facendo uso di tecnologie e strumenti diversi) un certo numero di punti significativi intorno ai quali definire una base interpretativa. Questa base subisce tuttavia un processo di ampliamento mediante il quale il ricercatore costruisce una sorta di personale realtà aumentata in cui trovano spazio sia i dati metrici che le informazioni qualitative, culturali o addirittura le suggestioni.

Il rigore scientifico, che è alla base delle fasi di analisi che precedono l'acquisizione dei dati, non può che indirizzare anche le operazioni di rilevamento vero e proprio: tale requisito garantisce che i dati acquisiti possano davvero costituire un insieme suscettibile di successive verifiche o interpretazioni.

Appare inoltre opportuno considerare gli altri due aspetti che caratterizzano l'indagine sul manufatto. Mentre la componente qualitativa rientra nel regno di irrefutabilità (nel senso proposto da Popper⁹), la componente quantitativa nel rilevamento costituisce uno degli strumenti più potenti e affidabili sviluppati nel corso degli anni dai ricercatori per ottenere ciò che Descartes usava definire *conoscenza profonda*¹⁰ e che possiamo considerare basata sul metodo scientifico che altri settori disciplinari (fisica, biologia, etc.) utilizzano correntemente nelle attività di ricerca¹¹.

7 Ciascun punto materiale P_r individuato mediante le sue coordinate x_r, y_r, z_r nello spazio reale, trova infatti immediatamente il suo corrispondente virtuale P_v , anch'esso identificato da una terna univoca di coordinate cartesiane x_v, y_v, z_v .

8 I molti contributi che nell'ultimo decennio hanno concorso a delineare sull'argomento un quadro teorico di riferimento più coerente e rigoroso rispetto al passato hanno trovato un importante momento di sintesi DOCCI 2012 e GAIANI 2012.

9 Cfr. a questo proposito la successiva nota 11.

10 Questo approccio, come messo in luce tra gli altri da Descartes, distingue due diversi tipi di conoscenza: la conoscenza *normale* che si raggiunge attraverso i soli nostri organi di senso e la conoscenza *profonda* che invece può essere raggiunta dallo studioso solo impiegando metodi e tecniche di indagine in grado di dischiudere alla mente ciò che ai soli sensi è precluso.

11 In estrema sintesi ricordiamo che si considera scientifica: 1) l'indagine di un fenomeno condotta attraverso un insieme di tecniche; 2) basata sulla raccolta di dati osservabili, empirici e misurabili affetti da un definito livello di incertezza controllato e dichiarato; 3) tali dati devono poter essere archiviati, condivisi e sottoposti a valutazione indipendente; 4) le procedure utilizzate devono poter essere replicabili al fine di acquisire un nuovo insieme di dati comparabili. Ulteriore e per ora non superato caposaldo nel vaglio di qualsiasi teoria scientifica è il cosiddetto principio di falsificabilità enunciato da Karl Popper con il quale egli intendeva comporre sia i fallimentari tentativi di costruzione di sistemi logico-deduttivi 'completi' da parte di Russel, sia il cataclisma sopravvenuto in campo epistemologico a seguito della dimostrazione del cosiddetto Teorema di incompletezza da parte di Kurt Gödel. Popper, riconoscendo l'intrinseca inadeguatezza degli strumenti che gli

Ciò implica evidentemente l'idea di misura, ovvero che sia possibile trasformare in quantità determinate qualità di un fenomeno (ad esempio una lunghezza, il colore di un area materiale, etc.) utilizzando il rapporto tra le quantità misurate e un'appropriata unità di misura stabilita a priori.

I metodi che consentono di trasformare la qualità in quantità implicano dunque operativamente la possibilità di discretizzare la continuità del reale attraverso la misura di un numero finito di punti che realizzano nell'insieme quel modello semplificato del fenomeno investigato di cui abbiamo discusso nel precedente paragrafo.

È pertanto evidente come, in questo quadro teorico, l'attuazione di una tale strategia dipenda da un lato certamente da come vengono scelti tali punti, ma dall'altro anche dal loro numero e quindi, direttamente, dalle tecnologie di misurazione disponibili. A prima vista, dunque, gli strumenti di misura sembrano rappresentare la variabile principale nell'equazione di equilibrio tra accuratezza nella scelta dei punti e loro numero, di modo che a sistemi molto limitati nella misura (quelli di cui hanno potuto disporre i rilevatori fino all'ultimo decennio del XX secolo) doveva corrispondere un'attenta progettazione preliminare delle operazioni di indagine al fine di catturare i punti veramente significativi (selezione prima dell'acquisizione), mentre, per converso, i sistemi di acquisizione massiva apparsi successivamente, avendo superato una sorta di valore di soglia nel numero di punti acquisibili, rendono inutile e obsoleta qualunque scelta preliminare.

A nostro avviso, invece, dal punto di vista teorico (ma anche operativo) non sono ravvisabili sostanziali differenze al di là di quella puramente quantitativa tanto che l'intero flusso di lavoro può tuttora essere scomposto nelle seguenti fasi: progettazione del rilievo, acquisizione dei dati, rappresentazione, rilettura o interpretazione dei dati.¹²

Insieme, dunque, queste considerazioni definiscono in sintesi l'attuale stato dell'arte del rilievo inserito nel quadro più generale di quel sistema di conoscenza generato da singoli contributi settoriali non additivi, dove esiste un chiaro confine tra le procedure per l'acquisizione/rappresentazione (tutte tendenzialmente rivolte verso la massima oggettività) e la fase di interpretazione che invece è il luogo in cui il soggetto riveste comunque un ruolo da protagonista.

Il rilievo del Tempio: progetto di rilievo e acquisizione dei dati

Le attività di conoscenza svolte sul Tempio si sono dunque articolate secondo lo schema illustrato nel paragrafo precedente nella sequenza progetto di rilievo-acquisizione dei dati-costruzione dei modelli interpretativi 2D/3D.

esseri umani hanno in dotazione per conoscere la realtà e quindi, in ultima analisi, la sostanziale impossibilità di dimostrare 'positivamente' qualunque asserto come vero, sposta il baricentro della conoscenza verso la dimostrazione non del *vero* ma per così dire del *falso*: qualunque teoria, per Popper è scientifica solo se è possibile concepire attività sperimentali che abbiano come obiettivo la dimostrazione della sua inadeguatezza, la sua falsità appunto. Non si tratta tuttavia di una sorta di nichilismo mascherato ma al contrario di un approccio molto redditizio in termini di avanzamento della conoscenza: se infatti la teoria resiste al tentativo di falsificazione essa risulterà più forte, più generale e dunque più vicina al vero; se invece il tentativo riesce si sarà messo in luce un aspetto che la teoria non era in grado di spiegare e quindi si sarà aperto un nuovo stimolante filone di ricerca.

¹² Sia che si utilizzino strumenti manuali o digitali, la fase nodale rispetto all'intero processo è senza dubbio da ravvisarsi nella definizione di un adeguato progetto di rilievo: potremmo forse affermare che in questa fase è come se il rilievo, prima della misura, venisse simulato e valutato nella mente del rilevatore abbisognando quindi successivamente solo di essere in qualche modo verificato nella realtà. Il flusso di lavoro del rilievo è in questo quadro sostanzialmente definito fin dall'inizio. Le tecnologie di acquisizione massiva hanno trasformato le modalità di rilevamento e forse anche reso più schematica la suddivisione delle differenti fasi: lo studio preliminare del sito è per lo più orientato alla definizione del numero e al posizionamento delle differenti stazioni di presa (scansioni, fotografie, ecc.) e all'ottimizzazione della scelta degli strumenti più idonei in relazione all'obiettivo prefissato; l'acquisizione dei dati diviene di fatto un processo semi-automatico che concretizza le operazioni definite nel progetto di rilievo. La rappresentazione si presenta anch'essa come una fase chiaramente distinta e autonoma durante la quale i dati vengono elaborati sulla base di quanto progettato. L'interpretazione dei dati, ormai spesso multidisciplinare, costituisce l'ultimo passaggio di questo processo di conoscenza basato su elaborati 2D o 3D di rilievo in grado di descrivere l'oggetto analizzato nella scala di rappresentazione più opportuna.

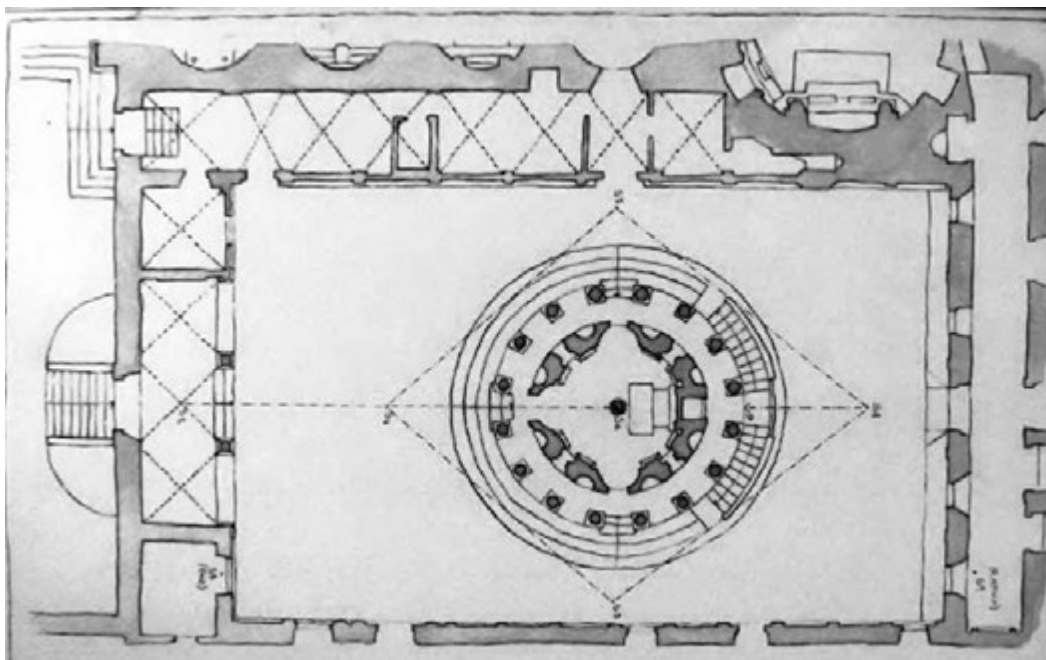


Fig. 2. Tempio di San Pietro in Montorio, eidotipo della pianta con indicazione della poligonale

La fase di progettazione del rilievo ha comportato una serie di sopralluoghi mirati soprattutto alla realizzazione degli eidotipi ovvero di disegni a mano libera redatti sul posto (principalmente piante, prospetti sezioni). Nel caso del Tempio di San Pietro in Montorio si è scelto di produrre elaborati grafici a matita su carta acquarellabile sia per la maggiore rigidezza del supporto sia per poter evidenziare in colore le parti sezionate (fig. 2). Sulla base degli eidotipi si è poi scelto il tipo di strumentazione da adottare, progettato la campagna topografica e stabilito il posizionamento del laser scanner.

Per la battuta topografica è stata utilizzata una stazione totale Leica TPS 1200; i caposaldi a terra, vertici di una poligonale chiusa romboidale con tre bracci aperti (verso l'atrio, verso la cella e un ulteriore verso la cripta) sono stati materializzati mediante chiodi topografici d'acciaio; per i punti di controllo sono stati infine utilizzati target di poliplat B/N predisposti per l'autoriconoscimento in fase di orientamento. In totale sono quindi stati misurati circa 100 punti da 7 diverse stazioni.

Per la fase di scansione, invece, si è deciso di utilizzare lo scanner a tempo di volo Leica C10¹³ che è stato dapprima posizionato sui vertici della poligonale topografica e successivamente collocato in modo da garantire una ricopertura pressoché completa del Tempio.¹⁴

Le condizioni ambientali, inoltre, influenzano la fase di acquisizione dei dati visto che il raggio laser deve attraversare l'aria e deve riflettersi sul materiale: nel caso del Tempio di San Pietro in Montorio le scansioni sono pertanto state eseguite nelle migliori condizioni climatiche possibili.¹⁵

13 Come è noto i laser scanner a tempo di volo (TOF - time of flight) come il Leica C10 sono costituiti da un diodo emettitore del raggio laser e da un sistema di specchi rotanti che consentono il suo spostamento lungo linee verticali ed orizzontali secondo un passo definito dall'utente. Per ogni impulso, oltre agli angoli azimutali e zenitali rispetto all'origine, viene misurato con estrema precisione l'intervallo temporale intercorrente tra la sua emissione e la successiva ricezione (il cosiddetto round-trip) e quindi la distanza di ciascun punto materiale colpito dal raggio. Lo strumento utilizzato è in dotazione al Laboratorio LIRALab.

14 È stata così realizzata una scansione per ogni singolo intercolumnnio più due prese generali ad alta densità per la cella e la cripta. La cupola è stata infine misurata dall'alto da due postazioni all'interno della Real Academia de España.

15 Si sono infatti scelte giornate con cielo coperto e quindi con la temperatura quasi costante e l'umidità relativa compresa entro valori accettabili: è infatti sconsigliabile rilevare superfici che sono esposte direttamente alla luce solare perché il disturbo risulta essere maggiore e di conseguenza la misura meno precisa; inoltre sensibili sbalzi termici possono creare condensa sulle ottiche e sullo specchio che potrebbero comportare errori di misura.

La fase di acquisizione 3D si è svolta in due giornate: la prima è stata dedicata alle riprese generali in corrispondenza dei caposaldi topografici e a quelle dall'alto verso la cupola; il giorno successivo invece sono state eseguite le scansioni di dettaglio sui singoli intercolumni. In totale sono state eseguite 24 scansioni con un passo variabile a secondo della densità stabilita in fase di progetto (per l'esterno 3x3 mm; per l'interno della cella e della cripta 2x2mm) che hanno generato nuvole per complessivi 52 milioni di punti (tav. XI, 27-28).

Alle attività sul campo è quindi seguita la fase di orientamento delle varie nuvole in modo che tutte fossero riferite alla medesima origine. La procedura messa a punto nel corso degli anni dal nostro gruppo utilizza il software Cyclone della Leica e prevede di assumere l'insieme dei punti topografici (la nuvola topografica) come nuvola base alla quale riferire tutte le scansioni 3D¹⁶.

Dalle nuvole ai modelli 2D

La prima questione da affrontare può apparire banale: come si passa da un insieme tridimensionale di punti (nuvola) ad una convenzionale pianta, sezione o prospetto? Innanzi tutto è opportuno ribadire che non esiste alcuna procedura automatica che dalla nuvola 3D consente questo passaggio. Riaffermare questo principio appare tutt'altro che superfluo poiché ci consente di distinguere una funzione acritica e sostanzialmente priva di intelligenza da altre in cui la capacità e sensibilità di un operatore umano appare insostituibile. I grafici tradizionali del disegno d'architettura derivano infatti dall'esercizio delle seconde complesse funzioni: le stesse, a ben vedere, che sono state da sempre utilizzate nelle operazioni di rilievo. Questo passaggio (critico e concettuale prima che operativo) è del tutto identico sia nell'approccio tradizionale che in quello più avanzato utilizzato nelle acquisizioni 3D: scegliere (direttamente sull'oggetto o tra milioni di punti di una sua scansione) i dati che servono per costruire un modello bidimensionale.

Tuttavia le nuvole 3D presentano un'ulteriore possibilità: in virtù (ed in funzione) della densità dei punti acquisiti è possibile produrre visualizzazioni a schermo che, secondo il medesimo principio della fotografia, sono in grado di mantenere un forte carattere di riconoscibilità.

Diversamente dalle normali fotografie, però, queste visualizzazioni possono essere ottenute anche per proiezione parallela in modo da produrre le classiche rappresentazioni ortogonali (pianta, prospetto, assonometrie) di nuvole 3D. Secondo quest'impostazione l'immagine di una nuvola, catturata da schermo (*snapshot*) suscettibile di stampa ovvero di registrazione come file *raster*, adeguatamente ripulita, orientata, scalata e densa, può a tutti gli effetti essere considerata una pianta, un prospetto o una sezione. I vantaggi di questa procedura sono evidenti: mantenere da un lato inalterate le informazioni cromatiche associate con i punti della nuvola¹⁷, dall'altro preservare le caratteristiche metriche e proporzionali nel passaggio dall'oggetto alla rappresentazione (fig. 3, tavv. XI, 29-30, XII, 31).

Da questo livello base di elaborazione è possibile ovviamente passare al successivo che prevede invece la produzione ed elaborazione di elementi CAD vettoriali (ad esempio un profilo ottenuto mediante sezione) che possa successivamente trasformarsi in una pianta, prospetto, etc. Premesso che per semplice sottrazione e proiezione della nuvola 3D è sempre possibile ottenere un prodotto non vettoriale secondo le

16 Per ogni nuvola in sostanza si esegue una rototraslazione (6 parametri: tre rotazioni e tre traslazioni) che uniforma il sistema di riferimento locale (quello della nuvola riferito alla posizione originale dello scanner) rispetto a quello globale (nuvola topografica). Questa complessa operazione viene tuttavia agevolmente controllata attraverso l'interfaccia utente di Cyclone e di fatto consiste nel riconoscere punti omologhi (il centro dei target) contemporaneamente sulla nuvola topografica e su quella acquisita con lo scanner. In questa fase avviene anche il controllo degli errori che consente di verificare e migliorare la concordanza tra i punti topografici e quelli della scansione. Per maggiori dettagli BIANCHINI 2007a.

17 In modo cioè che ciascun punto assuma il colore catturato dalla camera digitale dello scanner (la scansione diviene così una sorta di fotografia 3D) ovvero venga colorato a seconda della propria risposta di potenza (riflettenza).

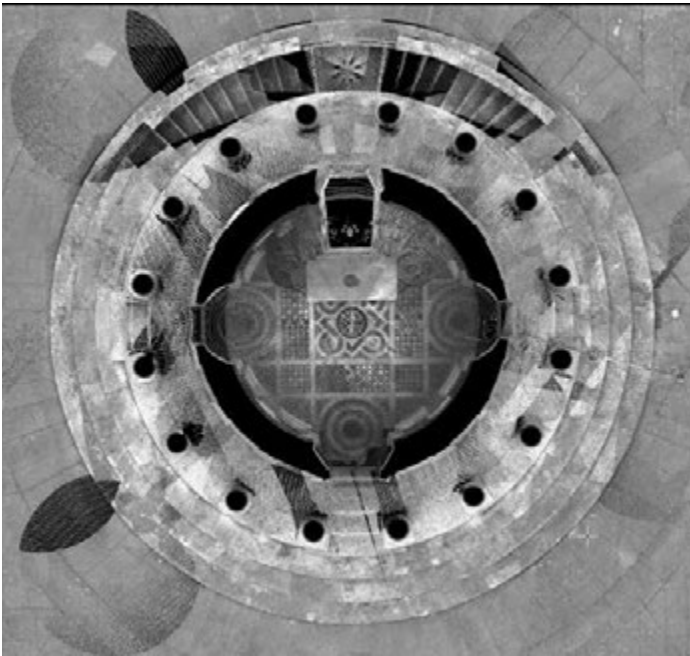


Fig. 3. Tempio di San Pietro in Montorio, pianta texturizzata

modalità appena illustrate (tav. XII, 32), tuttavia una classe dedicata di strumenti software offre un ventaglio di opportunità aggiuntive. In generale, la maggior parte di essi consente di costruire polilinee interpolando punti della nuvola che giacciono entro un intervallo pre-stabilito di distanza da un piano di riferimento (piano di sezione). Queste linee, discontinue in ragione delle caratteristiche della nuvola sezionata, costituiscono la base per la successiva fase di restituzione ed integrazione architettonica del rilievo, ma possono altresì rappresentare il riferimento vettoriale su cui montare in *overlay* anche le immagini 2D del profilo stesso ottenute per proiezione parallela e riportate in scala: in questo modo l'affidabilità metrica del profilo e la ricchezza informativa dell'immagine si sostengono a vicenda producendo un modello grafico innovativo (tav. XII, 33-34).

Dalle nuvole al modello 3D

I prodotti delle attività descritte nel precedente paragrafo hanno come esito un modello intrinsecamente bidimensionale: in altre parole sono assimilabili ad un normale disegno, passaggio che, evidentemente, comporta la scelta di pochissime tra le informazioni originariamente contenute nella nuvola 3D¹⁸. La preservazione di tale ricchezza è possibile dunque solo a patto di elaborazioni realmente tridimensionali, ovvero mediante l'utilizzo di convenienti strumenti software in grado di interpolare i punti della nuvola direttamente nel loro spazio in modo da trasformarli in elementi geometrici di livello superiore: essenzialmente superfici e solidi. Ecco ancora una volta che la competenza e capacità dell'operatore entrano in gioco in modo rilevante. E non solo, analogamente alla fase di restituzione, nella fase di selezione critica degli elementi, ma anche in termini di capacità nell'utilizzare e scegliere lo strumento di elaborazione più efficace per la costruzione di un modello di alta qualità con il massimo della semplicità.

Per la realizzazione del modello virtuale del Tempio si è dunque proceduto con un approccio di tipo integrato che prevede l'impiego di tutte le risorse tecniche e metodologiche a disposizione della scienza del disegno e della rappresentazione. Il ricorso alla più recente e aggiornata strumentazione hardware e ai più sofisticati programmi di elaborazione e modellazione che la tecnologia ha messo a disposizione del disegno architettonico, non ha escluso anche in questa fase l'impiego di tecniche e metodi più tradizionali.

Nel complesso itinerario che ha portato alla realizzazione del modello 3D del Tempio di San Pietro in Montorio l'informatica ha tuttavia giocato un ruolo fondamentale e insostituibile. Di fatto essa ha dischiuso, come più volte accennato, possibilità fino a pochi anni or sono del tutto impensabili legate essenzialmente alla gestione trasversale delle diverse informazioni connesse con la conoscenza di un manufatto architettonico utilizzando le varie forme della rappresentazione.

18 Per meglio comprendere questa perdita basti pensare che sulla nuvola ogni punto è definito da almeno 3+2 parametri (x,y,z rispetto all'origine + colore da camera digitale e riflettanza) mentre sull'immagine 2D ne troviamo solo 2+1 (coordinate x e y del pixel rispetto all'immagine e colore).

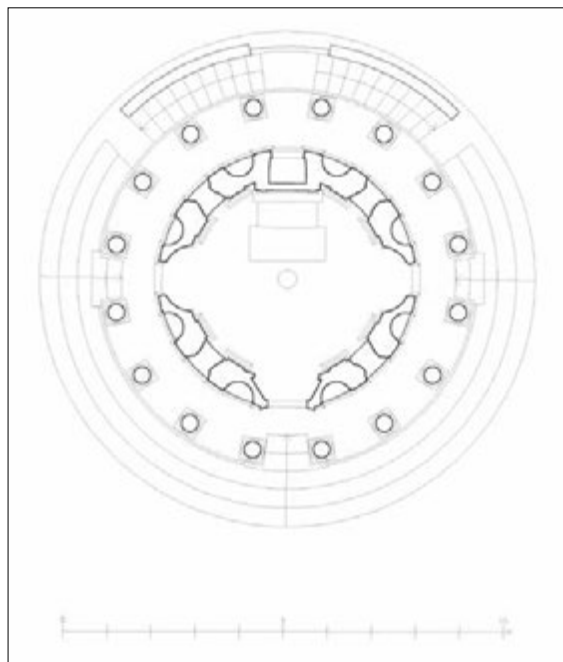


Fig. 4. Dalla nuvola 3D al modello bidimensionale: pianta architettonica del Tempietto alla quota di 1,20 m circa dal pavimento della cella (elaborazione grafica di M. Attenni e V. Caniglia)

In questo quadro, per la realizzazione del modello ci si presentavano tre strade possibili: costruire modelli poligonali 3D, modelli composti da superfici ovvero modelli solidi CAD.¹⁹

La realizzazione del modello virtuale non si configura quindi come un'operazione facile: innanzi tutto è il frutto di una attenta analisi gestionale dei dati, in quanto una delle complicazioni maggiori è legata alla grande quantità di dati che compongono la nuvola di punti e dai disegni geometrici 2D.

Nel nostro caso, quindi, con l'ausilio del software Rhinoceros ci siamo occupati dell'importazione dei dati e della modellazione utilizzando superfici NURBS. In questo quadro si è dunque proceduto dapprima alla scomposizione del Tempietto nei vari elementi e sotto-elementi costitutivi (ad esempio colonna / base, fusto, capitello), alla costruzione di singoli modelli campione e quindi alla generazione del modello 3D completo mediante il posizionamento di ciascun elemento nella propria corretta posizione geometrico-spaziale (figg. 5-7). A tale modello sono stati quindi aggiunti nella fase finale i vari apparati decorativi. A questo punto dal software di

modellazione (Rhinoceros) si è passati all'ambiente di renderizzazione (3D Studio Max) in cui sono stati elaborati una serie di immagini fotorealistiche²⁰ (tav. XIII, 35, 39).

19 Conviene a questo proposito fornire alcune informazioni aggiuntive circa la natura e caratteristiche dei diversi modelli:

– Modelli mesh poligonali: In una rappresentazione poligonale di una forma, una superficie curva è modellata come tante piccole superfici sfaccettate piatte. I modelli poligonali (anche chiamati modelli delle maglie) sono utili per la visualizzazione, per qualche CAM, ma sono in genere „pesanti“ (cioè, i set di dati sono di grandi dimensioni per questa ragione questo metodo è stato escluso dalla nostra modellazione), e sono relativamente non-modificabili in questa forma. La ricostruzione del modello poligonale consiste nel riconoscere e collegare punti adiacenti con linee rette in modo da creare una superficie continua. Esistono molti software disponibili per questo scopo (ad esempio Mesh Lab, Kubit PointCloud per AutoCAD, JRC 3D Reconstructor, imagemodel, PolyWorks, Rapidform, Geomagic, Imageware, Rhino, ecc.)

– Modelli di superficie: è questo l'approccio scelto per la modellazione del Tempietto. Comporta l'uso di una *trapunta* di curve *patch* di superficie per modellare la forma. Esse potrebbero essere NURBS, TSplines o appartenere ad altre tipologie di curve. Le patch, che alcune applicazioni consentono di costruire a mano, ma i migliori software della categoria dispongono in forma automatica, hanno il vantaggio di essere più leggere e più manipolabili durante l'esportazione in CAD. I modelli di superficie sono alquanto modificabili, generalmente anche in un senso „scultoreo“ (deformazione per spinta o trazione) con evidenti vantaggi nella fase di „adattamento“ del modello geometrico alla nuvola di punti ad esempio per poter rappresentare le deformazioni o il degrado. Questa tipologia di rappresentazione inoltre si presta bene a modellare forme organiche e le decorazioni, queste ultime presenti anche nel nostro caso. I software più noti a nostra disposizione sono: Rapidform, Geomagic, Rhinoceros, Maya, Splines T.

– Modelli solidi CAD: normalmente usati per la progettazione in cui la rappresentazione finale di una forma digitalizzata sia modificabile mediante l'azione su parametri stabiliti. Il modello CAD è infatti descritto da funzioni parametriche che sono facilmente modificate cambiando un valore (ad esempio, punto centrale e raggio).

Questi modelli CAD non descrivono semplicemente la misura ma anche la forma dell'oggetto. I produttori di software offrono diverse soluzioni per costruire il modello CAD parametrico: ad esempio a partire da superfici NURBS, il progettista può successivamente completare il modello in CAD (ad esempio, Geomagic, Imageware, Rhino). Altri usano i dati di scansione per creare un modello di funzione modificabile e verificabile che può essere importato nel CAD con l'albero di funzionalità intatto, ottenendo direttamente un modello CAD nativo (ad esempio, Geomagic, Rapidform). Ancora altre applicazioni CAD sono abbastanza robuste per manipolare i punti limitati o modelli poligonali all'interno dell'ambiente CAD (ad esempio, Catia).

20 Utilizzando quindi il metodo del caricamento per parti (xref), di volta in volta si è proceduto al caricamento delle parti di modello in formato mesh con un livello di dettaglio appropriato in funzione delle viste da realizzare, sperimentando materiali e effetti di luce sulle parti di modello. Il motore rendering è stato scelto in funzione della capacità di simulare la riflettanza della luce sugli oggetti (modalità di Global Illumination o Radiosity attiva): questo fa sì che la luce assuma un colore ed una modulazione più simile alla realtà, in particolare nelle zone non illuminate direttamente. Questo tipo di approccio è stato d'altronde ampiamente collaudato in occasione della costruzione della replica virtuale del modello di Antonio da Sangallo per il nuovo San Pietro. È possibile trovare maggiori dettagli in: BIANCHINI 2007c; DOCCI 2007b; RIBICHINI, SENATORE 2009, pp. 135-153.

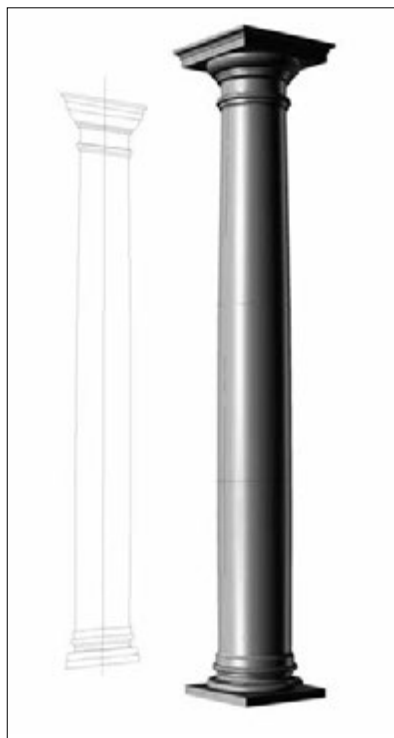


Fig. 5. Tempio di San Pietro in Montorio, modello 3D della colonna dorica

Il Tempio di Bramante è certamente uno dei capolavori dell'architettura rinascimentale più studiati; non solo, probabilmente anche tra i più misurati, come dimostrano i numerosi studi che con rigore propongono abachi con le dimensioni degli elementi fondamentali di questo oggetto basati su campagne di misura dedicate²¹. A quest'abbondanza di risultati non corrisponde sfortunatamente un'analogha abbondanza di dati: in altre parole le risultanze metriche non sono accompagnate dall'illustrazione del come e dove sono state eseguite le misurazioni. Principalmente è per questo motivo che i vari risultati da soli vengono considerati poco affidabili e dunque si assiste ciclicamente alla comparsa di nuovi rilievi. Di fatto anche il nostro lo è ma desideriamo rimarcare ancora una volta la diversità (e forse anche la novità): non certo perché è stato realizzato con tecnologie avanzate (in breve tempo sembreranno preistoriche!) o con l'ambizione di essere definitivo o ancora peggio esatto. La peculiarità consiste invece nell'approccio, fermamente ancorato al metodo scientifico sia per ciò che attiene al trattamento dei dati che alla loro condivisione con la comunità scientifica generale. Ci auguriamo dunque che il nostro rilievo (dati ed elaborazioni) possa essere utilizzato da altri (analizzandolo, integrandolo o anche confutandolo!) con l'obiettivo di accrescere il livello di conoscenza del Tempio.

Fig. 6. Tempio di San Pietro in Montorio, la fase di montaggio del basamento e delle colonne

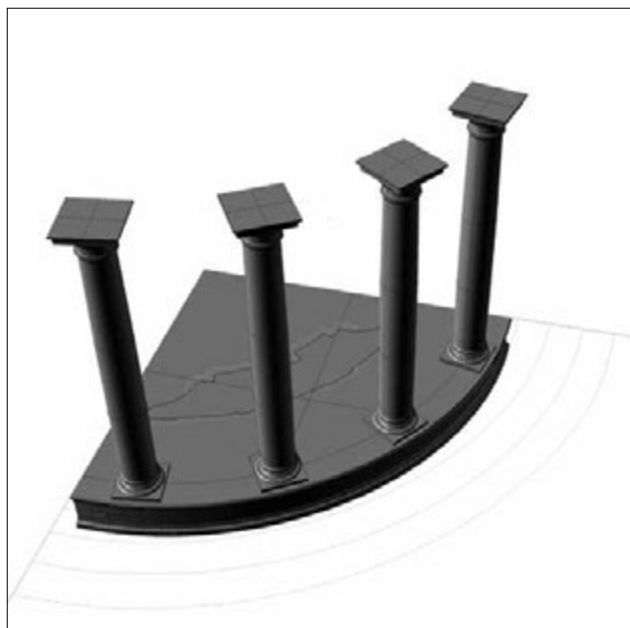
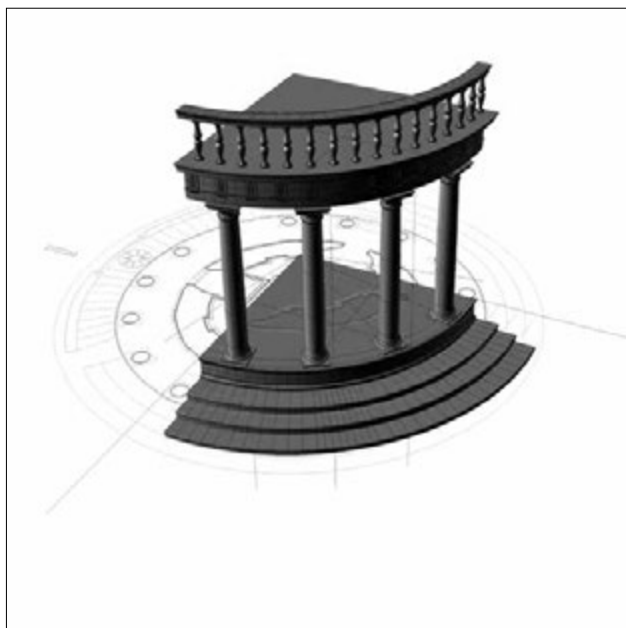


Fig. 7. Tempio di San Pietro in Montorio, la fase di montaggio del fregio e della balaustra



21 Tra i molti si vedano soprattutto BRUSCHI 1973; WILSON JONES 1990, pp. 1-28; THOENES 2014. È inoltre opportuno ricordare che del Tempio esiste un abaco per così dire materiale: il plastico conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra. Sebbene realizzato nel XIX secolo, esso costituisce comunque un documento sostanzialmente inedito dal punto di vista metrico e geometrico e che sarebbe utile documentare ed analizzare.

QUALE REGOLA PER IL TEMPIETTO?

Carlo Bianchini

Il Tempietto di San Pietro in Montorio è un monumento di straordinaria importanza sia per il suo valore di cerniera ideale e materiale tra le vestigia della civiltà classica e la nuova sensibilità e coscienza rinascimentale, sia come modello (nel senso anche di prototipo) di tale nuova sensibilità.

Il piccolo/grande edificio di Bramante è stato ed è tra i più studiati della storia dell'Architettura. E non solo da un punto di vista strettamente storico ma direi anche metrico, come testimoniano le numerose campagne di rilievo di cui abbiamo notizia (praticamente a partire dalla sua ultimazione) e senza contare gli innumerevoli studi che hanno riempito e riempiono ancora i taccuini di generazioni di architetti (figg. 1-3). Esito naturale di molti di questi studi è ovviamente un'analisi morfologica e proporzionale del Tempietto generalmente finalizzata a catalogarne i vari elementi ed il loro ruolo sia singolarmente che in relazione all'intera costruzione.

Anche nel nostro caso, quindi, sarebbe del tutto legittimo e naturale proporre qui di seguito un abaco degli elementi il più possibile ricco, dettagliato e preciso, che desse ragione dell'impegno, anche tecnologico, profuso nel corso della campagna di rilievo effettuata nel 2012¹.

A ben vedere, tuttavia, questa scelta mi sembra poco appropriata: da un lato perché un tale abaco risulterebbe sostanzialmente concorde con la maggior parte degli studi precedenti (compreso quello di Manfred Schuller in questo stesso volume), dall'altro perché più che l'abaco, cioè l'interpretazione degli elementi del Tempietto che ciascuno studioso ha prodotto generalmente a partire da una base-dati metrica, sarebbe molto più utile presentare e condividere la base-dati stessa (ad esempio la nuvola 3D) di modo che ciascuno possa eventualmente estrarne il proprio abaco degli elementi.²

Ciò nondimeno non posso passare a discutere delle questioni metriche e geometriche che ho affrontato senza presentare i dati salienti sui quali mi sono basato, dati che ovviamente sono il frutto dell'elaborazione del modello numerico generale (la nuvola 3D):

- diametro medio delle colonne all'imoscapo pari a 39,7 cm (tav. XIII, 36);
- raggio del cilindro costruito interpolando i punti acquisiti sulle paraste interne pari a 434,2 cm (tav. XIII, 38);
- raggio del cilindro costruito interpolando i punti acquisiti sulle paraste esterne pari a 587,8 cm (tav. XIII, 37)³;

1 Per maggiori dettagli si veda *Il Tempietto: rilievo 2.0* in questo stesso volume.

2 Anche se questa è la prospettiva futura, non sarà probabilmente possibile in questo caso. Tra gli ostacoli più rilevanti desidero mettere in luce l'aspetto del *copyright*: se il rilevatore è certamente proprietario dei dati acquisiti (le misure cioè), questi tuttavia non ne detiene i diritti circa loro cessione. L'operazione di rilevamento ricade infatti sotto la fattispecie della *riproduzione* (come una foto, un calco, una registrazione in genere) e pertanto il proprietario dei dati non è titolare dei diritti di riproduzione che invece spettano al legittimo proprietario del bene. Pur in questo quadro molto restrittivo esiste un crescente numero di esperienze pilota tra cui è opportuno segnalare: i vari Progetti UE sviluppati nel quadro di European; il lavoro del team Creative Commons circa le questioni di Intellectual Property Rights (IPR), le varie esperienze WIKI (Wikipedia, Wikimedia, etc.) ed infine i progetti della CyArk Foundation per l'archiviazione a lungo termine dei dati (CyArk 500 Challenge).

3 In tutti questi casi, piuttosto che ottenere tali dimensioni per mezzo di semplici sezioni orizzontali, si è preferito procedere costruendo porzioni ampie della superficie cilindrica che le varie colonne e le due serie di paraste in effetti definiscono. Nel primo caso, dunque, il valore 39,7 rappresenta la media dei valori riscontrati sui vari cilindri (da un minimo di 39,1 a un massimo di 40,3 cm); i cilindri relativi alle paraste sono invece stati ottenuti ciascuno interpolando mediamente tra i 5000 e i 10.000 punti con deviazioni finali inferiori al centimetro.

- distanza del piano di calpestio della cripta da quello della cella pari a 334,1 cm;
- altezza della colonna pari a 353,6 cm;
- altezza della porta pari a 200,2 cm;
- altezza fino alla prima cornice pari a 710,8 cm;
- distanza dalla prima cornice alla chiave della calotta interna pari a 240,2 cm;
- altezza totale dell'interno dal pavimento alla chiave della calotta pari a 951,0 cm (tav. XIV, 40).

In linea con l'idea che la conoscenza dell'architettura si fonda sul rilievo, è mediata dal disegno e di fatto ha come fine la ricostruzione del progetto, la mia ricerca si è inoltre concentrata maggiormente su due questioni a mio avviso non ancora chiarite in maniera soddisfacente: l'unità di misura utilizzata come Modulo e la genesi di quello che potremmo definire il tracciato regolatore del Tempietto.

Tentiamo di inquadrare il primo problema. Come è noto l'ordine architettonico ha rappresentato una delle regole più generali e longeve nella storia dell'architettura occidentale. Esso si basa sul semplice concetto che la composizione nel suo complesso così come il singolo elemento architettonico che appartiene all'ordine siano in effetti 'ordinati', cioè soddisfino precise e rigide regole geometrico-proporzionali. I numerosi trattati che da Vitruvio in poi, seppure con metodi anche molto diversi tra loro, illustrano il disegno dell'ordine (ovvero le regole con cui progettarlo e quindi realizzarlo) concordano però tutti su un punto: esiste una dimensione geometrica (un segmento) o metrica (una misura) della composizione che rappresenta l'elemento unitario della costruzione. Tale segmento o misura, che prende il nome di modulo, coincide di fatto con il diametro della colonna misurato nel terzo inferiore del fusto: da esso si possono ricavare tutti gli altri elementi, sulla base di reciproche relazioni proporzionali o metriche⁴.

Anche se il Tempietto è un'opera per certi versi ancora fortemente legata alla cultura progettuale della seconda metà del Quattrocento⁵, esso tuttavia ha senz'altro come obiettivo programmatico «mettere in luce la buona, e bella Architettura, che da gli Antichi sin 'a quel tempo era stata nascosta»⁶. In questo senso, come è già stato osservato⁷, è lecito tentare di verificare se anche nel Tempietto di San Pietro in Montorio Bramante abbia utilizzato un analogo procedimento progettuale per definire proporzioni e relazioni reciproche delle ordinanze architettoniche e dell'intero edificio. Come illustrerò più in dettaglio approfondendo la questione relativa al tracciato regolatore, nel Tempietto si è potuta osservare una corrispondenza, in alcuni casi significativa, con un modulo pari a 39,7 cm oltre che con le misure del piede (29,6 cm) e del palmo (22,34 cm) romani. Per motivi pratici il modulo, unità guida nella progettazione dell'edificio, dovrebbe evidentemente coincidere con una delle unità di misura correnti al tempo della costruzione⁸. Ma, per il Tempietto, rimane tutt'ora problematica l'identificazione delle unità di misura impiegate. Ritengo che il riconoscimento dell'unità di misura fondamentale utilizzata da Bramante nel Tempietto possa aiutare non solo a comprenderne l'intima struttura geometrica, ma anche ad inquadrarla nel contesto dell'architettura italiana tra il Quattrocento e Cinquecento. Ho per questo deciso di presentare qui, con tutte le riserve del caso, il risultato di alcune ricerche condotte allo scopo di identificare possibili unità di misura compatibili con le conoscenze di Bramante e con la misura rilevata del diametro all'imoscapo della colonna pari a 39,7 cm.

Ho pertanto condotto una ricognizione ad ampio spettro, ovvero anche al di fuori dello stretto ambito architettonico, alla ricerca di una unità di misura che, vicina al 39,7, sia stata utilizzata nei luoghi

4 Per questa classificazione cfr. MIGLIARI 1991, pp. 49-66.

5 BRUSCHI 2002a.

6 PALLADIO 1980, p. 324 (libro IV, cap. XVII), Adoc 79.

7 Si vedano a questo proposito, tra gli altri: BRUSCHI 1969; BRUSCHI 1973; GÜNTHER 1973; THOENES 2005; WILSON JONES 1990, pp. 1-28.

8 Le verifiche metrologiche hanno portato a rivedere datazioni e storia costruttiva di alcuni edifici. Si vedano a questo proposito: DOCCI 1979; MAESTRI, TOPPETTI 1985.

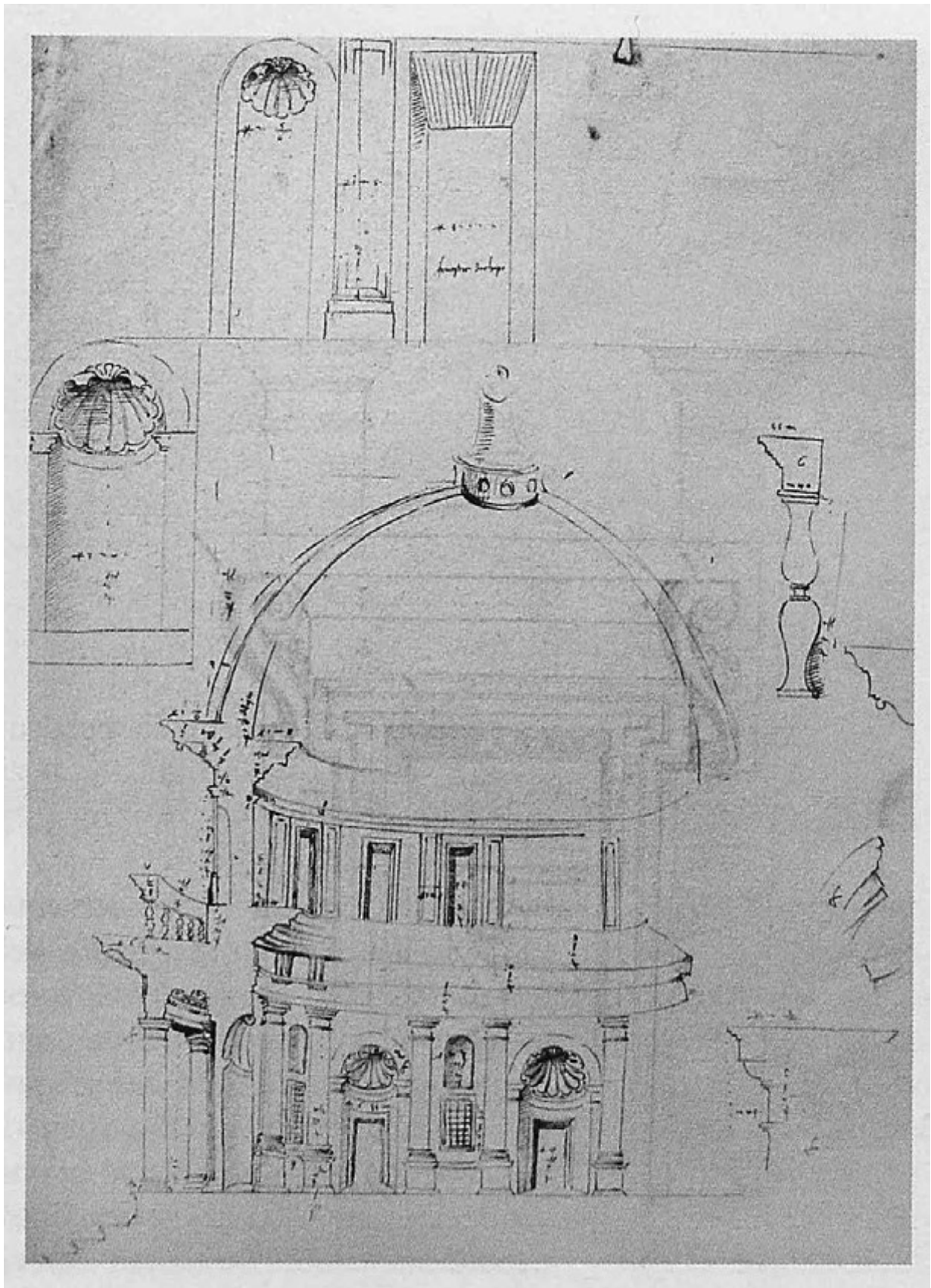


Fig. 1. Anonimo del gruppo di Sansovino, sezione prospettica e particolari del Tempietto, Firenze, Uffizi 1963Ar

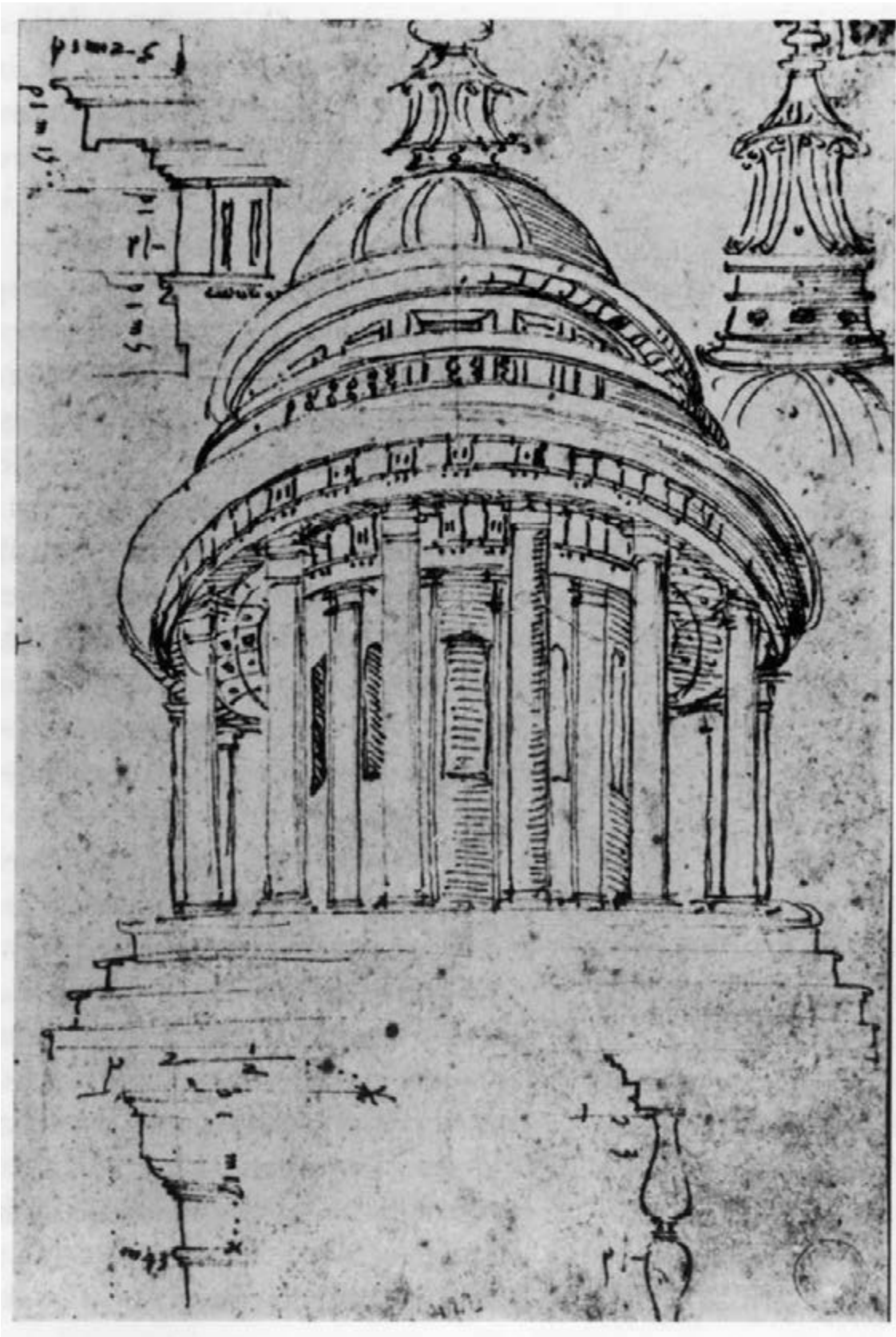


Fig. 2. Raffaello Sinibaldi da Montelupo, veduta prospettica e particolari del Tempietto, Lille, Musée des Beaux-Arts, Collection Wicar, *Album di schizzi di Michelangelo*, f. 10r, n. 762

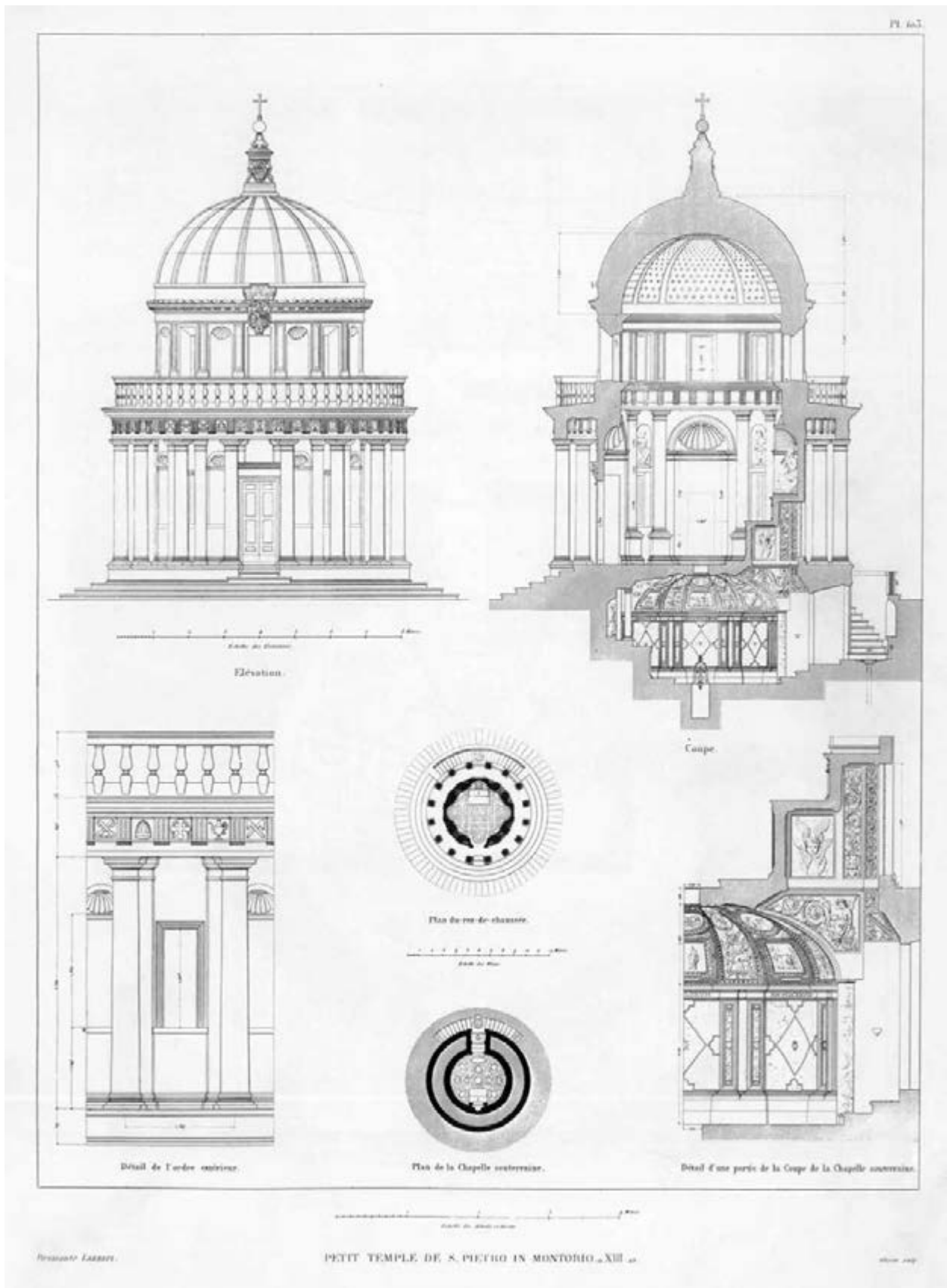


Fig. 3. Paul Letarouilly, piante, prospetto, sezione e particolari del Tempietto (LETAROUILLY 1840, t. 1, tav. 103)

in cui Bramante è stato attivo: Urbino, Milano e Roma. Da questa analisi è scaturita una traccia, che al momento deve essere ancora verificata, ma che sembra utile proporre al vaglio degli studiosi interessati: Grant O' Brian⁹ riporta in una tabella le principali misure antiche delle città italiane e, per Milano, include oltre al noto piede di 43,52 cm un secondo piede di 39,7 cm. Per questa unità di misura, come per le altre, viene citata la fonte: l'opera di Johann Georg Krünitz¹⁰, una sorta di enciclopedia dedicata alle scienze economiche che illustra, stato per stato, anche i vari sistemi di misura. In realtà, diversamente da quanto riportato da O'Brien, nella sezione relativa alle misure di lunghezza Krünitz elenca per la città di Milano due sole unità, *bracci* e *fuß* rispettivamente assunti come 2166 e 1760 volte il multiplo di riferimento, ovvero l'*oncia*, pari a 1/1440 del cosiddetto *Piede Parigino* o *Pied du Roi* (32,5 cm circa). L'oncia definita da Krünitz ha dunque una lunghezza pari a 0,226 mm ed il *fuß* milanese risulta essere quindi di 39,7 cm circa.

Se dunque venisse confermato che questa unità di misura sia stata davvero in uso a Milano nel corso del XV secolo o se, ancora meglio, la si ritrovasse in qualche opera milanese di Bramante stesso, potremmo davvero associare il modulo del Tempietto con una reale unità di misura rinascimentale e quindi sciogliere uno degli interrogativi che ancora rimangono aperti. Questa deduzione non sarebbe d'altronde in contraddizione con la contemporanea presenza in alcuni elementi dell'edificio di altre unità di misura come il piede o il palmo romano. Al contrario tale compresenza potrebbe essere forse spiegata immaginando proprio l'*iter* progettuale dell'opera: come noto infatti, Bramante giunge a Roma da Milano e il Tempietto rappresenta un incarico importante, soprattutto per il valore simbolico. Possiamo dunque facilmente immaginare un Bramante fortemente impegnato nella progettazione con l'obiettivo di realizzare un edificio che ne rappresenti al meglio capacità e cultura. È quindi possibile che si sia accostato a quest'impresa utilizzando le unità di misura a lui più congeniali. Tale ipotesi sarebbe avvalorata dalla congruenza di questa unità di misura con alcune importanti relazioni proporzionali e tracciati regolatori dell'edificio, anche se lo scarto dimensionale tra le unità di misura milanesi e romane descritte¹¹ è tale da consentire la traduzione di un progetto pensato in unità milanese in una realizzazione tarata secondo unità di misura coerenti con l'uso locale.

La questione del modulo e dell'unità di misura a cui esso potrebbe riferirsi rischia tuttavia di apparire poco più che una curiosità se non inquadrata nel giusto contesto: riconoscere un segmento come modulo, al di là degli aspetti metrici, significa infatti identificare anche la regola che a partire da quel segmento genera e coerentemente controlla la costruzione del progetto e successivamente dell'edificio. Significa dunque tentare di ripercorrere le tappe di quel percorso concettuale che l'architetto ha affrontato in fase di progettazione: in altre parole significa tendere appunto alla ricostruzione del progetto.

Come già discusso, appare dunque possibile che Bramante nella elaborazione del suo progetto abbia utilizzato una unità di misura a lui familiare per definire il modulo dell'edificio. A bene vedere però questa scelta potrebbe essere dettata da esigenze essenzialmente strumentali: in altre parole la relazione unità di misura/modulo potrebbe non essere legata al *concept* del Tempietto ma piuttosto al solo momento in cui il progetto si avvia ad essere tradotto in edificio. Secondo questo ragionamento possiamo identificare un percorso articolato in tre momenti principali: 1) messa a punto del progetto e dei suoi tracciati regolatori; 2) associazione del progetto ad un'unità di misura; 3) realizzazione. Si tratta ovviamente di fasi (specie le prime due) del tutto intrecciate tra loro al punto di essere quasi inestricabili. Ciò nondimeno questa distinzione aiuta a chiarire un punto a mio avviso fondamentale per capire a fondo il valore e il ruolo che Bramante attribuisce alla sua opera: se dunque l'idea progettuale si basa in maniera preponderante su un tracciato complessivo in cui le varie parti si relazionano sulla base di rapporti geometrici semplici rispetto

9 O'BRIAN 1999, pp. 108-171. Inoltre: SCHULZ 2012; THOENES 2014.

10 KRÜNITZ 1788, pp. 519-522.

11 Si deve considerare che il diametro della colonna è anche notevolmente vicino alla misura di palmi 1 e $\frac{3}{4}$ (cm 39,095).

ad un segmento di riferimento, il modulo appunto, allora il progetto assume un carattere a-dimensionale da un lato (non legato cioè ad una precisa unità di misura di riferimento) e scalare dall'altro (al variare del modulo l'impianto risulta comunque perfettamente proporzionato e proporzionabile). Una prassi che suggerisce come lo stesso Bramante intendesse consapevolmente attribuire al Tempietto il valore di modello, liberando il progetto dai vincoli dimensionali.

Progettare il Tempietto equivale dunque a definirne l'algoritmo generativo che, attraverso successivi passaggi grafico-geometrici, consente di rapportare le varie parti al tutto e viceversa: tentare a posteriori la ricostruzione di un tale percorso introduce però lo studioso nel pericoloso campo delle ipotesi in cui, data la mancanza di documenti che raccontino lo svolgimento di questo processo, la soggettività costituisce uno degli elementi guida prevalenti. Ciò nondimeno disponiamo del prodotto finale (l'edificio) e di una sua rappresentazione tridimensionale (la nuvola di punti) affidabile ed esauriente come non mai e proprio su queste basi ho ritenuto ragionevole simulare a mia volta costruzioni e verificare ipotesi.

La prima, ovvia, considerazione è che l'impianto dell'edificio è centrato. Al di là degli aspetti simbolici non secondari messi perfettamente in luce da numerosi studiosi, tale forma implica l'esistenza di un centro da cui si irradiano i vari elementi della costruzione: in questo senso, il progetto sembra logico si evolva a partire proprio da questo punto. I tentativi di associare a questa origine il modulo dedotto dal diametro delle colonne¹² si basano sul tracciamento di una serie di cerchi concentrici di raggio via via crescente secondo la serie dei numeri naturali: sebbene tale impostazione abbia messo in evidenza alcune chiare coincidenze con i centri delle colonne ($r=10M$) e con il limite esterno del podio ($r=11M$), tuttavia nessuna relazione significativa pare riguardare altre parti dell'edificio e in particolare la cella (fig. 4).

L'ipotesi che qui propongo parte invece da considerazioni leggermente diverse che, rifacendosi ragionevolmente alla pratica del progetto e del disegno, presuppone di sostituire lo schema secondo il quale *in principio erat punctum* con quello almeno altrettanto coerente per cui *in principio erat modulus* ovvero che il primo elemento del tracciato sia stato proprio quel segmento al quale tutte le proporzioni successive avrebbero dovuto attenersi. Posta dunque una tale linea sul foglio, il suo punto medio potrebbe essere stato associato con il centro dei vari cerchi concentrici che informeranno l'intero edificio, il primo dei quali è però circoscritto al segmento di base ovvero al modulo¹³ (fig. 5).

Il primo cerchio della serie, pertanto, avrebbe secondo in quest'ipotesi un diametro pari a 1 modulo e non a 2 moduli come in quella precedente. Procedendo anche in questo caso al tracciamento dei vari cerchi concentrici di raggio intero crescente, troviamo però alcune notevoli coincidenze: la circonferenza 6 ($r=5+1/2M$) si sovrappone con ottima approssimazione (scarto di poco superiore a 2 cm) al vivo del muro delle paraste interne¹⁴; le circonferenze 10 ($r=9+1/2M$) e 11 ($r=10+1/2M$) delimitano invece con grande precisione lo spessore delle colonne del peristilio. Da notare, a questo proposito, come il tracciamento di queste circonferenze sia, nella pratica, certamente più utile rispetto a quella che allinea i centri delle colonne poiché esso consente di delimitare sul podio immediatamente e con accuratezza l'ingombro totale del peristilio; come già messo in luce da Bruschi, inoltre, l'intercolumnio è pari a 3M. Le coincidenze con la parte più esterna del podio sono invece limitate: questo tuttavia potrebbe facilmente dipendere dai rimaneggiamenti intervenuti successivamente o da lavorazioni eseguite da maestranze locali in cui l'originale dimensione bramantesca sia stata approssimata utilizzando altre unità di misura.

12 Cfr. nota 7. Su questo argomento, si vedano i saggi di Flavia Cantatore e di Paola Zampa, che sottolineano una maggiore complessità dell'impostazione centrata del progetto.

13 Questo 'disegno' d'altra parte lo si ritrova ancora in qualche modo nel Tempietto come dimostra l'oculo sul pavimento che mette in comunicazione la cella con la cripta.

14 Secondo questo schema, dunque, le paraste entrerebbero a far parte dell'impianto murario principale e perderebbero quindi il carattere di elemento per così dire sovrapposto e sostanzialmente decorativo della parete. Questo cambio di funzione rappresenta di fatto uno degli elementi di passaggio tra la concezione medievale e rinascimentale, come già chiaramente evidenziato in BRUSCHI 2002a.

La compresenza di più unità potrebbe addirittura essere intenzionale fin dal principio: la dimensione della circonferenza passante per le paraste esterne, infatti, presenta una contemporanea ottima concordanza sia con il modulo (circonferenza 8, $r=7+1/2M$ - scarto 3,8 cm) che con il piede romano da 29,6 cm (circonferenza 8a, $r=10$ Piedi - scarto 1,7 cm). Sebbene sia evidente che si possa trattare di una semplice coincidenza, tuttavia tenderei a non escludere del tutto l'idea che Bramante possa aver utilizzato proprio il raggio di questa curva come una sorta di cerniera tra i due diversi sistemi di misura, quasi una scala di equivalenza tra il sistema metrico a lui largamente più familiare e quello con cui si stava confrontando da quando era giunto a Roma.

Per quanto riguarda gli alzati, invece, le colonne del peristilio presentano un'altezza molto vicina a 9 M misurata dal podio alla sommità del capitello (scarto 3,7 cm). Questa omogeneità rende credibile che i fusti delle colonne che circondano la cella non siano di spoglio ovvero che, supponendo siano appartenuti ad altri edifici, essi abbiano comunque subito rimaneggiamenti tali da averne mutato del tutto le proporzioni originali. 5M definiscono inoltre l'altezza della porta di ingresso sul lato est (scarto 1,7 cm), 18M la quota della cornice di imposta dell'intradosso della cupola (scarto 3,8 cm), 6M la distanza dalla prima cornice alla chiave della calotta interna (scarto 2,0 cm) e 24M l'altezza totale interna dal pavimento all'imposta della lanterna (scarto 1,8 cm); infine la misura dal pavimento della cripta a quello della cella è significativamente vicina a $8M+1/2$ (scarto 3,3 cm).

Questo dunque l'asciutto resoconto della ricerca sviluppata e dei risultati che mi sembra ragionevole presentare. Ma la ricerca sul Tempietto è la cronaca anche di alcuni problemi che hanno sinora resistito ad ogni tentativo di soluzione. Come in qualunque capolavoro che si rispetti, non tutto probabilmente può essere svelato.

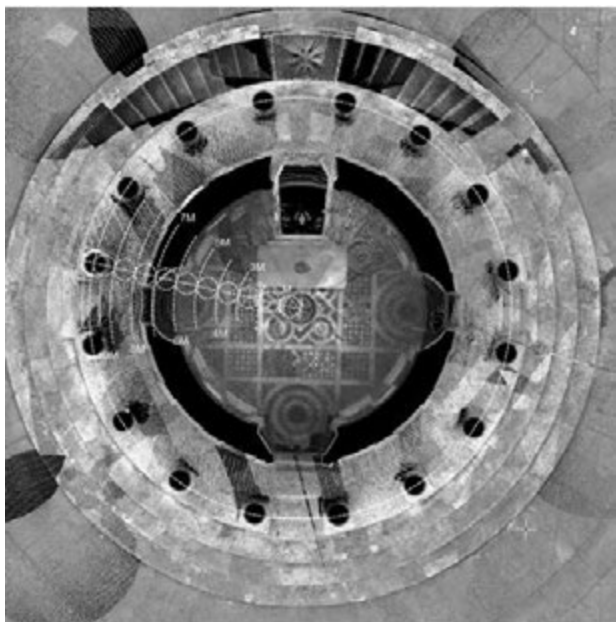


Fig. 4. Schema geometrico della corrispondenza tra il modulo (M =raggio della colonna) e il disegno del Tempietto, con la circonferenza del primo modulo tangente il centro della pianta

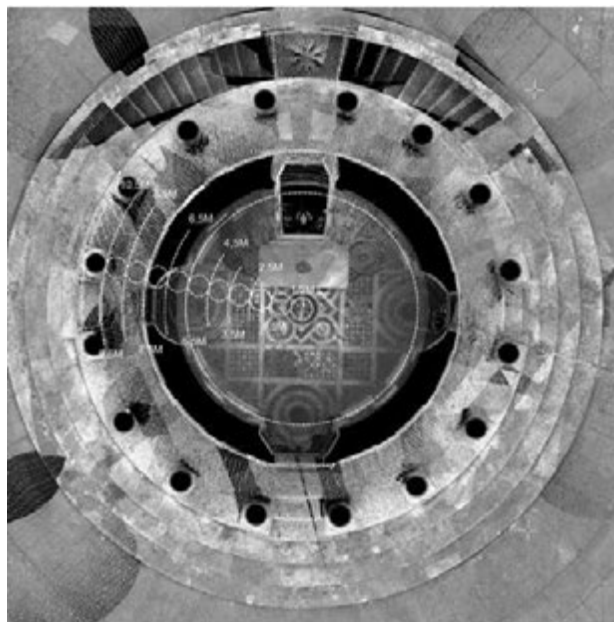


Fig. 5. Schema geometrico della corrispondenza tra il modulo (M =raggio della colonna) e il disegno del Tempietto, con il centro della circonferenza del primo modulo coincidente con il centro della pianta

IL COMPLESSO DI SAN PIETRO IN MONTORIO: METODI DI RILEVAMENTO E DI RAPPRESENTAZIONE*

Carlo Inglese, Valeria Caniglia

Introduzione

Il rilievo del complesso di San Pietro in Montorio ci ha posti dinanzi alla necessità di effettuare una scelta per così dire metodologica, da un lato intraprendere la strada dell'acquisizione massiva con le relative procedure di restituzione a posteriori, dall'altro scegliere un metodo tradizionale quale il rilievo strumentale. Una terza via era rappresentata dall'integrazioni di metodologie e di rilievi. Per quanto riguarda l'integrazione di metodologie questa è ormai divenuta una prassi operativa largamente diffusa, soprattutto in presenza di manufatti complessi e stratificati come quello di San Pietro in Montorio, che prevede l'impiego contemporaneo delle procedure proprie del rilievo diretto, strumentale, fotogrammetrico, oggi definito digitale e, naturalmente, di quelle definite informatizzate quali scansioni laser 3D e *structure from motion* fra le altre¹. Discorso diverso è l'integrazione tra rilievi, di qualsivoglia metodologia, intendendo con tale definizione la comparazione tra rilievi eseguiti da operatori diversi e in momenti differenti la selezione dei dati più idonei da ciascuno di questi e la confluenza di questi in un unico rilievo definitivo. Tale integrazione ha consentito di interrogare i diversi modelli, ottenuti da ciascun rilievo, ognuno per le proprie peculiarità, estraendo solamente alcune delle parti necessarie per la realizzazione, dopo diversi controlli formali, del modello finale².

Un'altra importante considerazione, che ha poi influenzato la scelta del metodo di rilevamento da utilizzare, è stata dettata dalla mancanza di un rilievo scientifico del complesso nella sua interezza. Gli unici elaborati generali, presumibilmente derivanti da precedenti operazioni di rilievo, erano una serie di planimetrie ed alzati impiegati quali basi grafiche per recenti lavori di manutenzione e adeguamento. Questi, tuttavia, ad un'attenta analisi sono risultati 'regolarizzati', mancando di tutte le irregolarità proprie delle architetture storiche, fortemente stratificate, come fuori piombo, fuori squadra, mancanza di allineamenti sia nelle murature che nei principali elementi decorativi.

Proprio quest'ultima considerazione, unitamente alla circostanza che i diversi organismi aggiunti mostravano una soluzione di continuità nei punti di contatto pur mantenendo un'apparente unitarietà complessiva, ha influito sulla scelta del metodo di rilevamento.

Si è scelto dunque di organizzare un più elaborato rilievo dell'intero complesso di San Pietro in Montorio, considerando questo come *unicum* architettonico, piuttosto che procedere per singoli nuclei e sintetizzare gli esiti in un modello finale complessivo. È stata programmata una fase di rilevamento strumentale

* Pur nella totale condivisione del lavoro presentato, Carlo Inglese si è occupato della Introduzione; Le fasi di rilievo; Restituzione grafica e operazioni di lettura critica. Valeria Caniglia ha approfondito: Restituzione grafica e l'analisi geometrico formale del complesso; Conclusioni. Tutte le elaborazioni presenti nel saggio sono di Valeria Caniglia.

1 Su questo argomento si vedano: DOCCI, MAESTRI 2009, pp. V-VIII; BIANCHINI 2001, pp. 51-60; DOCCI 2005, pp. 17-19; INGLESE 2002, pp. 48-59; DOCCI 2007a, pp. 10-17; BIANCHINI 2007a, pp. 24-31; BIANCHINI 2007b, pp. 307-314; INGLESE, PIZZO 2006, pp. 42-53; BIANCHINI, INGLESE 2010, pp. 30-41; INGLESE 2012, pp. 80-91; BAGLIONI, INGLESE 2015, pp. 34-45; BIANCHINI, INGLESE, IPPOLITO 2016. Sulla scansione laser del Tempio si veda il contributo di Carlo Bianchini, Livia Fabbri e Francesco Borgogni in questo volume.

2 Al rilievo hanno partecipato anche il geom. Marco Di Giovanni, responsabile tecnico del LiraLAB del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, e l'arch. Lorenzo Monno tecnico dello stesso laboratorio.

atta a definire una poligonale di inquadramento che collegasse tutti gli edifici in un reticolo unitario, per passare ad una seconda, con rilevamenti diretti, condotta sulle singole emergenze³.

Si sono attivate, pertanto, due scale di intervento: la prima, urbana, di rilievo prevalentemente strumentale e la seconda, architettonica, di rilievo diretto.

Prima di pervenire alla fase operativa, 'di campagna', si è proceduto ad un controllo della effettiva validità del metodo prescelto, effettuando sopralluoghi che, attraverso il confronto con cartografie storiche e i citati rilievi esistenti, in guisa di eidotipi, permettessero l'individuazione di punti caratteristici idonei alla progettazione di una poligonale topografica, di quei punti cioè che servissero da caposaldi per l'ancoraggio e l'irrigidimento delle fondamentali⁴, per evitare ostacoli indesiderati in fase di misurazione.

La necessità di puntualizzare ed approfondire una serie di informazioni, attraverso questa estesa fase preparatoria, nasce dal convincimento che il risultato grafico finale e di conseguenza la riduzione a valori accettabili del limite di errore, dipendono direttamente dal rigore scientifico con le quali si programmano e si eseguono il progetto di rilevamento ed il conseguente procedimento operativo.

Le fasi di rilievo

Il rilevamento strumentale, condotto con un teodolite a stazione totale⁵, è consistito nel tracciamento di una poligonale chiusa (o meglio una rete di poligonali chiuse tra loro irrigidite) che, partendo dalla Piazza di San Pietro in Montorio, in corrispondenza degli ingressi all'Accademia e al cortile con il Tempietto bramantesco, si snodasse all'interno del complesso per raccordarsi con i due cortili principali e le sale circostanti.

In questa fase, dopo aver fissato le prime due stazioni e la relativa direzione di riferimento (Hz) che segnalasse l'orientamento relativo della poligonale in riferimento ai due cortili ed al tempietto, sono stati numerati i punti di stazione, al fine di fornire delle coordinate cartesiane per la restituzione finale. La terza stazione, posta all'interno del cortile del Tempietto, è stata posizionata in modo da trapiantare la S1 e la stazione posta all'esterno su piazza San Pietro in Montorio, garantendo, così, un controllo geometrico sulle parti caratterizzanti l'intero complesso.

Sono state effettuate, quindi, 21 stazioni, delle quali 3 nella zona dell'ingresso all'Accademia, 4 nel secondo cortile (due all'esterno e due all'interno del portico voltato); 7 nelle sale che si affacciano su di esso lungo il lato nord (attualmente utilizzate come studi dei borsisti e sale espositive); 5 nelle sale lungo il lato sud, (compreso l'ex refettorio dei frati), comuni ai due chiostri. Le ultime 2 stazioni sono state effettuate all'interno del cortile del Tempietto.

Da queste stazioni sono stati battuti circa 600 punti topografici, selezionati in funzione della loro caratteristica geometrico spaziale.

Come già anticipato, anche la poligonale fondamentale è stata ancorata a punti caratteristici materializzati, attraverso 'monografie', ovvero disegni che riproducono, attraverso una scala di dettaglio, l'intorno del punto stesso; questa particolare procedura ha consentito di recuperare i caposaldi della poligonale a distanza di tempo.

L'utilizzo del teodolite a stazione totale ha permesso inoltre, attraverso la lettura dell'angolo azimutale, di definire la quota dei punti della poligonale di inquadramento al fine di superare le irregolarità del terreno e calcolare le differenze di quota, nonché di predisporre un piano orizzontale di riferimento, alla quota di m

3 Su questi argomenti di carattere generale cfr. DOCCI, MAESTRI, GAIANI 2011.

4 Come è noto, l'irrigidimento è una misurazione aggiuntiva che viene presa per rendere rigida una struttura labile. Tale misurazione può essere lineare nel caso di rilievo diretto con l'impiego di trilaterazioni; angolare nel caso di rilievo strumentale basato sulle triangolazioni. In analogia con quanto avviene in Statica l'irrigidimento serve per ridurre i gradi di libertà di una struttura isostatica, essendo la struttura triangolare per definizione indeformabile.

5 *Leica TCR 1201 R300*.

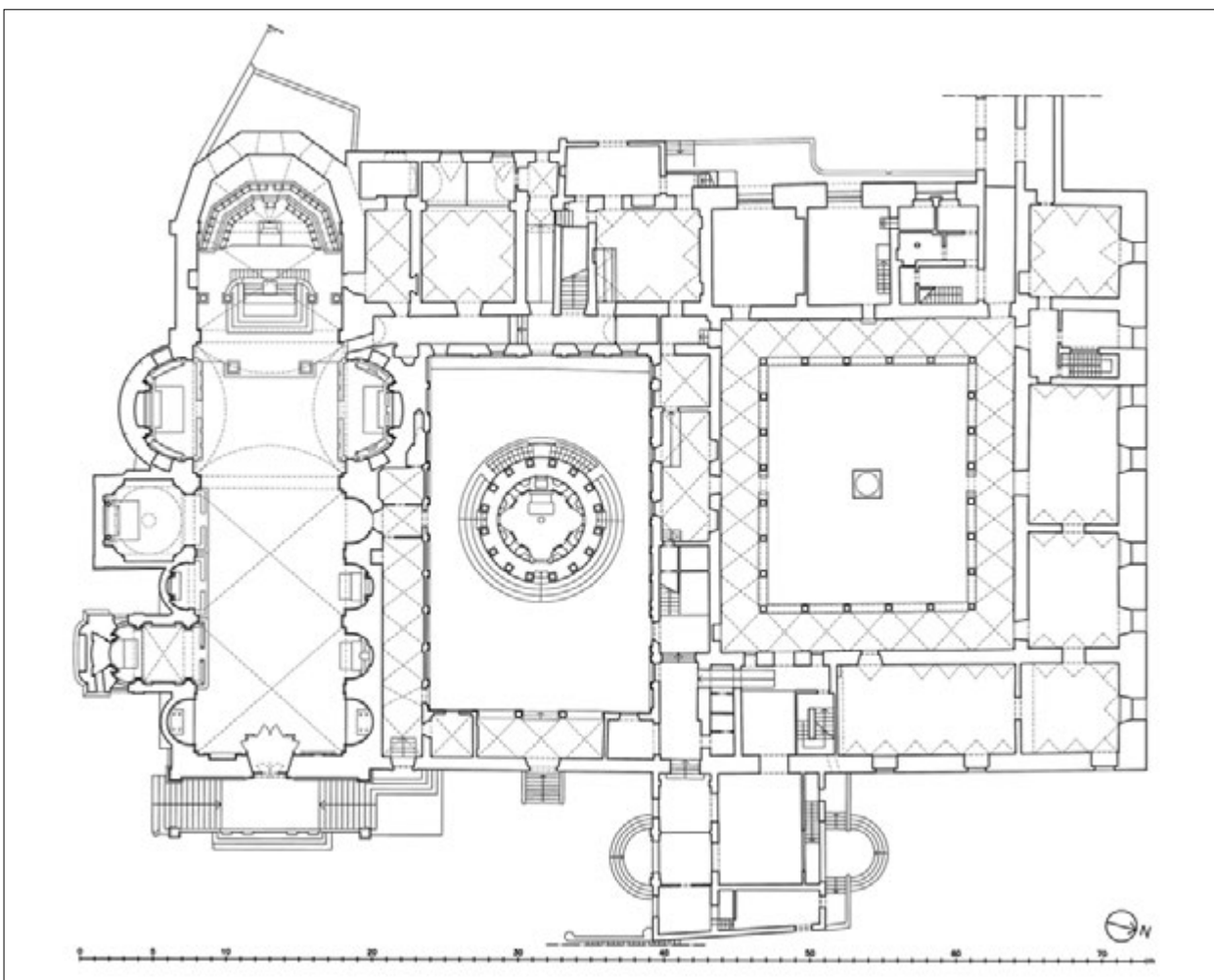


Fig. 1. Planimetria del complesso di San Pietro in Montorio. Rilievi di: Flavia Cantatore (chiesa, cortile del Tempietto e ambienti contigui, 1996), Carlo Bianchini (Tempietto, 2014), Carlo Inglese (secondo chiostro e ambienti contigui, 2016)

+1,70 per l'intero complesso, fornendo così un appoggio utile al rilievo altimetrico. Per il Tempietto la quota di sezione è stata alzata a m 2,20 circa in modo da avere una rappresentazione più significativa. La differenza di quote, naturalmente, non ha compromesso l'unicità di lettura.

Con tale operazione, prendendo come riferimento la quota del cortile del Tempietto, si è potuto valutare la consistenza dei vari salti di quota presenti nel complesso, pari a circa m - 1,20 nel secondo chiostro, fino al dislivello di m - 1,50 della piazza di San Pietro in Montorio.

I dati numerici, inerenti la poligonale di inquadramento generale, sono stati restituiti in ambiente CAD, ottenendo così una base grafica di appoggio sulla quale ancorare i rilievi diretti condotti successivamente e la planimetria del Tempietto derivante dalla citata scansione laser. Terminata questa prima fase di rilievo sul campo si è proceduto alla restituzione grafica dell'intero complesso.

Restituzione grafica e operazioni di lettura critica

Come noto la restituzione grafica rappresenta da un lato la fase di controllo, a posteriori, delle operazioni di presa, dall'altro assume il ruolo di disvelamento delle geometrie, conformazioni, relazioni reciproche degli elementi componenti la struttura rilevata.

Restituiti graficamente, i punti topografici sono stati inseriti sul preesistente elaborato a nostra disposizione⁶ tenendo, come detto, quali punti fissi dell'inserimento il centro del cortile ed alcuni punti del tempio bramantesco. Questa operazione non materializzava, dunque, una retta, labile⁷ per questo tipo di operazione, ma una sorta di fascio di rette che garantivano la rigidità della maglia di punti rilevata.

La lettura di questa sovrapposizione ha evidenziato sensibili differenze tra i due elaborati, confermando che quella esistente era una rappresentazione per così dire regolarizzata, riportante sì tutte le parti componenti la struttura ma forzandone la giacitura nello spazio. La planimetria derivata dal nostro rilievo è, invece, caratterizzata da tutte le deformazioni, incongruenze, irregolarità proprie dell'architettura.

Tali irregolarità rappresentano il reale valore dell'operazione di rilievo in quanto hanno messo in luce i punti o le zone in cui si è manifestato un cambiamento costruttivo.

A un'analisi approfondita infatti sono emerse, all'interno di una sostanziale corrispondenza planimetrica almeno per le dimensioni principali, notevoli irregolarità soprattutto per quanto riguarda gli allineamenti dei muri perimetrali.

In particolare il muro perimetrale a nord, prospiciente la sottostante via di Porta San Pancrazio non risulta ortogonale al muro perimetrale ad ovest perché interessato da una rotazione, verso l'interno, maggiore di 1°. Tale rotazione risulta tanto più rilevante se si considera che questa muratura è allineata con la parete esterna del cortile del tempio e della facciata della chiesa, prospiciente piazza San Pietro in Montorio.

Inoltre una profonda differenza si ravvisa nelle bucatore delle finestre della parete perimetrale nord-ovest, ortogonale a quella appena descritta, con spostamenti perfino di m 1.

Un altro importante elemento emerso dal rilievo è la differenza esistente, tra i due rilievi, all'intersezione delle murature nell'angolo est del cortile del Tempio (in corrispondenza del vano di passaggio limitrofo all'ingresso principale all'Accademia). In questo punto, molto importante perché vi confluiscono tre allineamenti diversi, risulta evidente la rotazione di uno dei muri portanti con una sensibile differenza dimensionale.

La restituzione grafica e l'analisi geometrico formale del complesso

Per la rappresentazione fin dai primi passaggi si è scelto di confrontare costantemente i nuovi elaborati con le planimetrie più recenti rappresentanti lo stato dei luoghi. Si è proceduto con la restituzione dei punti rilevati nel secondo chiostro, in tutti gli ambienti su di esso prospicienti e nel primo chiostro, del quale sono stati acquisiti anche alcuni dati metrici relativi al Tempio, già precedentemente rilevato tramite laser scanner; ciò ha permesso di orientare la planimetria derivata dalla scansione del Tempio rispetto a quella relativa alla Reale Accademia di Spagna oggetto dell'attuale organizzazione espositiva.

Già dalla prima fase di restituzione del colonnato e degli ambienti intorno al secondo chiostro, il rilievo topografico ha messo in evidenza la presenza di disallineamenti nelle giaciture murarie difficilmente percepibili tramite i precedenti rilievi eseguiti con metodi diretti⁸. I muri d'ambito dei vari ambienti infatti non coincidono perfettamente con l'impianto precedentemente riportato, soprattutto a causa di

6 Si fa riferimento al rilievo eseguito per la messa a norma degli impianti e per l'eliminazione delle barriere architettoniche, nell'ambito della realizzazione del percorso museale nei locali al piano terra del complesso dell'Accademia inaugurato nel 2015.

7 Cfr. la nota 4.

8 Si fa riferimento alla capacità propria del rilievo strumentale e topografico di evidenziare rotazioni o disallineamenti delle murature, nonché altre informazioni che un rilievo diretto difficilmente riuscirebbe a fornire.

una serie di rotazioni, che sulle grandi distanze del complesso in oggetto generavano discrepanze piuttosto consistenti.

Dopo la restituzione topografica si è proceduto con una sovrapposizione agli elaborati precedenti, scegliendo come punto di inserimento quello individuato su un diedro della sala espositiva a nord est (fig. 2, immagine di sinistra). Utilizzando un punto di inserimento molto esterno, è stato possibile evidenziare la rotazione individuata con l'attuale rilievo rispetto al precedente, e di conseguenza anche incongruenze e slittamenti nelle sovrapposizioni dei muri. Per ammortizzare le differenze, in una fase in cui risultava utile una sovrapposizione anche per verificare la distribuzione degli ambienti, si è scelto di spostare il punto di inserimento al centro del secondo chiostro (fig. 2, immagine di destra). Ciò ha permesso che la rotazione fosse distribuita in modo più lieve e radiale.

Questo accorgimento ha evidenziato un'apprezzabile corrispondenza delle dimensioni degli ambienti, e di conseguenza del posizionamento dei muri perimetrali nel primo e nel secondo chiostro, pur tuttavia confermando che alcuni muri presentino talvolta angolazioni leggermente diverse.

Per il secondo chiostro è stata rappresentata anche la pavimentazione a seguito del rilievo effettuato integrando metodo diretto e topografico (fig. 3).

Sono state integrate e verificate con metodo diretto alcune misure nell'ala ovest del secondo cortile, negli ambienti d'ingresso alla Reale Accademia, sulle volte del porticato del secondo cortile, nel breve porticato parallelo al muro d'ingresso al primo cortile e negli ambienti tra quest'ultimo e la chiesa. Infine prendendo come punti di riferimento gli spigoli delle basi di 6 colonne del Tempietto ottenuti topograficamente, è stata posizionata all'interno del rilievo generale la pianta derivata precedentemente dalla nuvola di punti ottenuta con rilievo 3D scanner⁹. Tale planimetria è stata ottenuta lucidando direttamente una sezione orizzontale della nuvola di punti piuttosto che uno snapshot della stessa per visualizzare la maggior quantità possibile di dati, indispensabili per rappresentare il complesso sistema di modanature del Tempietto.

L'inserimento della pianta del Tempietto tramite l'utilizzo di punti notevoli battuti topograficamente ha permesso di constatare nel chiostro del Tempietto la perfetta corrispondenza tra i dati ottenuti da laser scanner ed il rilievo topografico (fig. 4). In fase di elaborazione i dati ottenuti con queste due diverse metodologie sono stati integrati con metodo diretto.

Dunque tale utilizzo congiunto ha consentito la verifica ed il riscontro puntuale dei dati, controllando le geometrie con il rilievo strumentale e aggiungendo ricchezza di dettagli architettonici grazie alla corposa quantità di informazioni ottenuta dalla scansione laser.

La restituzione grafica è stata integrata con il rilievo diretto della chiesa e degli ambienti prospicienti il chiostro del Tempietto¹⁰ verificando alcune misure totali e parziali e giaciture sia sulla facciata principale della chiesa e del muro con l'accesso al primo cortile, sia all'interno sfruttando il passaggio tra il porticato tamponato delimitante il primo cortile sul lato sud ed una delle cappelle laterali.

In tal modo si è ottenuta una immagine del complesso architettonico completa e affidabile, da confrontare con le indagini storiche presentate in questo volume e utile anche per future ricerche. Grazie all'individuazione delle esatte giaciture dei muri, diversamente ruotate rispetto a quelle considerate in passato, si è potuto constatare come alcuni apparati murari non risultino continui.

In particolare i muri del secondo chiostro allineati alla facciata della chiesa sono ruotati di un grado verso ovest, mentre i muri del blocco del primo cortile confermano la stessa giacitura individuata in precedenza (orizzontale di riferimento angolo 0°, fig. 5), ad esclusione del piccolo portico d'ingresso che risulta ruotato di un grado in senso inverso. Per quanto riguarda i muri allineati con la navata della chiesa, essi

⁹ Rilievo di cui alla nota 3. Per il rilievo 3D scanner si veda la nota 1.

¹⁰ Si veda il rilievo in CANTATORE 1994 e 2007.

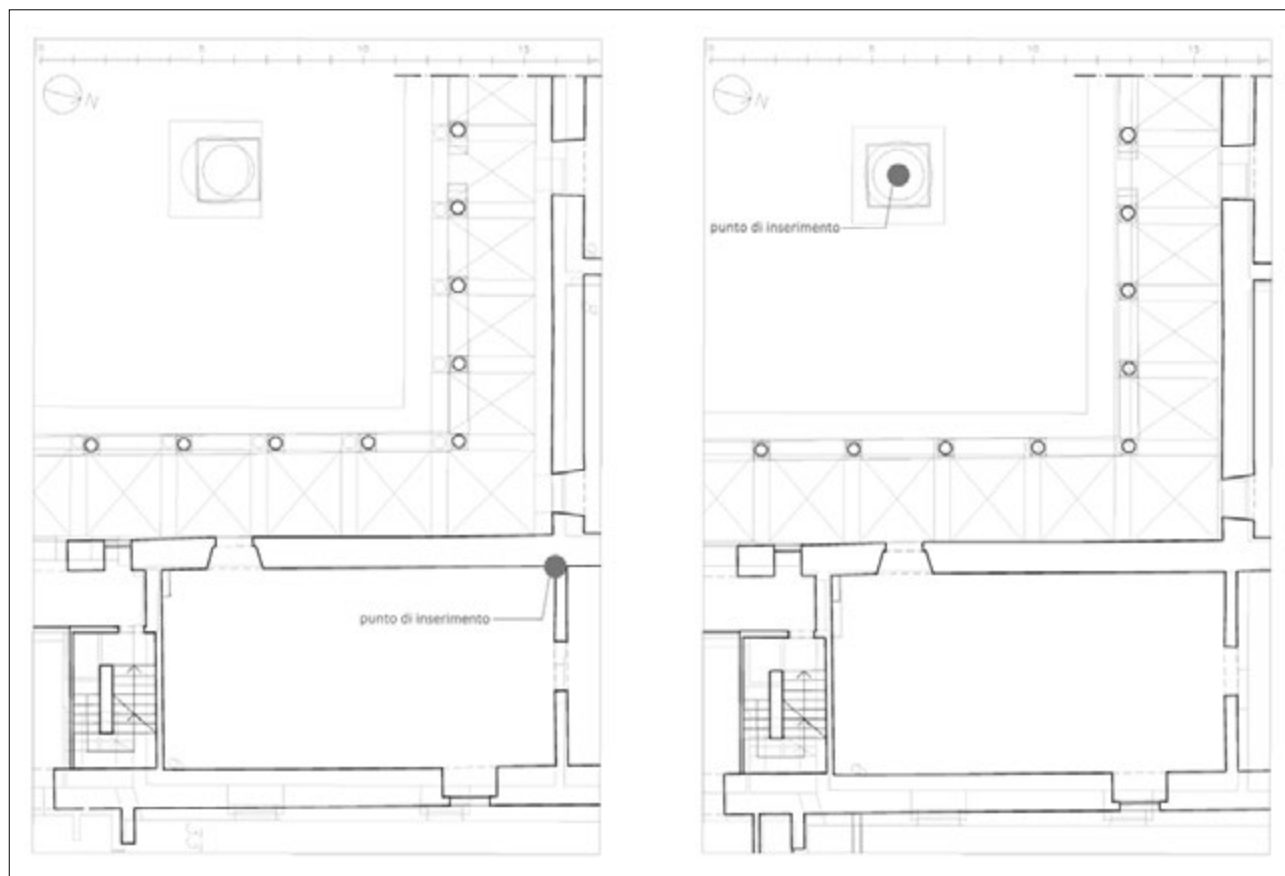


Fig. 2. Confronto tra il rilievo attuale (in nero) e il rilievo realizzato nel 2015 (in grigio), con evidenziazione dei disassamenti. A sinistra: la sovrapposizione tra i due elaborati è stata eseguita rispetto ad un punto rilevato su un diedro della sala espositiva a nord est. A destra: la sovrapposizione tra i due elaborati è stata eseguita utilizzando come punto di inserimento il centro del chiostrino.

mantengono una giacitura costante e coincidente con quella individuata nei disegni precedenti (verticale di riferimento angolo 0° , fig. 5) come anche gli allineamenti delle colonne nel secondo chiostrino.

Si deduce che il muro perimetrale esterno a nord est in tutta la porzione dell'Accademia presenta una rotazione antioraria di un grado piuttosto evidente verso l'interno (cioè verso ovest), mentre nella porzione del primo cortile presenta con buona approssimazione la giacitura precedentemente individuata, definendo un'evidente discontinuità.

Osservando il rilievo risultano punti nodali i vertici dei muri perimetrali del secondo cortile: proseguendo idealmente tali muri verso gli ambienti limitrofi, riscontriamo che questi prolungamenti non corrispondono mai ai muri esistenti ma sono slittati rispetto ad essi parallelamente (fig. 6, a sinistra). Sono particolarmente significativi i due nodi dal lato sud-est, in cui si riscontra un evidente disallineamento tra il muro perimetrale ed i muri di chiusura degli ambienti contigui, non corrispondenti al suo ideale proseguimento al punto da sembrare spostati del suo stesso spessore, partendo circa dal suo filo esterno, verso il cortile del tempietto (fig. 6, a destra).

Non si riscontrano allineamenti tra colonnato del secondo cortile ed altri elementi come ad esempio muri trasversali interni; tuttavia si rileva che le due porte poste sulla mezzera dei due lati maggiori sono centrate rispetto ai varchi aperti nel muretto che fa da piedistallo al colonnato stesso e in asse con la fontana centrale.

Nel cortile del Tempietto non risultano corrispondenze tra le paraste lungo i due lati opposti maggiori. Tracciando le diagonali che ne individuano il centro, quest'ultimo non coincide con il centro del

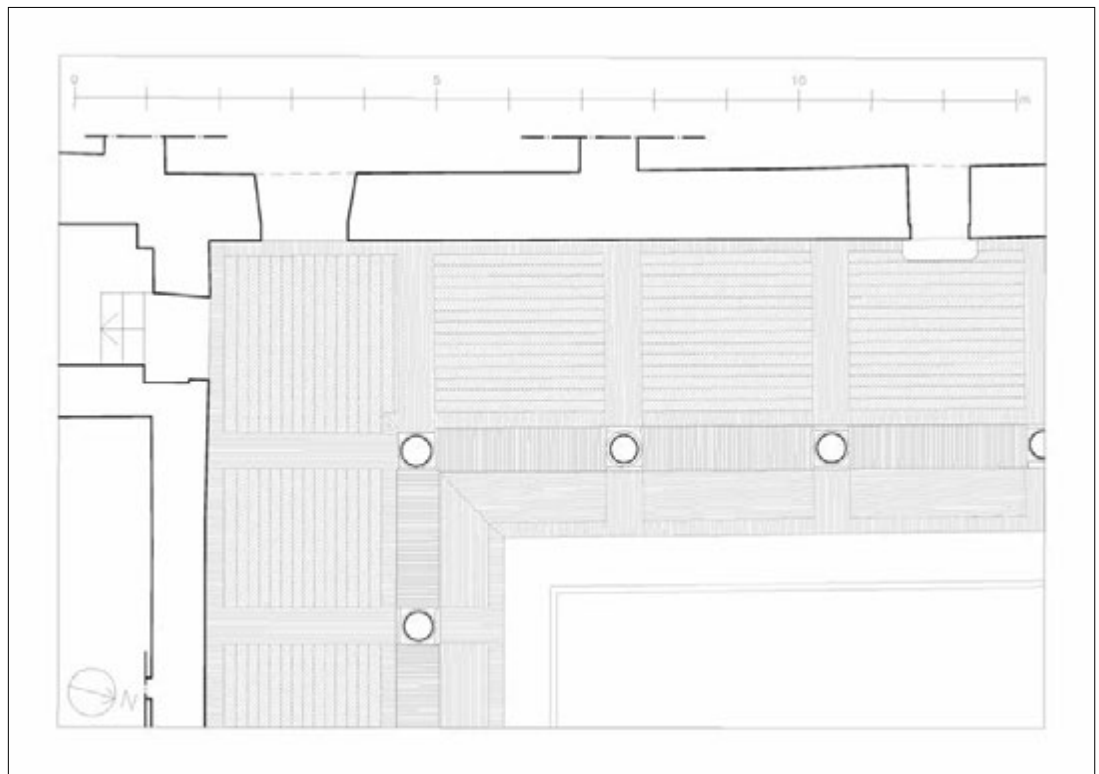


Fig. 3. Rilievo della pavimentazione del secondo chiostro, particolare

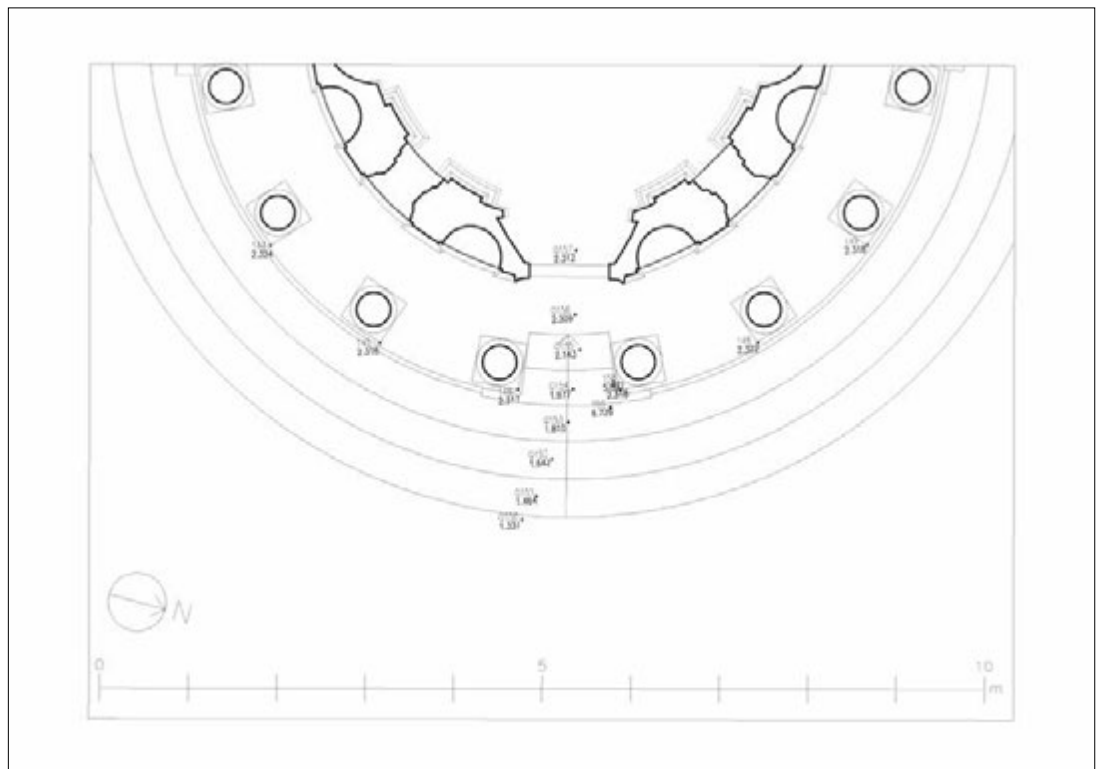


Fig. 4. Pianta del Tempio da laser scanner: sono evidenziati i punti topografici utilizzati per l'inserimento nel rilievo generale

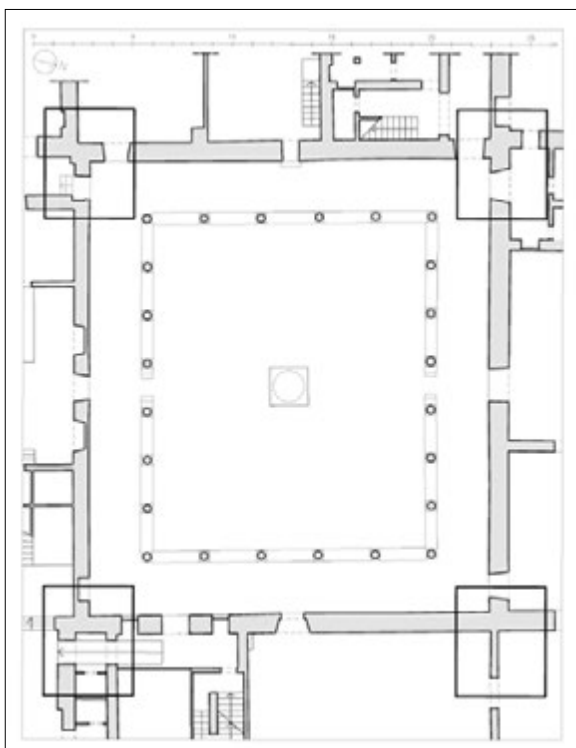
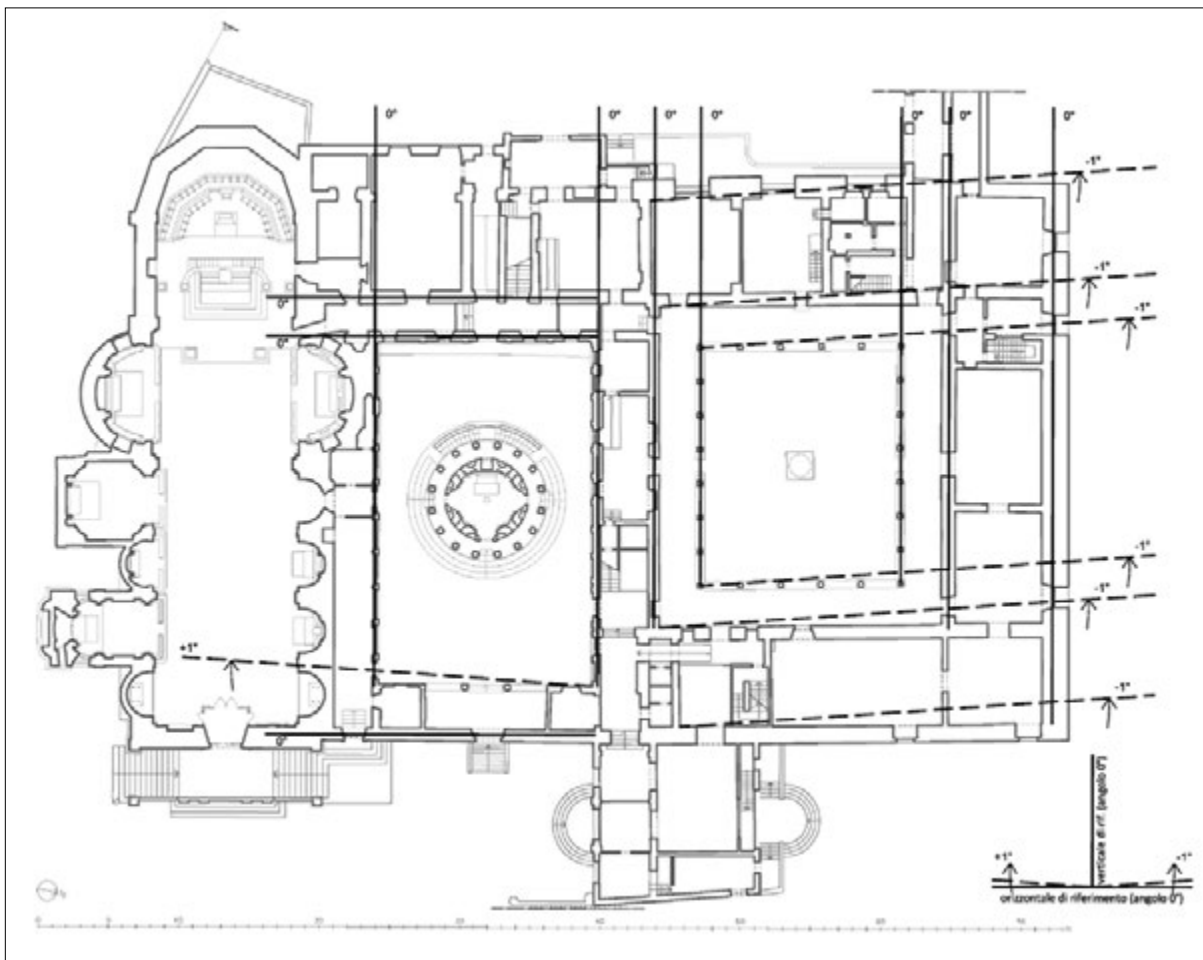


Fig. 5. Confronto fra l'andamento delle murature nel rilievo realizzato nel 2015 (valore 0 dell'orizzontale e della verticale di riferimento) e le giaciture evidenziate dal nuovo rilievo
Fig. 6. Scarto tra i muri perimetrali del secondo chiostro e quelli degli ambienti limitrofi, evidenziato nei riquadri neri

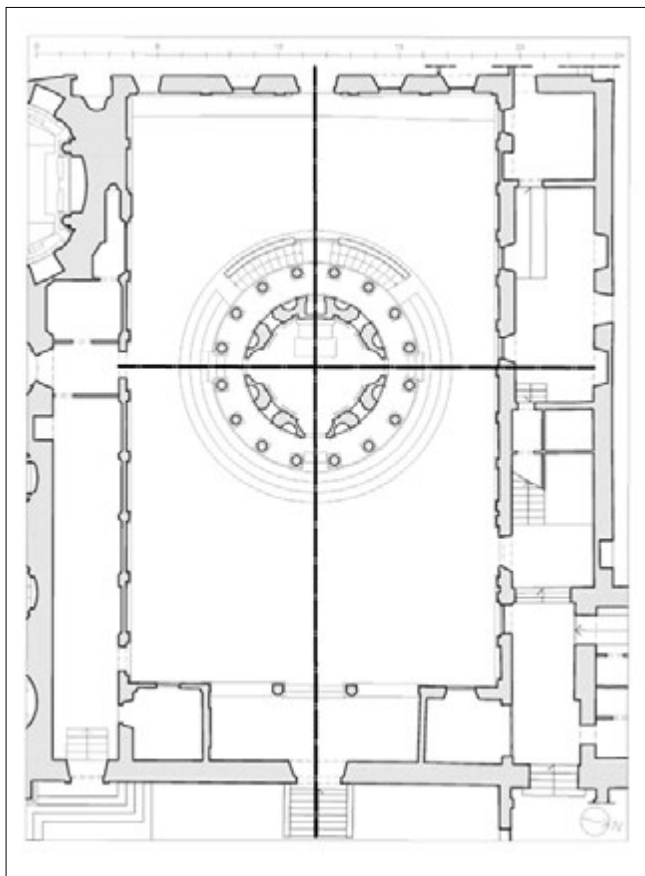


Fig. 7. Relazione tra gli assi del Tempio e la disposizione degli spazi limitrofi

Tempio, che risulta posto più in basso di circa 80 cm verso ovest. Grazie a questo spostamento l'asse trasversale passante per il centro del Tempio e i punti mediani dei suoi due accessi laterali intercetta rispettivamente una parasta sul prospetto nord-ovest e il varco di accesso alla chiesa nel prospetto sud-est, pur tuttavia non passando nella sua mezzeria.

Per quanto attiene l'asse longitudinale, ortogonale rispetto all'altro e passante per l'accesso principale al Tempio sul lato est, il suo orientamento è tale per cui risulta centrato rispetto al varco di accesso interno del porticato, ma non rispetto all'ingresso dall'esterno con il cancello.

La restituzione dello stato attuale del complesso ha contribuito alla verifica di alcune ipotesi presentate in questo volume, relative alla sua morfologia e geometria anche in rapporto a elaborati antichi.

In particolare per lo studio condotto da Cantatore¹¹ sull'incisione della pianta del cortile e del Tempio contenuta nel *Terzo libro* di Sebastiano Serlio¹², è stato possibile giungere a una verosimile sovrapposizione all'odierno rilievo.

È stata inserita l'immagine raster specchiata dell'incisione nel disegno vettoriale del rilievo appena elaborato.

Il disegno di Serlio è privo della scala di rappresentazione, dunque si è scelto di procedere sperimentando diverse ipotesi: la prima (teoria meno plausibile) è stata la scalatura del disegno rispetto al diametro della cappella laterale di accesso; la seconda, la scalatura del disegno rispetto a un diametro del cortile circolare, comprensivo dei muri, pari a 100 palmi romani; la terza, il dimensionamento del disegno sulla base del diametro in 100 palmi misurato al filo interno dei muri del cortile circolare¹³.

Quest'ultima scalatura è convalidata dalla misura che ne risulta per il diametro delle colonne del Tempio: 2 palmi e $\frac{3}{4}$ pari a cm 39,09, misura quasi perfettamente coincidente con il dato reale.

Sulla base di questo risultato è stata lucidata la pianta di Serlio, tenendo conto della necessaria regolarizzazione del segno non sempre esatto della xilografia e utilizzando la misurazione in palmi romani e frazioni di palmo. In tal modo i raggi delle circonferenze che organizzano l'impianto testimoniato da Serlio risultano pari rispettivamente a 10 palmi per l'interno della cella, 50 palmi per l'invaso del cortile, 68 palmi per la distanza tra il centro del Tempio e il punto di massima profondità delle nicchie angolari. I diametri di colonne e paraste variano nel Tempio da palmi 1 e $\frac{1}{2}$ per l'ordine di paraste della cella, a palmi 1 e $\frac{3}{4}$ per le colonne del peribolo; nel porticato anulare da palmi 2 e $\frac{1}{2}$ per le colonne, a palmi 3 per le corrispondenti paraste.

11 Si veda qui il contributo sul Tempio di Flavia Cantatore.

12 SERLIO 1540, f. XLI, Adis 50.

13 Per l'ipotesi di un cortile con diametro pari a 100 palmi, misura compatibile con la situazione attuale, cfr. qui il contributo sul Tempio di Flavia Cantatore e la relativa bibliografia.

Conclusioni

L'utilizzo combinato di diverse metodologie e la verifica dei rilievi esistenti hanno consentito di redigere elaborati grafici capaci di restituire con esattezza uno stato di fatto complesso e stratificato, risultato di diverse fasi costruttive. Tali elaborati sono stati anche alla base delle analisi condotte da Cantatore e da Zampa sulle possibili matrici geometriche utilizzate da Bramante nell'ideazione di un progetto articolato, troppo spesso ridotto alla icona della perfetta centralità.

IL TEMPIETTO RINNOVATO: RESTAURI E INTERPRETAZIONI TRA SEICENTO E OTTOCENTO*

Elisabetta Pallottino

Tra Seicento e Settecento

Nel 1587 il papa francescano Sisto V eleva la chiesa di San Pietro in Montorio a titolo cardinalizio. Il primo Cardinale titolare, Costanzo Boccafuoco, anch'egli minorita, è il committente del ciclo di affreschi, le *Storie della vita di san Francesco*, destinati a decorare le lunette dei due cortili del complesso gianicolense, per mano del Pomarancio e di Giovanni Battista della Marca, rispettivamente nel cortile maggiore e nel cortile minore che ospita il celebre Tempietto di Bramante. Si tratta qui, sull'unico lato effettivamente porticato in ingresso, del primo intervento di qualificazione dell'immediato contesto del Tempietto in un cortile destinato comunque a rimanere irrisolto fino all'Ottocento¹ e ben lontano dalla perfezione del progetto unitario di chiostro circolare che Serlio nel suo *Terzo libro* attribuisce al Bramante (Adis 50)². Oggi purtroppo gli affreschi delle due lunette delle volte a crociera del portico sono quasi illeggibili.

Seguono, una quindicina di anni dopo e a circa un secolo dalla sua costruzione, i primi interventi importanti e a noi noti sul Tempietto. La lapide, datata 1605 e oggi visibile sul collarino d'imposta della cupola (fig. 1), dà conto di lavori alla copertura pericolante – *tholum hujusce sacelli vetustate collabantem* – fatti eseguire, per conto del re di Spagna Filippo III (1598-1621), dall'ambasciatore Juan Fernández de Pacheco, marchese di Villena³. Non conosciamo l'effettiva consistenza degli interventi sulla cupola anche se è stato da più parti ipotizzato⁴, nonostante alcune indicazioni contrarie⁵, che il collarino sul quale è addossata la lapide fu costruito proprio in quell'occasione, con l'effetto di modificare una parte della curvatura della calotta. Lo stemma del marchese di Villena, posto al disotto, sulla cornice del tamburo, potrebbe esserne una conferma indiretta. Il nuovo elemento sarà inequivocabilmente rappresentato per la prima volta soltanto nel 1794, poco meno di due secoli dopo, quando nei nuovi repertori razionalisti che riscoprivano la semplicità dell'architettura del primo Cinquecento, le incisioni di Giandomenico Navone e Giovanni Battista Cipriani⁶ riaprono la sequenza interrotta delle immagini a stampa del Tempietto, ormai sostanzialmente ferma all'ultimo Cinquecento⁷ (figg. 2-3). Anche il nuovo coronamento che sostituisce la

* Ringrazio Michele Magazzù, oggi dottorando a Roma Tre, per aver collaborato con me nella fase iniziale della ricerca quando era ancora studente dei corsi di Restauro della Laurea triennale.

1 CANTATORE 2010b, p. 27 e Adoc 166, 171, 179, 182, 183. Diverse osservazioni sull'assetto del chiostro e del Tempietto nel corso del XVI secolo sono in MONTIJANO GARCÍA 2010.

2 BRUSCHI 1969, pp. 465, 1004-1005; GÜNTHER 1974, p. 494 e figg. 18-19; FROMMEL 2002a, pp. 80-81, citati in CANTATORE 2010b, n. 18.

3 Adoc 98.

4 DE ANGELIS D'OSSAT 1965, p. 96 (che confuta l'opinione di Giovannoni di una doppia cupola costruita in origine: GIOVANNONI 1922); BRUSCHI 1969, pp. 1006-1008; DI GESO, PENTRELLA 1987, pp. 689-698 (che riportano le osservazioni di prima mano sulla cupola del Tempietto). Cfr. GIORDANO 1997, p. 96; CAPPONI, VALENTE 1999, pp. 482-487; SANCHO RODA 1998, pp. 32, 35; SANCHO RODA, SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ 2001, p. 145; FREIBERG 2005, pp. 171-172; FREIBERG 2014, pp. 180-182 e relativa bibliografia.

5 DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 17-85 (25-27, 30, con relativa bibliografia alla n. 22, disegni della struttura osservata durante i restauri del 1977-78 e osservazioni relative al posizionamento della lapide che non appare in fase con la superficie del collarino).

6 NAVONE, CIPRIANI 1794, frontespizio, prospetto e sezione, tavv. 2-3.

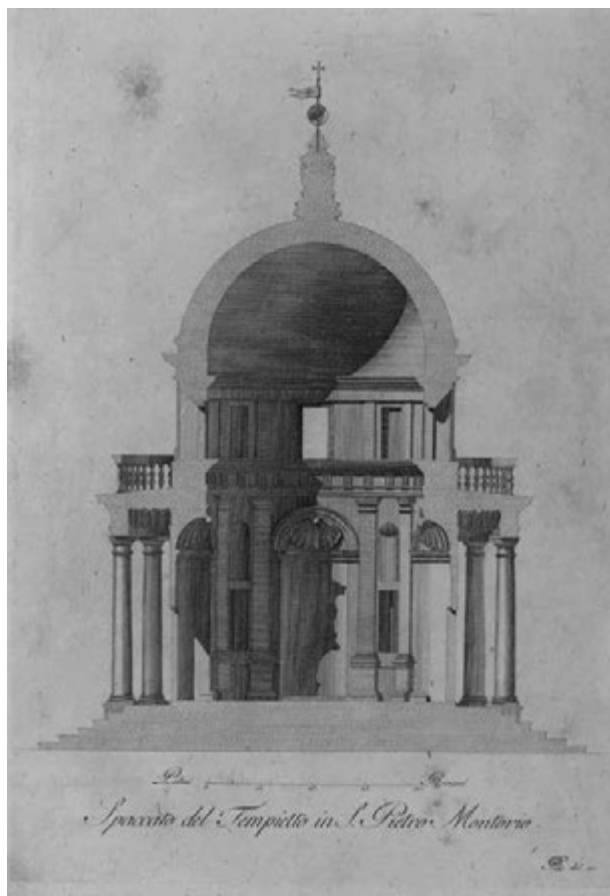
7 È datata al 1605 una successiva rappresentazione del Tempietto con il collarino, schedata da JACOB 1975, p. 57, n. 194, ill. 194, p. 46 (Adis 92). Non è possibile stabilire se si tratti di un rilievo o di un progetto di cui non abbiamo notizie: il disegno potrebbe essere stata datato a posteriori in base alla conoscenza dei lavori del 1605. A metà Settecento, nel suo trattato rimasto inedito, Michelangelo Ricciolini non



Fig. 1. Tempietto di San Pietro in Montorio, stemma di Filippo III e iscrizione commemorativa (datata 1605) dei lavori eseguiti dall'ambasciatore Juan Fernández de Pacheco, marchese di Villena, sul *tholum hujusce sacelli vetustate collabantem* (foto F. Cantatore)

Fig. 2. Giovanni Battista Cipriani, sezione del Tempietto (NAVONE, CIPRIANI 1794, tav. 3)

Fig. 3. Giovanni Battista Cipriani, prospetto del Tempietto (NAVONE, CIPRIANI 1794, tav. 2)



cuspidate cinquecentesca – il «cimaccio» troppo pesante denunciato da Milizia⁸ – potrebbe essere stato realizzato nel 1605: gli stemmi della casa regnante spagnola scolpiti sulle quattro facce non lo escludono anche se potrebbero testimoniare ugualmente un intervento successivo, almeno fino al 1640⁹ (fig. 4). Filippo III

registra le modifiche avvenute e adotta una rappresentazione genericamente 'cinquecentesca' del Tempietto, con cuspidate di coronamento e senza collarino (cfr. nota 29).

8 MILIZIA 1787, p. 140, cit. in DE ANGELIS D'OSSAT 1965, pp. 96 e 101, inoltre Adoc 168.

9 DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 24.



Fig. 4. Cuspide di coronamento del Tempietto con quattro stemmi di Filippo III affiancati (foto F. Cantatore)

mette a disposizione per i restauri del Tempietto e per la sistemazione dell'accesso alla piazza di San Pietro in Montorio¹⁰, la somma di 3000 ducati¹¹.

Qualche decennio più tardi, intorno al 1628, in concomitanza con un ulteriore finanziamento di 6000 ducati¹², offerto dal re Filippo IV (1621-1665) succeduto al padre Filippo III, convento e Tempietto sono nuovamente restaurati¹³.

Gli interventi realizzati al Tempietto intorno al 1628 sono documentati da due diverse biografie del padre carmelitano Domenico di Gesù Maria¹⁴ che ne fu il responsabile: la prima¹⁵, manoscritta in italiano, è una testimonianza diretta degli stessi anni dei lavori e si deve a fra' Pietro di Madre di Dio che descrive con soddisfacente precisione le modifiche e le nuove decorazioni; la seconda, in latino e più generica, è pubblicata nel 1655 a Vienna dal famoso vescovo spagnolo Juan Caramuel Lobkowitz, matematico, architetto e filosofo¹⁶. Anche la visita apostolica del 1628 documenta la configurazione del Tempietto a quella data e registra la presenza di una *confessio* che si trova al di sotto di un sacello, *totum marmoreum consecratum*¹⁷.

Come è stato brillantemente dimostrato da Jack Freiberg¹⁸, l'insieme delle trasformazioni può

essere ricondotto alla volontà di riferirsi al parallelo programma di aggiornamento liturgico che papa Barberini, in quegli stessi anni, stava promuovendo nel coro di San Pietro in Vaticano intorno all'altare maggiore e alle sue cappelle ipogee, e in particolare alla Confessione paolina. Anche al Tempietto/cappella di San Pietro al Gianicolo, la creazione di un nuovo accesso alla cripta, con una doppia scala circolare lungo il perimetro occidentale della peristasi, andava a sottolineare la presenza e il significato religioso dell'ambiente sotterraneo – luogo supposto del martirio di Pietro –, rafforzando al tempo stesso l'identità della costruzione bramantesca quale *magnum marmoreumque ciborium*, già suggerita da fra' Mariano da Firenze agli inizi del Cinquecento e ribadita ancora circa un secolo dopo nella descrizione di un sacello

10 DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 27-29 e relativi riferimenti all'insieme delle sistemazioni promosse sul Gianicolo da Filippo III. Sull'argomento vedi anche FAGIOLO 2008, pp. 121-140:123; MARÍAS 1987, p. 35; FREIBERG 2005, pp. 172-173, FREIBERG 2014, pp. 181-182.

11 Adoc 92.

12 Adoc 115.

13 Secondo le fonti citate da Freiberg, i restauri della cripta erano già iniziati quando il re offrì il suo contributo di 6000 ducati per il convento e avevano potuto contare su un diverso finanziamento: 500 scudi da parte del cardinale Gaspare Borgia, titolare di Santa Croce in Gerusalemme e 1000 scudi recuperati dallo stesso Domenico da altre fonti (FREIBERG 2014, pp. 184 e 190, note 86 e 87).

14 GIORDANO 1991; FREIBERG 2005, pp. 171-183; FREIBERG 2014, pp. 182 e segg.

15 Adoc 119.

16 Adoc 126.

17 Adoc 117.

18 FREIBERG 2005, pp. 171-183; FREIBERG 2014, p. 190.

*totum marmoreum consecratum*¹⁹. Una volta costruite le scale, trasformata in finestra quell'apertura che era servita da porta della cella superiore, aperta la nuova porta e chiuse entrambe con un'inferriata, l'interno modesto del sotterraneo originale, fino ad allora raggiungibile a fatica soltanto con una ripida e pericolosa scala interna in pietra²⁰ (Adis 28, 30, 41, 60, 62), dotato di un misero altare ormai rovinato, viene quindi completamente trasformato per celebrare degnamente uno dei luoghi della devozione di Pietro.

Non è possibile oggi riconoscere in situ tutti gli elementi dell'assetto voluto da padre Domenico anche se possiamo provare comunque a segnalare quanto di secentesco è ancora visibile nella cripta e aggiungere, sulla scorta della descrizione di fra' Pietro e i commenti di Freiberg, quanto è andato perduto o è stato in parte modificato.

Nel nuovo assetto decorativo della cappella inferiore, datato 1628 sulla cimasa di coronamento delle lastre parietali in marmi mischi²¹, il luogo della supposta crocifissione di Pietro, fuoco dell'intera composizione, è segnalato da un foro circolare al centro della cripta e evidenziato da un pavimento probabilmente in marmo ricoperto di legno²². La nuova cavità, memore anche della cavernicola dove si ritirava in preghiera Amedeo Menez de Silva prima della costruzione del Tempietto, deve fissare, una volta per tutte, il luogo del martirio, e ospitare al suo interno, in vista, la sabbia aurea del Monte Gianicolo. In origine il foro era illuminato da una lampada e protetto da una semplice griglia metallica dorata mentre più tardi – ma non sappiamo quando – fu ricoperto da una più ingombrante impalcatura sempre in ferro (fig. 5), successivamente eliminata. Intorno, in composizione radiale verso il perimetro murario, il nuovo pavimento in marmo, forse in qualche misura modificato in seguito, non corrispondeva a quanto ancora oggi in opera e già a suo tempo rappresentato da Letarouilly e da Prosper Barbot (figg. 19, 20; tav. XIV, 42) I documenti che ne descrivono²³ le lastre di mischio – in portasanta, fior di pesco e breccia – e le fasce di marmo bianco, nominano esplicitamente, nella persona di Francesco Peparelli, l'architetto che ha tarato alcuni dei conti della messa in opera e della lavorazione previste dal contratto con lo scalpellino Giovanni Pagni, del 1 marzo 1628. Il contratto descrive anche i marmi usati per il rivestimento parietale, in tutto identici a quelli che oggi vediamo nella cripta: il basamento in fasce di marmo bianco e africano e i pannelli, divisi da coppie di paraste in broccatelli di vario colore, in alabastro, portasanta e fior di pesco. Due colonne marmoree prive di base, trovate forse vicino al vecchio altare, segnalano il nuovo accesso verso l'esterno²⁴; un nuovo altare viene posizionato di fronte all'entrata, molto più ricco di quello attuale, con due colonne di alabastro ai lati con soprastante edicola e statua di Pietro all'interno di una piccola nicchia preesistente scavata nella terra; la volta ribassata a costoloni è decorata da candidi stucchi, in buona parte dorati (come ancora oggi si può immaginare²⁵) che raccontano le storie della vita di Pietro²⁶. Al centro della superficie voltata, un foro centrale, che ribatte quello a terra, mette in comunicazione la cripta con la cappella superiore.

19 Adoc 69, 117.

20 BRUSCHI 1969, p. 1000, FREIBERG 2005, n. 24 con relativi riferimenti bibliografici, FREIBERG 2014, pp. 183-184.

21 Sulle differenze tra l'iscrizione oggi visibile e le sue diverse trascrizioni nelle fonti cfr. FREIBERG 2005, p. 174, n. 87, FREIBERG 2014, pp. 184-185. In quest'ultimo (p. 185, n. 90) si cita anche, tra le fonti dei lavori portati a termine alla cripta, la visita apostolica del dicembre 1628, Adoc 117.

22 La descrizione di fra' Pietro non è chiarissima: come Freiberg rileva (FREIBERG 2005, p. 177, n. 93), si parla di un pavimento in «grossi tavoloni di noce, [et altro legname bianco] e cipresso, spartiti con bel disegno, che corrisponde all'opera della volta, acciòché fatto di marmo non rendesse umidità» (Adoc 119). I marmi mischi oggi in opera sono il risultato dei restauri portati a termine nel corso dei lavori del 1804-1805 e del 1826: cfr. *infra* Adoc 154, 170, 173 (questi ultimi cit. in FREIBERG 2005, p. 176, n. 90-91) FREIBERG 2014, p. 197, n. 11.

23 Adoc 114, 120 (un contratto e una revisione di pagamenti nella quale si cita anche Francesco Peparelli: FREIBERG 2014, p. 277, nota 93).

24 Cfr. FREIBERG 2005, p. 177 e n. 95 per ulteriori riferimenti bibliografici e FREIBERG 2014, p. 187.

25 Tracce consistenti di una doratura della decorazione in stucco della volta del sotterraneo sono state osservate nel corso dei restauri della fine degli anni Novanta del XX secolo, a cura degli Istituti di Restauro italiano e spagnolo (ICR e IPHE): cfr., in questo volume, Sancho Roda, Sánchez-Barriga Fernández.

26 Cfr. HUMANES, 2002, pp. 26-27.



Fig. 5. Laurent Deroy, *Cripta del Tempietto* (LUQUET, TILLOY 1863, tav. 2, p. 25)

Le lapidi ritrovate durante i lavori, quella che ricorda la committenza dei reali di Spagna Ferdinando e Isabella con la data del 1502 e quella di Paolo III sulla concessione delle indulgenze, sono riposizionate rispettivamente sulla fronte del nuovo altare e sul pavimento al di sotto della predella. Una copia della seconda lapide è fatta montare dietro all'inferriata della finestra dove è posizionata ancora oggi.

I rivestimenti in piombo della cupola e dell'ambulacro sono rinnovati o sistemati *ex novo* per proteggere dall'acqua le murature sottostanti: per tutti i secoli successivi questa sarà l'operazione più necessaria e ricorrente tra quelle che interesseranno la struttura bramantesca²⁷.

Quale che sia stata l'effettiva sequenza degli interventi descritti, lo stato del Tempietto intorno agli anni Trenta del Seicento è quello che viene descritto dal francescano Luca Wadding, Procuratore dell'Ordine e presente a Roma tra il 1618 e il 1637, in una descrizione riportata da Aguado²⁸.

E, presumibilmente, è in questo stato che la struttura bramantesca è destinata a rimanere fino alla fine del secolo successivo. Tra la seconda metà del Seicento e la fine del Settecento non si riscontrano ulteriori rilevanti trasformazioni né sono state rinvenute documentazioni di lavori minuti.

Alle raccolte di disegni di fine secolo, come si è detto a proposito di Navone e Cipriani, sarebbero stati affidati il nuovo portato esemplificativo del Tempietto e la cronaca del suo intorno mentre altre rappresentazioni – non rilievi – come il disegno di prospetto-sezione e pianta (tav. XIV, 41) di Michelangelo Ricciolini nel suo trattato inedito previsto per il Giubileo del 1750, ne avevano già considerato paradigmatica l'architettura tra gli *edifici sacri moderni* e ne avevano studiato il sistema proporzionale a fini didattici²⁹.

27 Adoc 151, 154, 169, 170, 172, 207; DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 30-33 e relativa nota 29. Vedi anche TIBAUDO 1974, pp. 513-516 e VANNICELLI 1971, pp. 141-144 e, in questo volume, gli scritti di Morganti, White e di Sancho Roda, Sánchez-Barriga Fernández.

28 Adoc 110.

29 Fig. XXII in BA, *ms. 1745* (M. Ricciolini, *Degli Edifici Sacri Antichi e moderni*), manoscritto datato 1750, Adoc 149. Sul contesto culturale romano del trattato e sul testo manoscritto cfr. GARMS 1974, p. 122 e CAMBONI 2000, pp. 141-155.

Restauri camerali diretti da Giuseppe Camporese (1804-1805). Una cupola rivestita di tegole

Pius VII factam recen pene eversam instauravit ac figlinis textit/MDCCCIV quote egregium Bramantis opus ab/in teritu vindicaret cum Ios. Card. Curia Pamph. et Tus. S.R.E. Procam. Card. Praef. Ios Campore/suo arch³⁰.

La lapide posta sul lato nord del cortile (fig. 6) testimonia il cambiamento più evidente subito dal Tempietto nei primissimi anni dell'Ottocento, dopo un lungo periodo – circa centocinquanta anni – in cui, almeno stando alle fonti conosciute, non era stata realizzata alcuna trasformazione degna di nota. L'intera struttura doveva essere ormai ridotta in cattivo stato se già qualche anno prima, nel 1800, il Collegio di San Pietro in Montorio aveva pianificato una serie di interventi che avrebbero dovuto sostituire diversi elementi in pietra, in legno e in ferro più o meno ammalorati e garantire l'efficacia dei rivestimenti in copertura³¹. Cupola e cornicione, che erano ancora foderati di piombo, sarebbero dovuti essere rivestiti a nuovo, come già a Santa Maria in Montesanto e in molti altri edifici romani, con lastre di lavagna che garantivano una buona prestazione ad un costo contenuto.

Non sappiamo che cosa fu effettivamente realizzato dell'insieme dei lavori messi a preventivo ma di certo la cupola rimase nello stato pregresso di fatiscenza perché il suo rivestimento fu sottoposto ad un rifacimento radicale soltanto pochi anni dopo³², per intervento diretto e urgente della Camera Apostolica che ricostituì, come effettivamente testimoniato dal testo della lapide e dai documenti del cantiere, un'inedita copertura in laterizio.

Fu l'architetto Giuseppe Camporese, che lavorava per la Camera Apostolica secondo le direttive del Camerlengo e della Commissione Generale Consultiva Antichità e Belle Arti presieduta da Carlo Fea, a presiedere i lavori di reintegrazione del pavimento della cripta in marmi mischi, a sollecitare il proseguimento del restauro di scalini e balaustre con inserti nuovi di marmo e travertino e a definire l'intervento al piano superiore per il rifacimento degli ammattonati pavimentali, la riparazione di alcune finestre e

la predisposizione del canale di gronda. Mentre pittori e stuccatori erano impegnati nei ritocchi a tempera delle volte della cripta e della cappella superiore, 126 *tegoloni* furono appositamente lavorati dai *fornaciari* in vista della loro messa in opera a rivestimento della cupola³³.

Tale rivestimento, come si capirà a seguire, rimane in opera soltanto fino al 1825: i *tegoloni* di cui si parla nei documenti avevano effettivamente quella forma a lastra sagomata che vediamo in qualche veduta o in qualche prospetto, disegnati presumibilmente prima del 1825 anche se molto spesso pubblicati più tardi? Le fonti iconografiche del periodo si affastellano in modo apparentemente confuso e in qualche caso riproducono affiancate negli stessi album o nella medesima pubblicazione le immagini contraddittorie della



Fig. 6. Cortile del Tempietto, iscrizione commemorativa dei lavori voluti da Pio VII – *instauravit ac figlinis textit* – al Tempietto, datata 1804 (foto F. Cantatore)

30 Adoc 153. Sull'originaria collocazione dell'iscrizione sulla parete del Tempietto e in corrispondenza dell'entrata della cripta: DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 84, n. 58. In GUATTANI 1806, p. 5, è trascritto il testo dell'iscrizione e commentato brevemente il restauro (cit. in parte da FREIBERG 2014, p. 279, n. 13).

31 Adoc 152.

32 Di un restauro portato a termine all'inizio del secolo scrive genericamente NIBBY 1824, pp. 449-450.

33 Adoc 154.

Fig. 7. Prosper Barbot (con Benois e Thierry), prospetto del Tempietto, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 27401 (DI TEODORO 2001, p. 120, fig. 14)

Fig. 8. Paul Letarouilly, prospetto del Tempietto con cupola rivestita in squame di laterizio; nella nota al testo che accompagna la tavola si segnala che la copertura in laterizio, risalente agli anni del primo soggiorno romano di Letarouilly (1820-24), è stata sostituita da quella in piombo (LETAROUILLY 1840, tav. 103)

Fig. 9. Paul Letarouilly, veduta del Tempietto con cupola rivestita di lastre di piombo (LETAROUILLY 1857, tav. 323)

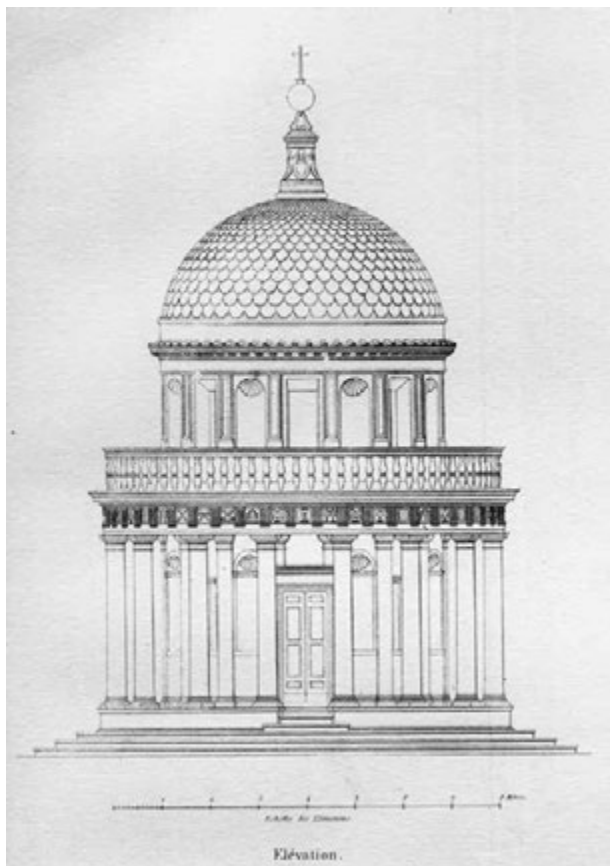
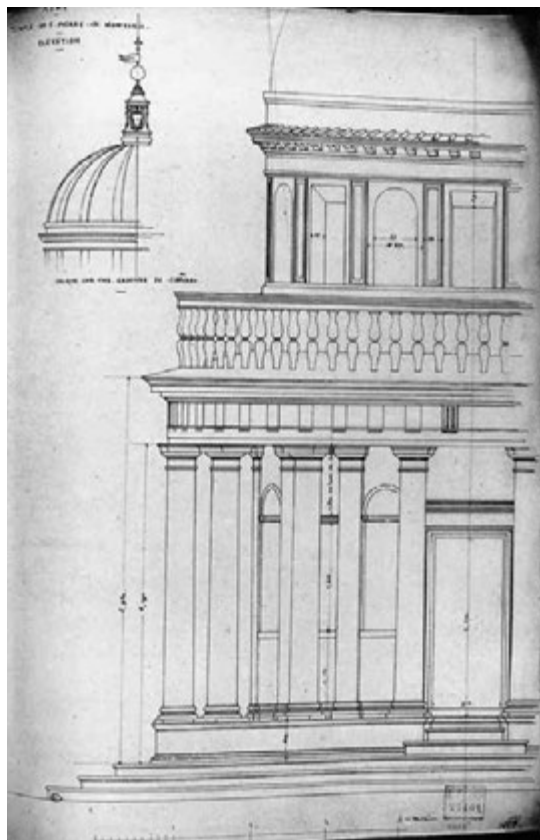


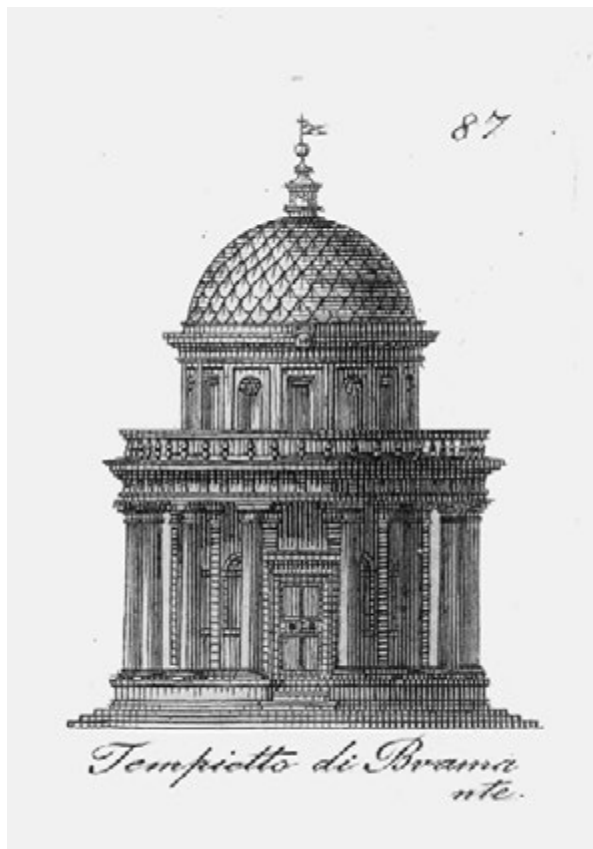
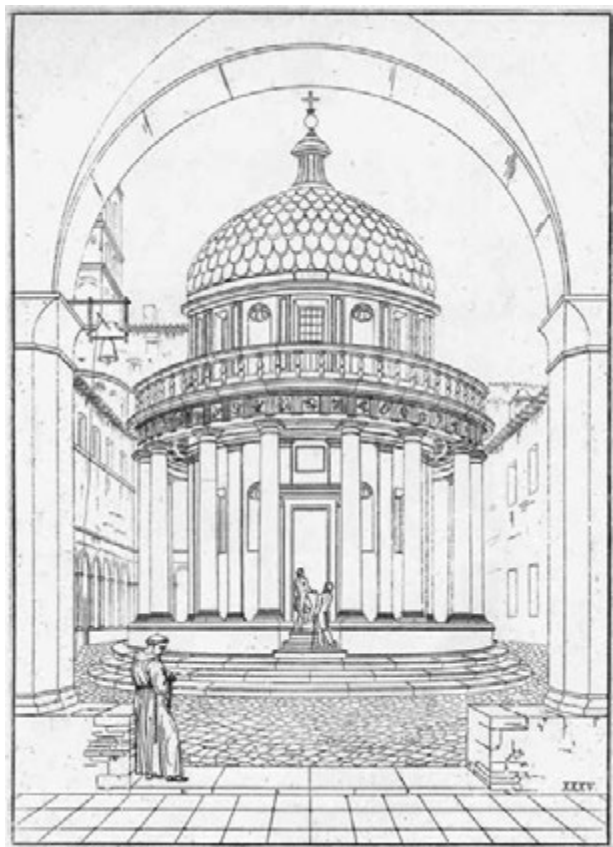
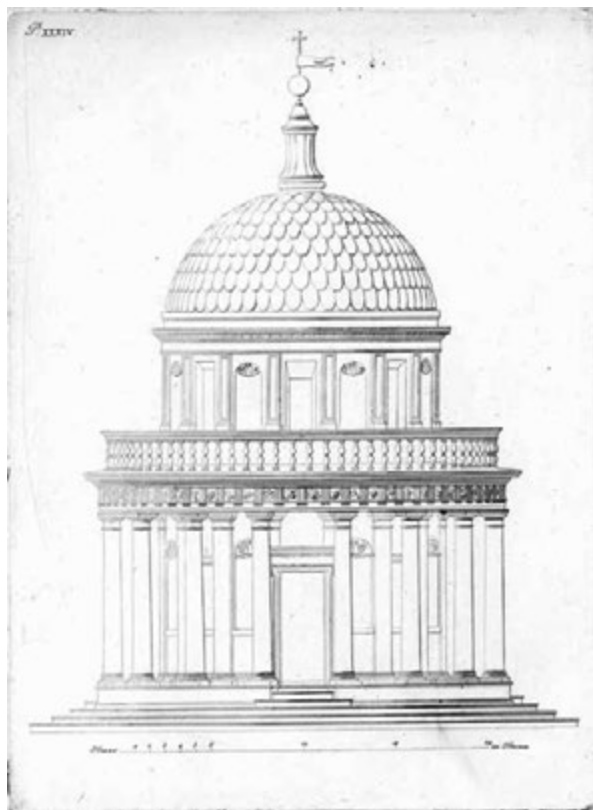


Fig. 10. Tommaso Mercandetti, medaglia di papa Pio VII con il Tempietto, 1807 (TURRICCHIA 2011, p. 77)

Fig. 11. Angelo Uggeri, prospetto del Tempietto (UGGERI 1827, tav. XXXIV)

Fig. 12. Angelo Uggeri, veduta del chiostro con il Tempietto (UGGERI 1827, tav. XXXV)

Fig. 13. Giovanni Battista Cipriani, Tempietto con copertura a squame (CIPRIANI 1835, tav. 87, particolare)



cupola di tegole a squame e di quella successiva con i 'costoloni' e le lastre di piombo. È così nella raccolta di disegni di soggetto bramantesco eseguiti dopo il viaggio a Roma del 1820-22 da Prosper Barbot e dai suoi amici forse per un'incompiuta monografia su Bramante (fig. 7)³⁴ e nella prima edizione parigina degli *Édifices de Rome moderne* di Letarouilly (figg. 8-9) dove si segnala anche il restauro avvenuto³⁵. Anche la medaglia che celebra il primo restauro camerale del Tempietto, tra quelle incise da Tommaso Mercandetti per il pontificato di Pio VII³⁶, contribuisce a un qualche disordine delle fonti intorno al nuovo rivestimento in laterizio della cupola dal momento che questa viene invece rappresentata con le commessure costolonate della successiva copertura in piombo (fig. 10).

Le lastre sagomate in laterizio, così anomale da far pensare piuttosto alla forma degli elementi in ardesia più tradizionalmente adottati per le coperture di molte cupole romane³⁷ (e, per il Tempietto, già previsti dal progetto non realizzato del 1800), sopravvivono anche dopo la loro eliminazione nelle pubblicazioni che ripropongono tavole ormai superate: così nel 1827, in uno dei volumi delle *Journées pittoresques* di Angelo Uggeri dedicato all'architettura rinascimentale (figg. 11-12) e così nel 1835, nell'*Itinerario figurato negli edifizii più rimarchevoli di Roma*, pubblicato da Giovanni Battista Cipriani (fig. 13).

Restauri camerali diretti da Giuseppe Valadier (1825-1830). Un cantiere per ogni maestranza e un nuovo rivestimento in piombo della cupola

Vent'anni dopo, tra il 1825 e il 1830, i primi lavori d'urgenza d'inizio secolo sono oggetto di una revisione radicale e nuovi interventi sistematici aggiornano all'Ottocento la piccola struttura cinquecentesca e rinnovano il chiostro. Nel corso delle visite apostoliche che devono controllare lo stato dei monumenti romani alla vigilia dell'Anno Santo 1825, il Tempietto risulta nuovamente bisognoso di riparazioni per effetto delle numerose infiltrazioni d'acqua che hanno danneggiato la calotta interna della cupola (intonaci e decorazioni) e, dalla pavimentazione ormai sconnessa del cortile, anche le pareti della cappella sotterranea (distacco dei marmi e presenza di salnitro)³⁸.

È Giuseppe Valadier, questa volta, a progettare e realizzare i lavori per conto della Camera Apostolica e dei suoi organi rinnovati dopo l'Editto Pacca, con un ulteriore finanziamento straordinario di circa 1000 scudi concesso dall'arciduca d'Austria Rodolfo d'Asburgo, cardinale di Pio VII e titolare di San Pietro in Montorio³⁹.

In due successive perizie di Valadier (luglio e settembre 1825)⁴⁰, sono descritti i lavori previsti all'esterno: il nuovo rivestimento in mattoni della cupola non riesce a proteggere le murature e, per non riproporre la più efficace copertura in lastre di piombo, è necessario proteggere i mattoni con un'adeguata verniciatura impermeabilizzante; l'intera struttura lapidea del Tempietto deve essere ripulita e stuccata (il granito dei fusti delle colonne del peristilio, il marmo dei capitelli e delle basi, il travertino degli scalini);

34 Cfr. DI TEODORO 2001, pp. 93-97, 115-123 che segnala la possibilità di collegamenti tra questa raccolta e quella pubblicata da Letarouilly, a Roma negli stessi anni (1820-1822) di Barbot e di chi lavorava con lui.

35 LETAROUILLY 1840, tav. 103 (prospetto con cupola rivestita di squame in laterizio) e LETAROUILLY 1857, tav. 323 (veduta con cupola rivestita di lastre di piombo). Nella nota al testo che accompagna la tav. 103 si segnala che la copertura in laterizio, risalente agli anni del primo soggiorno romano di Letarouilly (1820-24), è stata sostituita da quella in piombo.

36 Cfr. ASC, T. Mercandetti, *Autobiografia* (trascrizione in TURRICCHIA 2011, pp. 223-252); BARTOLOTTI 1971, pp. 34-35 e n. 77; ALTERI 2005, p. 72; TURRICCHIA 2011, pp. 77-79; FREIBERG 2014, p. 280, n. 15.

37 Come anche in qualche ciborio: vedi ad esempio quello di San Crisogono, realizzato nel corso della ricostruzione seicentesca della chiesa. Più in generale, la fortuna del Tempietto nella definizione dell'architettura di tabernacoli del secondo Cinquecento è segnalata in BRUSCHI 1969, pp. 463-527: 487 e ripresa in BENEDETTI 2011, I, pp. 337-339.

38 Adoc 155.

39 Adoc 160.

40 Adoc 162, 166 (rispettivamente luglio e settembre). In Adoc 163, 165 sono riportati i carteggi relativi all'incarico di Giuseppe Valadier.



Fig. 14. Veduta del chiostro di San Pietro in Montorio, 1780, Milano, Castello Sforzesco, Collezione Bertarelli (DELFINI, PENTRELLA 1984, fig. 49, p. 52)

le ordinarie scialbature a protezione del travertino del perimetro devono essere riproposte mentre quelle «mal date» sulla superficie del soffitto a lacunari in travertino devono essere raschiate e corrette; le tre porte in legno devono essere restaurate e verniciate color bronzo così come devono essere rimessi a nuovo telai e sportelli delle otto finestre – quattro inferiori e quattro superiori – con le loro lastre di vetro. All'interno è prevista la raschiatura della decorazione pittorica superstite della cupola consistente in 16 costole in chiaroscuro e altrettanti fondi turchini con stelle d'oro, già compromessa dalle infiltrazioni d'acqua piovana per la fatiscenza delle antiche lastre di piombo a rivestimento della calotta; ed è progettata anche la raschiatura dell'intera decorazione della cappella superiore che dovrà essere ritinteggiata e stuccata nelle modanature mancanti. Nella stessa cappella il pavimento in marmi mischi, l'altare in marmo e alcuni stipiti delle porte dovranno essere ripresi con tassellature congruenti. Un intervento analogo è previsto per il pavimento della cappella sotterranea dove, come nel vano superiore, le pareti rovinare dovranno essere raschiate e nuovamente decorate con riquadri in finta pietra di pittura ad encausto; sulla volta, i rilievi in stucco saranno risarciti e ritinteggiati.

Nel chiostro si prevede di aprire il vano murato alla sinistra dell'entrata e risarcirne la pavimentazione in lastre di peperino. La stessa pavimentazione in peperino sostituirà il precedente ammattonato a coltello ormai consumato (fig. 14). Le rimanenti tre pareti del cortile saranno nuovamente intonacate, articolate con qualche fascia per suggerire una maggiore simmetria e imbiancate. Nell'atrio è prevista la pulitura dei quattro affreschi delle lunette, la ripresa delle pareti e delle colonne di stucco. Il confronto tra la veduta fine Settecento edita da Joseph Carmine (fig. 14) e quella di Angelo Uggeri (fig. 12) permette di registrare la trasformazione ottocentesca del chiostro.

Per mantenere la comoda distribuzione dei percorsi del convento, non è prevista per ora la demolizione del mignano che deturpa la vista del Tempietto in entrata⁴¹.

Ma l'intenzione di ricorrere ad una semplice verniciatura dei laterizi della cupola non appare un rimedio efficace. Valadier, che pure l'aveva ipotizzata senza particolare convinzione, è costretto a modificare

41 Adoc 166.

il suo preventivo in seguito alle osservazioni e alla controperizia di Pasquale Belli⁴², quello stesso architetto, consigliere di fiducia del nuovo Camerlengo Pietro Francesco Galeffi, che soltanto qualche mese prima lo aveva improvvisamente sostituito nell'incarico della ricostruzione di San Paolo f.l.m. Tra la fine del 1825 e i primi mesi del 1826, infatti, Belli è chiamato in causa da Galeffi: propone di tornare alla copertura di piombo, ne redige il preventivo e dà ulteriori consigli sull'aggiudicazione dei lavori. Il piombo costa quasi il doppio della lavagna ma è sicuramente più affidabile e nella nuova perizia di Valadier, il rivestimento suggerito viene definitivamente adottato.

Il nuovo preventivo⁴³ dà conto dell'insieme degli interventi, da realizzare in sei mesi per un totale che corrisponde a poco più del finanziamento del cardinale d'Asburgo. Ultimati nel luglio 1826, i lavori sono portati a termine secondo i contratti conclusi da Valadier con le diverse maestranze interessate⁴⁴.

Il muratore Clemente Lovatti, montati i necessari ponteggi, è impegnato nello smontaggio dei *tego-loni* della cupola già in parte distaccati, nella preparazione dell'ossatura della calotta alla quale, con uno strato di coccio pesto sottostante il nuovo rivestimento in piombo, sarà ridato il sesto, secondo il disegno di Valadier, e nella riproposizione in malta delle 16 costolature originali lungo il perimetro (fig. 9). All'interno, deve raschiare le decorazioni pittoriche superstiti della cupola e preparare il muro per i nuovi interventi del pittore⁴⁵.

Lo stagnaro Luigi Carè è incaricato di fornire e posizionare, in 6 filari sugli spicchi della cupola, le lastre in piombo sovrapposte e chiodate e di rivestire in modo analogo anche le 16 costolature opportunamente rinnovate. A lui spetta anche la fornitura delle lastre in vetro da montare all'interno dei telai delle finestre (due lastre per ognuna delle quattro finestre dell'attico e tre lastre per ognuna delle quattro finestre del piano terra)⁴⁶.

Lo scalpellino Camillo Focardi lavora alla pulitura delle 16 colonne del peristilio per schiarire e smacchiare il granito dei fusti e il marmo di basi e capitelli. La stessa operazione è prevista per gli stipiti in marmo delle porte della cappella superiore e per le paraste sempre in marmo della cappella inferiore con le relative specchiature in marmo mischio. Il nuovo pavimento circolare del peristilio viene realizzato in peperino al posto della spina pesce molto compromessa. Diversi interventi di tassellatura sono necessari al travertino della gradinata e ai marmi dei pavimenti della cappella superiore e di quella inferiore dove è anche prevista la realizzazione di un nuovo rivestimento parietale con 6 «pilastrini» in breccia di Cori, 10 specchiature in cipollino e un basamento a due fasce di bardiglio e giallo di Siena⁴⁷.

All'esterno, dopo aver raschiato i resti delle tinteggiature esistenti e provveduto alle necessarie stuccature, il pittore Gaspare Coccia è tenuto a dare una tinta leggera color travertino al cornicione e al muro intonacato della cella e dell'attico. L'intradosso della cupola è oggetto di una ridipintura «turchino di smalto» che riprende le tracce del colore del cielo negli 8 spicchi del perimetro e di un trattamento a chiaroscuro delle 8 costole, anch'esso fedele a quanto già esisteva. Sul fondo, stelle d'oro a mordente e lumeggiate contribuiscono a perfezionare l'effetto di una volta celeste (fig. 15). È questa la decorazione oggi visibile, riportata alla luce nel corso dei restauri del 1977 che hanno eliminato la tinteggiatura monocroma che aveva occultato i colori del cielo stellato⁴⁸. Sulle pareti interne è previsto un lavoro ordinario di stuccatura tra le commessure delle pietre e nelle parti mancanti che precede una generale tinteggiatura

42 Adoc 167, 169.

43 Adoc 170.

44 Adoc 177, 178.

45 Adoc 171.

46 Adoc 172.

47 Adoc 173.

48 DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 52. Si veda il contributo di Sancho Roda, Sánchez-Barriga Fernández in questo volume.

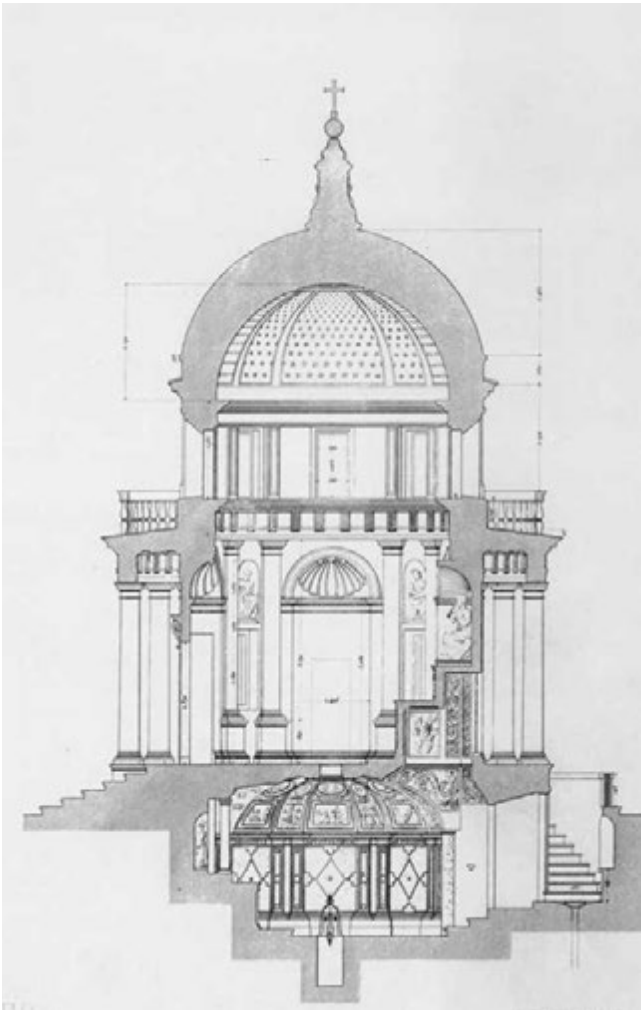


Fig. 15. Paul Letarouilly, sezione del Tempietto (LETAROUILLY 1840, tav. 103)

lastre di peperino (fig. 16) come era stato appena fatto intorno alle gradinate del Tempietto, e un'analogo pavimentazione in peperino fu messa in opera anche nel portico all'ingresso e sui muri di seduta tra le colonne; vanno rifatti i canali di gronda sui quattro prospetti del chiostro e garantita l'opportuna fuoriuscita dell'acqua per evitarne la caduta diretta sul pavimento; tutte le pareti del chiostro, infine, devono essere restaurate e ridipinte in modo che «l'isolato tempio ne trionfi sopra»⁵⁴. I lavori sono finanziati eccezionalmente con i fondi destinati ai monumenti perché finalizzati di fatto alla protezione del Tempietto⁵⁵. In

delle superfici. Nella cappella inferiore sono ritinteggiati i fondi delle volte con alcuni degli stucchi e gli sguinci di porte e finestre⁴⁹.

Il doratore e pittore a vernice Giovanni Sabatini deve dipingere del colore quarzo (bronzo?) i 3 fusti delle porte, il cancello della cappella inferiore con il suo fusto e tutti i telai delle 8 finestre dei piani sopra terra e di quella del piano interrato. Su una parte degli stucchi della volta della cappella inferiore deve essere replicata la precedente doratura e un analogo trattamento va riservato a tutti i bassorilievi⁵⁰.

Al falegname Antonio Pinto spetta la riparazione di tutti i fusti delle porte con i loro serramenti e il rifacimento totale dei telai delle finestre, con sportelli ed eventuali contro sportelli, tanto ai piani alti (compresi gli sportelli fissi nella cupola) quanto nel sotterraneo⁵¹.

Tutti i lavori sono ultimati nell'estate del 1826⁵² e vengono celebrati con una sintetica descrizione del compiuto rinnovamento del Tempietto e degli indispensabili provvedimenti che nel chiostro avrebbero dovuto garantirne la futura integrità⁵³.

Nel cortile era stato necessario infatti individuare i lavori utili ad evitare ulteriori danni provocati dall'acqua e a rinnovare le pareti: per evitare possibili infiltrazioni nella cappella sotterranea, l'ammattionato a coltello (fig. 14), ormai sconnesso e corrosivo, sarebbe stato sostituito con

49 Adoc 174.

50 Adoc 175.

51 Adoc 176.

52 Adoc 178.

53 «Copertasi di nuovo di lastre di piombo la cupola, provvedutesi le finestre di nuovi telaj, e dopo esserci state poste intorno alla base del tempio larghe lastre di peperino, il monumento è stato messo in grado da non aver più a temer danno dalle piogge che vi filtravano per entro i ripulitisi marmi, rincollatisi i caduti, messisi di nuovo i mancanti, rifattisi e rindoratisi gli stucchi, e ridipinto tante le mura esterne che le interne; esso ha riacquistati ad usura gli antichi ornamenti», a margine del foglio: «Articolo pel Diario Romano» ASR, *Camerlengato*, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti, b. 148.

54 Adoc 179.

55 Adoc 180.



Fig. 17. Veduta del lato ovest del cortile con ballatoi coperti angolari, testimonianza del ballatoio rimosso nel 1830 (foto F. Cantatore)

Fig. 16. Luigi Rossini, veduta del Tempietto (ROSSINI 1818)

quell'occasione Valadier, dopo aver proposto di sostituire con il peperino anche l'ammattonato della pavimentazione dell'ambulacro⁵⁶, procede anche ad eliminare l'incongruo passetto in legno che attraversava il lato d'accesso del cortile da un angolo all'altro, a servizio di passaggio tra le stanze del piano superiore ancora occupate dai padri della Congregazione di Propaganda Fide⁵⁷ (fig. 17).

In definitiva, a meno della configurazione della cupola sia all'esterno che all'interno e della sistemazione del chiostro, il Tempietto, nel suo ridotto contesto, non appare poi così tanto diverso da quello che era stato prima dei restauri: non è verosimile infatti né documentata un'azione radicale di diradamento dei balaustrati di coronamento come è stato ipotizzato a commento di alcune autocorrezioni dichiarate da Letarouilly. La paradigmatica costruzione bramantesca, rinnovata nel trattamento uniforme del travertino, è ancora una volta osservata e indicata a modello dai tanti pittori e disegnatori in quel momento attivi a Roma, molti dei quali sicuramente interessati a promuovere squadre di documentazione sistematica e a pubblicare repertori. Non tutti porteranno a termine il loro compito, come è noto: del Tempietto sono rimasti inediti ben 17 fogli di disegni, facenti parte di un *corpus* di rilievi di opere bramantesche eseguito a più mani da Prosper Barbot e dai suoi amici Benois e Thierry, in viaggio in Italia negli anni '20⁵⁸. Re-

56 Adoc 181.

57 Adoc 182, 183.

58 Tra questi disegni (Louvre RF 26714 e RF 27399-27414) il Tempietto è rappresentato con la cupola sia a squame sia a costoloni.

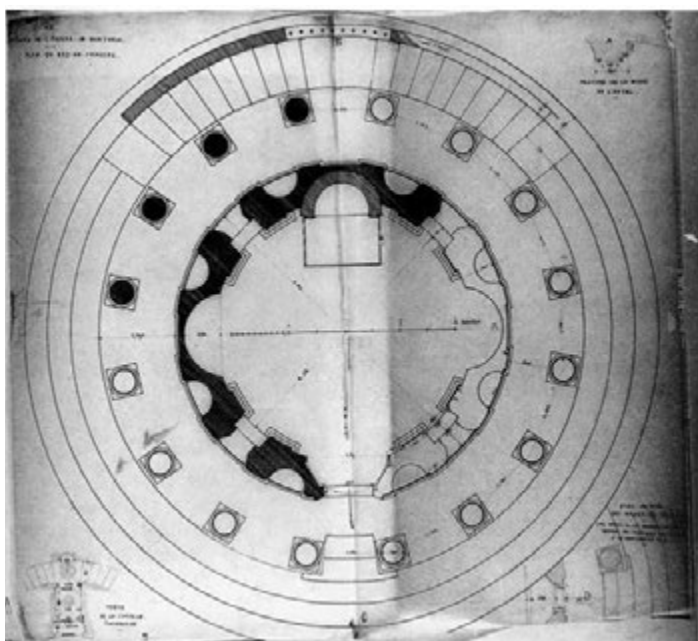


Fig. 19. Paul Letarouilly, pianta della cripta del Tempietto (LETAROUILLY 1840, tav. 105, particolare)

Fig. 18. Prosper Barbot, pianta della cella del Tempietto, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 27399 (DI TEODORO 2001, p. 118, fig. 12)

centemente individuati da Francesco di Teodoro⁵⁹, sono in attesa di uno studio approfondito che possa chiarire anche i rapporti con l'analoga documentazione fatta eseguire negli stessi anni da Paul Letarouilly e più volte pubblicata nelle diverse edizioni della sua raccolta.

Qualche difetto agli occhi di alcuni di loro rimane ben visibile, motivo per il quale nella pianta si può evitare di far vedere le porte laterali (fig. 18) o in alzato è consigliabile ridurre intenzionalmente l'altezza del tamburo e della cupola (fig. 8). Ma la fortuna dell'opera continua il suo corso, negli altri disegni e nei dettagli architettonici riportati negli *Édifices de Rome* (figg. 15, 19) come nelle vedute del contesto reale del chiostro al Gianicolo (fig. 16) e nelle tavole di Giacomo Fontana (fig. 21). Anche i modelli possono contribuire a rafforzarne il carattere esemplare, diffondendo in Europa, se non la fedeltà assoluta dei dettagli, almeno la ragione dell'ordine dorico, come avviene nel piccolo tempietto in legno di noce e pero, icona compendiarica del famoso originale, oggi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra e genericamente databile agli anni immediatamente successivi al restauro di Valadier (tav. XIV, 43).

Restauro camerali diretti da Luigi Canina e da Francesco Fontana (1841-1851). Cantieri di manutenzione

I lavori eseguiti sotto la direzione di Valadier lasciano in parte a desiderare se nel corso degli anni Quaranta necessitano di numerose verifiche soprattutto in merito alla tenuta dei rivestimenti in piombo della cupola. Come da ordinaria amministrazione, nel corso del decennio, il Camerlengato e la Commissione Generale Consultiva di Belle Arti (segretario l'archeologo Luigi Grifi e direttore responsabile dei lavori l'architetto consigliere Luigi Canina) sono coinvolti a più riprese nel rinnovato tentativo di risolvere definitivamente i problemi derivanti dalle ripetute infiltrazioni d'acqua all'interno della calotta.

Al 1841 (Camerlengo il cardinale Giacomo Giustiniani) risalgono i conti dei lavori di muratore, scalpellino e stagnaro⁶⁰, volti a risarcire e a sostituire le lastre di piombo del cornicione della cupola e di

⁵⁹ DI TEODORO 2001, pp. 93-97; 109-133; 138-142 (sul Tempietto sono stati pubblicati alcuni dei 17 disegni indicati nel testo, alle pp. 118-122 e 132).

⁶⁰ Adoc 184.

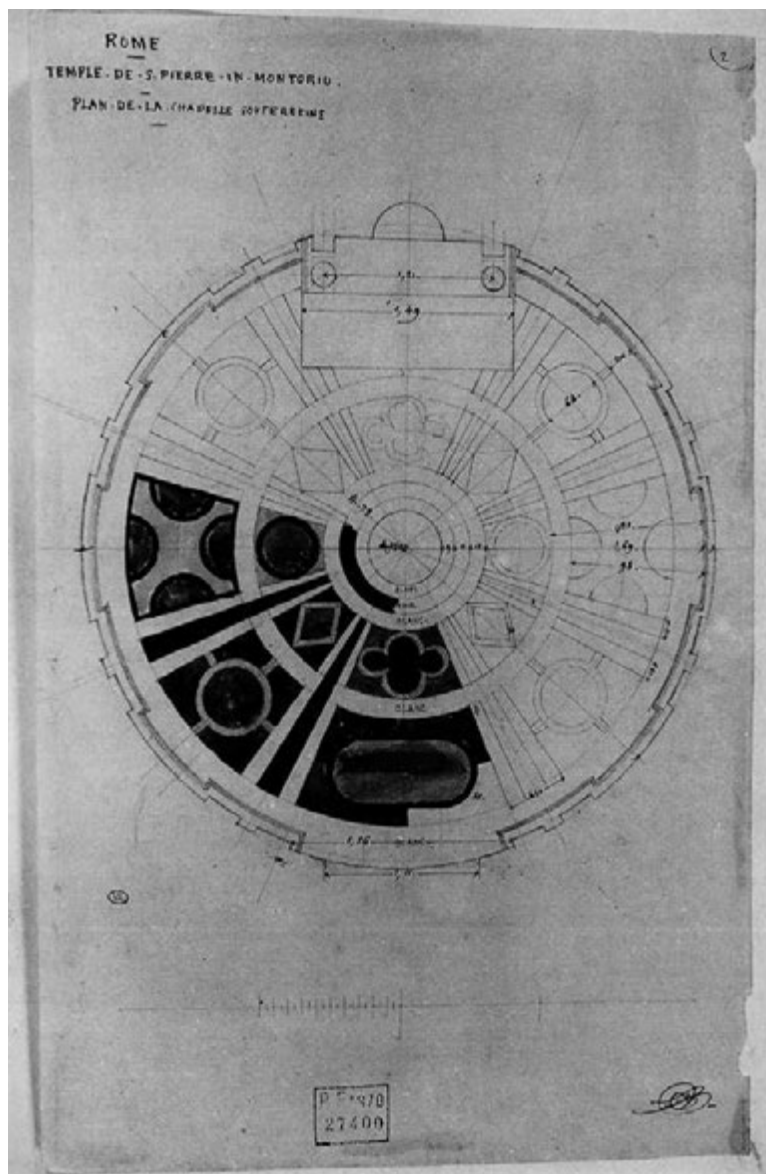


Fig. 20. Prosper Barbot (con Benois e Thierry), pianta della cripta del Tempietto, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 27400 (Di Teodoro 2001, p. 119, fig. 13)

quello del peristilio, a ristuccare le commessure del parapetto in travertino del loggiato e a tassellare la cimasa di marmo del cupolino.

Due anni dopo, nel 1843, nuove infiltrazioni provocate dalla pioggia obbligano la Commissione (Camerlengo il cardinale Tommaso Riario Sforza) a predisporre, previa verifica dello stato soddisfacente del rivestimento in piombo, la semplice imbiancatura delle macchie di umidità all'interno e la messa in opera di nuovi infissi mobili alle due finestre per consentire un'adeguata areazione della cappella senza dover ricorrere all'apertura permanente della porta. I lavori di ritinteggiatura effettivamente eseguiti nel settembre dello stesso anno sono più estesi e consistono nella ripresa generale della decorazione del cielo stellato della calotta, della patera sulla sommità della cupola e dei finti costoloni che ne scandiscono la superficie. Nella stessa occasione viene ridipinto del colore del travertino anche il perimetro murario della cappella con le sue fasce modanate su tono, in colore avorio il cornicione e le otto paraste con capitelli e basi del colore del marmo e in color del travertino anche il basamento e lo zoccolo della parete. Sono infine ombreggiate le superfici interne delle nicchie per far risaltare le statue degli evangelisti⁶¹.

E ancora nel 1847, la Commissione è nuovamente impegnata nel verificare le risorgenti macchie d'umidità, lo stato del rivestimento in piombo e nel predisporre ancora una volta i lavori congiunti di muratore, stagnaro e scalpellino⁶² per poter sostituire gli elementi ammalorati, risistemare il sistema dello smaltimento delle acque e risarcire i danni agli intonaci della calotta interna anche in vista di una nuova opera di ritinteggiatura del pittore della quale però, nonostante l'esplicita programmazione segnalata più volte nel carteggio tra Camerlengo e Commissione e i rimandi nel conto del muratore, non rimane alcuna documentazione.

L'usuale registro dei deterioramenti che interessano la struttura del Tempietto rimane invariato anche nel corso della Repubblica Romana, durante la destinazione del convento a ospedale e della chiesa a stalla per i cavalli delle truppe pontificie. I cannoneggiamenti dei francesi e il conseguente crollo del

61 Adoc 185.

62 Adoc 186,187.

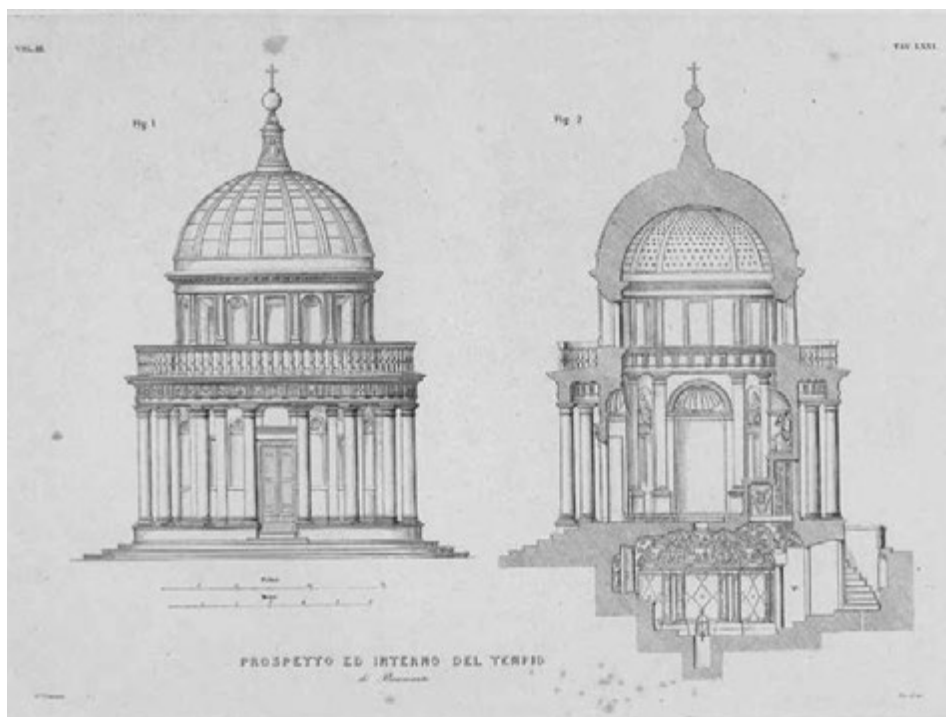


Fig. 21. Giacomo Fontana, prospetto e sezione del Tempietto (FONTANA 1838, tav. LXXI)

campanile⁶³ non coinvolgono l'area del cortile e il Tempietto continua a soffrire degli stessi mali ordinari già ampiamente descritti.

Dal 1848, è il nuovo organo politico ministeriale, secondo la riforma amministrativa promossa da Pio IX, ad organizzare e finanziare, al posto del Camerlengato, i lavori di manutenzione e restauro dei monumenti pubblici romani. In collaborazione con la permanente Commissione di Antichità e Belle Arti che conserva invece le competenze tecniche e la struttura organizzativa della prima metà del secolo, il nuovo Ministero per il Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura e Lavori pubblici è investito della manutenzione della cupola del Tempietto, la cui calotta interna, nonostante i ripetuti interventi del decennio precedente, continua a patire i danni delle infiltrazioni d'acqua.

Nel 1851, la Commissione (Ministro Camillo Jacobini e Commissario delle Antichità Giovanni Battista Visconti) minimizza l'entità dei danni⁶⁴ salvo poi, alla fine del 1853, stabilire un nuovo radicale intervento di risarcimento del piombo della cupola a scongiurare ulteriori perdite della decorazione pittorica interna. Con la direzione dell'architetto Francesco Fontana, ancora una volta lo stagnaro provvede a sostituire, raddrizzare e saldare, dove necessario, strisce, gronda e condotti e, con l'occasione, il muratore che lo assiste reintegra diverse lacune degli intonaci esterni⁶⁵.

Ancora una volta curiosamente attardato alla fase della cupola in squame di laterizio anche se impropriamente rappresentate con il colore ceruleo del piombo, nel 1855 il Tempietto si trova al centro della girandola disegnata da Luigi Poletti per la festa dei santi Pietro e Paolo⁶⁶ (tav. XIV, 44).

Nell'ultimo quarto del secolo, lo scenario della committenza cambia radicalmente. Nel 1876, lo Stato italiano riconosce alla corona di Spagna il diritto di patronato sulla chiesa e sul Tempietto, da assegnare

63 DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 56-58 e MARESCA COMPAGNA 1984, pp. 107-108.

64 Adoc 189.

65 Adoc 190.

66 FREIBERG 2014, pp. 199-200. Un precedente settecentesco è la macchina da fuoco disegnata da Sebastiano Conca (fig. 22) (si veda GORI SASSOLI 1994, pp. 177-178), rappresentata anche da Panini in un olio del 1727 pubblicato da GIULI E. 1997, p. 206.

all'Accademia di Spagna a Roma⁶⁷. I restauri del Novecento ricalcano in parte quelli finora descritti e, alla fine del secolo, con i lavori del 1977-78 e del 1997-1999, sono promossi e realizzati grazie a una stretta collaborazione tra Spagna e Italia.⁶⁸

Un ciborio all'aperto: di marmo o di travertino?

Nella lunga sequenza di dati fino a qui riportati, che ricalcano quanto già noto in letteratura e introducono il testo sulle novità degli ultimi restauri, alcuni elementi possono suggerire considerazioni che vanno al di là di un semplice elenco di riparazioni.

Se la costruzione del Tempietto doveva servire a ricordare e proteggere il luogo supposto del martirio di Pietro, la sua struttura, fin dal progetto bramantesco, poteva essere stata pensata come un ciborio che, invece di coprire una tomba con il suo altare sovrastante come era la consuetudine all'interno delle chiese consacrate a un santo martire, segnalava in esterno il luogo sotterraneo del martirio rinnovando, con la sua struttura all'antica a forma di tempio circolare a cupola, il tipo di copertura dei cibori, che si sarebbe diffuso in alcune chiese romane tra Cinquecento e Seicento.

Le modifiche, apportate nel primo Seicento dal padre carmelitano Domenico di Gesù Maria⁶⁹, confermano il parallelo tra ciborio in esterno e ciborio in interno di chiesa, con la predisposizione 'ridotta' di una Confessione – accesso indipendente mediante una doppia scala circolare – che rafforzava la curiosa identità tipologica del Tempietto sottolineandone il carattere anomalo di organismo architettonico a vocazione 'sepulcrale'.

Se diamo credito al collegamento tipologico appena descritto, appare evidente che la materialità della struttura, o quantomeno la sua apparenza, acquistano un ruolo rilevante nella definizione architettonica originaria del Tempietto e nelle sue successive trasformazioni.

Sappiamo che, a meno di qualche sporadico elemento, l'intera costruzione fu quasi completamente realizzata in travertino come possiamo vederla oggi e come la descrive Vasari nel celebre passo della *Vita* di Bramante:

Fece (Bramante) ancor a S. Pietro in Montorio di trevertino, nel primo chiostro un tempio tondo, del quale non può di proporzione, ordine e varietà immaginarsi, e di grazia più garbato né meglio inteso⁷⁰.

Ma sappiamo anche che, come lo stesso Vasari ha più volte specificato nei suoi scritti e come dimostrano i numerosi frammenti di pittura stesi direttamente sulla pietra all'interno del Tempietto⁷¹, il travertino in antico e anche in epoca rinascimentale poteva assumere un aspetto più prezioso, con rivestimenti più o meno sottili e di ordinaria applicazione. Nel caso del Tempietto, una semplice patina di colore avrebbe potuto trasformare la pietra scadente e disomogenea usata da Bramante⁷² in una superficie di travertino omogenea e monocromatica o addirittura avrebbe potuto mutare il travertino in marmo per garantire un aspetto sicuramente più consona all'architettura di un tempietto/ciborio quale era stato descritto a pochi anni dalla costruzione da fra' Mariano da Firenze nel suo *Itinerarium Urbis Romae* del 1517/18: «Ibique magnum marmoreumque ciborium columnis ornatum ad magnitudinem alblati collis

67 CIPRIANI 1986, vedi anche MARESCA COMPAGNA 1984, p. 109, Adoc 194.

68 Per i restauri del 1977-1978 cfr. DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 71-77; per i restauri della fine degli anni Novanta, cfr., in questo volume, gli scritti di Morganti, White e di Sancho Roda, Sánchez-Barriga Fernández.

69 Cfr. il primo paragrafo, FREIBERG 2005, pp. 151-205 e pp. 156-157, Adoc 126 (1655) e Adoc 119 (*Vita del Venerabile...*).

70 Adoc 75.

71 Cfr. CAPPONI 1999, p. 483 per le parti venute alla luce nel corso dei restauri novecenteschi.

72 Cfr. in questo volume il contributo di Morganti, White.



Fig. 22. Sebastiano Conca, macchina pirotecnica per la nascita dell'Infante di Spagna don Luigi Antonio Giacomo 1727, Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, GS 2805

sottoposte per loro natura a molteplici azioni di degrado naturale o di intenzionale cancellazione, l'orizzonte delle domande poste rimane convincente. Quando, nel 1826, Valadier rinnova interamente l'architettura del Tempietto, un pittore lavora all'interno come all'esterno, a rivestire anche la superficie lapidea. All'interno come all'esterno le nuove tinteggiature stese indifferentemente sulle superfici intonacate e sugli elementi in travertino, dopo aver raschiato quanto restava delle tinteggiature precedenti, dimostrano con sufficiente evidenza che pitturare la pietra era una prassi consueta del cantiere romano, tanto più se questa si presentava, come al Tempietto, disomogenea, scadente e lavorata in modo grossolano⁷⁷. A distanza di più di tre secoli dalla prima costruzione bramantesca, in una Roma che almeno dalla fine del Cinquecento aveva in più modi favorito l'adozione del travertino in vista – e delle sue molteplici simulazioni – per il decoro architettonico delle facciate urbane⁷⁸, apparenza (*color del travertino abbassato al cornicione*⁷⁹) e struttura (pietra tiburtina degli elementi architettonici) del Tempietto di San Pietro in Montorio erano ormai intenzionalmente coincidenti e del *magnum marmoreumque ciborium*, rimaneva ben poco.

cum altare et cavernula Amadei, ut viistur, extruxit»⁷³. E confermato ancora, all'atto degli aggiornamenti del 1628, nella breve descrizione della Visita Apostolica: *est totum marmoreum consecratum*⁷⁴.

È possibile che l'architettura in travertino fosse stata in origine rivestita da una velatura ad imitazione del marmo ad accompagnamento degli elementi effettivamente marmorei come la mostra della porta, le basi e i capitelli delle colonne del peristilio? Alludeva al marmo il *color candido della purezza*, il *tono della prevalente chiarezza*, evocati da Bruschi a proposito dell'opera bramantesca⁷⁵? È verosimile che la pietra tiburtina fosse destinata ad essere direttamente dipinta all'interno e rimanesse invece completamente nuda all'esterno? Anche se non è facile rispondere, perché le prove utili⁷⁶ sono effimere,

73 Adoc 69.

74 Adoc 117.

75 BRUSCHI 1969, pp. 4 e 48.

76 Una verifica utile potrebbe essere effettuata al di sotto della mostra in marmo della porta della cella: dal momento che la porta è sicuramente successiva alla fase bramantesca, come dimostrato dalle anomale sovrapposizioni di cornice e mostre alle paraste del perimetro murario (Schuller in questo volume), sarebbe possibile cercare tracce di rivestimento originario sul travertino delle paraste nascoste.

77 Cfr. nota 72.

78 PALLOTTINO 1999, *passim*.

79 Adoc 174.

IL TEMPIETTO NEL NOVECENTO E IL RESTAURO PER IL GIUBILEO DEL 2000

Lucia Morganti, Valentina White

La storia dell'ultimo restauro del Tempietto di San Pietro in Montorio, costituisce ancora oggi un modello esemplare per la modalità che ha permesso di passare dalla fase progettuale a quella esecutiva, grazie alla collaborazione tra gli Istituti di Restauro italiano e spagnolo, valorizzando al meglio tutte le risorse interne, allievi compresi, esecutori poi dell'intervento accanto alla ditta spagnola vincitrice dell'appalto¹.

A rileggere a distanza di anni la fitta corrispondenza conservata², è evidente la ferma volontà da parte dei due paesi di intendere il restauro, in un'ottica globale, come preziosa occasione di conoscenza, finalizzata alla comprensione della storia del monumento e di tutte le problematiche legate al suo degrado.

Il progetto di restauro del Tempietto di Bramante rientra infatti nel «XVIII programma di cooperazione culturale tra il Governo Italiano e il Governo del Regno di Spagna per gli anni 1998, 1999, 2000 e 2001», e coinvolge nella stessa misura l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma (ICR) e l'Istituto del Patrimonio Histórico Español di Madrid (IPHE), impegnati nel restauro dell'intero complesso spagnolo del Gianicolo composto dal Tempietto, dal convento di San Pietro in Montorio e dalla stessa chiesa³.

A partire dal mese di marzo 1997 numerosi incontri tra restauratori di entrambi gli Istituti, coordinati per parte spagnola da José Sancho Roda e per parte italiana da Gisella Capponi⁴, consentono di mettere a confronto esperienze, metodologie e criteri di intervento per una definizione accurata del progetto che oltretutto si è avvalsa dei suggerimenti offerti da una specifica commissione di esperti, appositamente costituita⁵. Se la collaborazione dell'ICR è stata orientata allo studio del restauro del travertino e inizialmente alle analisi sulla copertura in piombo della cupola, l'IPHE ha eseguito prove per il restauro del granito delle 16 colonne e, nella cripta, dei marmi e provvedendo anche alla realizzazione di uno scavo archeologico nell'area del cortile.

Nei mesi di settembre-ottobre 1997, l'ICR ha organizzato un cantiere scuola per il gruppo dei 18 allievi del Corso di Perfezionamento sui materiali lapidei⁶, durante il quale si è affrontato l'intervento conservativo su una porzione del monumento ed è stata elaborata un'accurata mappatura delle tecniche esecutive, dello stato di conservazione dei materiali e dei danni prodottisi su tutte le superfici.

Nel febbraio 1998, durante una conferenza stampa tenuta nei locali dell'Accademia Spagnola, viene finalmente presentato il progetto elaborato dai due Istituti che rappresenta la base scientifica vincolante per

1 Desideriamo qui ringraziare l'arch. Gisella Capponi, direttrice dell'ISCR, che ci ha volute in questo progetto, per la stima e la fiducia che ci ha sempre dimostrato. Anche nella fase di stesura del contributo il confronto con l'arch. Gisella Capponi, a cui dobbiamo la disponibilità del materiale fotografico – a cura di Paolo Piccioni - e d'archivio, ha rappresentato un'ulteriore occasione di scambio e riflessione costruttiva sui metodi adottati e gli esiti raggiunti, a complemento della storia del Tempietto. Il presente contributo trae spunto da WHITE 2000, pp. 53-62.

2 La corrispondenza consultata è conservata presso l'ISCR (attuale denominazione dell'ICR) e l'Archivio dell'Accademia di Spagna a Roma, dove la disponibilità di Margarita Alonso Campoy ha agevolato la consultazione del materiale documentario. Per coerenza con la denominazione al tempo del restauro, si è preferito mantenere nel testo l'originaria sigla ICR per indicare l'Istituto Centrale del Restauro.

3 L'intero complesso, com'è noto, è dalla fine del XV secolo di patronato spagnolo e pertanto il costo dell'intera operazione viene sostenuto dal Ministero della Cultura Spagnola quale contributo al Giubileo del 2000.

4 Per parte spagnola: J. Navarro, A. del Rey, A. Sánchez-Barriga; per parte italiana A. Basile, P. Governale, A. Sartori Merzagora.

5 Tra gli studiosi membri della commissione: M. Cordaro, allora direttore dell'ICR; A. Bruschi; C. Frommel; G. Carbonara; J. Bassegoda Nonell; A. Bonet Correa; E. Sardá Valls; M. Schuller, autore del rilievo architettonico; I. Vicens Hualde.

6 L.I. Basile, S. Borghini, F. Ferneti, A. Ferradini, F. Mariani, A. Mårtensson, L. Morganti, O. Mosso, E. Peverati, F.R. Radiciotti, G. Regoli, E. Ricchi, K. Schneider, M.C. Tomassetti, S. Von Bülow, V. White e l'uditrice J. Vicioso, coordinati dalle restauratrici interne A. Basile, L. Festa, P. Governale, A. Sartori Merzagora, con la direzione di G. Capponi.



Fig. 1. Veduta generale del Tempietto nel 1997

prescindibile per la realizzazione di una mappatura dello stato di conservazione, che correlasse la fenomenologia del degrado riscontrata sulle superfici al contesto, e permettesse di indagare tutti gli aspetti tecnico-esecutivi nascosti sotto i numerosi interventi di manutenzione succedutisi nel tempo. Se la letteratura critica e le fonti costituiscono la necessaria base di partenza per la conoscenza del monumento, la materia nella sua consistenza fisica, assume in maniera anche più determinante il valore di documento in grado di restituire informazioni sulla storia conservativa dell'edificio. Il cantiere diventa così l'occasione di verifica e riscontro di quanto tramandato dalla letteratura e, stabilendo confronti tra i dati desunti dallo studio delle fonti documentarie e le tracce leggibili sulla materia, strumento per pianificare una corretta metodologia di intervento.

Proprio l'osservazione diretta della materia e l'esecuzione di saggi stratigrafici hanno permesso di constatare quanto, al di sotto dell'aspetto delle superfici dovuto all'ultimo restauro condotto dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Lazio tra 1977 e 1978⁹, l'intervento di Valadier fosse ancora presente, azzerando sostanzialmente la precedente storia conservativa tramandata dalle fonti e qui

l'esecuzione della gara d'appalto nel rispetto della normativa europea. A partire dal mese di settembre 1998, l'impresa spagnola C.A.B.B.S.A.⁷, vincitrice della gara, affronta il restauro con la duplice direzione, italiana e spagnola, occupandosi specificatamente della cupola in piombo e affida in subappalto all'Associazione Temporanea di Imprese italiane, costituita dagli ex allievi e denominata Templete⁸, il restauro delle superfici in travertino, degli intonaci, dei marmi e del granito del Tempietto di Bramante, dando inizio all'intervento che si concluderà soltanto nel maggio del 1999, quando l'inaugurazione ufficiale alla presenza del re di Spagna Juan Carlos restituisce il monumento alla città di Roma.

I diversi momenti che in una successione logica hanno rappresentato le tappe del progetto unitario per il restauro del Tempietto, vedono quindi già nel cantiere didattico una prima fondamentale fase di studio volta all'osservazione diretta dei materiali costitutivi, all'individuazione delle cause di degrado e al riconoscimento di quei fattori che nel tempo avevano potuto generare fraintendimenti nelle scelte di presentazione estetica, tanto da modificare in maniera radicale gli originari rapporti tra i materiali costitutivi del monumento (fig. 1).

In questo senso, l'esecuzione di un corretto rilievo architettonico ha rappresentato la base im-

7 Construcciones Angel B. Beltrán, S.A. di Madrid.

8 L'A.T.I. è costituita da L.I. Basile, S. Borghini, F. Ferneti, A. Ferradini, F. Mariani, A. Mårtensson, L. Morganti, O. Mosso, E. Peverati, F.R. Radiciotti, G. Regoli, per cui lavora S. Von Bülow, E. Ricchi, K. Schneider, M.C. Tomassetti, V. White. La documentazione fotografica di cantiere è stata eseguita per l'ATI Templete dal fotografo Paolo Soriani.

9 DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 17-109.

ricostruita nel contributo di Elisabetta Pallottino fino ai lavori del 1853 tesi principalmente a risolvere i problemi delle coperture di cupola e balaustra¹⁰.

La lettura della storia delle ‘manutenzioni’ del Tempietto dalla seconda metà del Cinquecento alla fine del Novecento attraverso i materiali e le tecniche utilizzate è stata percorsa criticamente da Gisella Capponi ed Esmeralda Valente in occasione del convegno di Bressanone del 1999¹¹ dando ragione nel testo di quello stesso approccio metodologico, di riscontro tra i dati materiali e le fonti, avuto nell’affrontare il cantiere di restauro.

Nella prima metà del XIX secolo lo scavo di un rifugio antiaereo eseguito nell’area del Gianicolo, provoca gravi danni principalmente alla chiesa su cui si concentrano i lavori ad opera del Genio Civile eseguiti tra 1950 e 1961¹², che riguardarono specificatamente la rimessa in sesto delle strutture murarie di varie cappelle e della cripta del Tempietto, dove una perizia del 1961 prevede il consolidamento degli stucchi, la pulitura e il rifacimento delle parti di rivestimento marmoreo a stucco romano. Nel 1969, sempre il Genio Civile, effettua una manutenzione della copertura della cupola, allineandosi, come da Valadier in poi, ad interventi puntuali nell’ambito di una ‘cauta conservazione’¹³.

Soltanto tra 1977 e 1978 il citato restauro diretto da Gabriella Delfini e da Ruggero Pentrella, con finanziamento dell’Accademia di Spagna a Roma, dà avvio ad un’accurata indagine sullo stato di conservazione del monumento, individuando nell’infiltrazione d’acqua piovana e nell’erosione le cause principali di danno ai materiali costitutivi del Tempietto¹⁴.

Disponendo di risorse economiche limitate, il merito di questo intervento sta nell’aver individuato due obiettivi principali: affrontare e in parte risolvere le problematiche di degrado più urgenti; raccogliere sistematicamente i dati materiali rilevati in cantiere e le notizie documentarie emerse da approfondite ricerche d’archivio in una pubblicazione scientifica che, edita nell’ambito delle celebrazioni per il cinquecentesimo anniversario della nascita di Raffaello¹⁵, offre anche chiari indirizzi per un futuro e auspicabile intervento di restauro a completamento di quanto eseguito.

In quest’ottica si può forse comprendere quanto il tema della tinteggiatura degli intonaci non rappresentando una priorità, venisse poi risolto nella scelta di un colore che non modificasse il preesistente rapporto tra intonaco e travertino, in semplice accordo con il contesto architettonico in cui è inserito il Tempietto. I lavori esterni infatti riguardarono la copertura della peristasi, su cui poggia la balaustra, dove nel tempo, al primitivo *opus signinum* realizzato da Valadier, si erano sovrapposti altri strati impermeabilizzanti eseguiti in svariati materiali fino ad arrivare a moderne malte cementizie e guaine in bitume, che, gravando pericolosamente sulla struttura, avevano ormai annullato l’originaria pendenza del piano e modificato l’aspetto dei balaustrini inglobandone le basi (fig. 2).

Analoga attenzione è rivolta alla copertura in piombo dove la revisione del sistema di smaltimento delle acque impone l’impermeabilizzazione della cornice dell’ordine superiore, l’inserimento di una «ri-versina di protezione» all’imposta della cupola, la sostituzione della gronda in lamiera con una fascia in piombo sagomato posta in continuità con il rivestimento metallico della stessa (fig. 3).

A conferma del fatto che il tema della presentazione delle superfici non fosse prioritario, il trattamento dei materiali lapidei (travertino, granito e marmo) prevede solo una prima pulitura affidata ad un semplice lavaggio col fine di evitare l’eliminazione di ogni traccia utile, in interventi futuri, ad una più

10 DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 53-58.

11 CAPPONI, VALENTE 1999, pp. 481-489, tav. X fuori testo.

12 DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 58-70.

13 DELFINI, PENTRELLA 1999, p. 483.

14 WHITE 1999, pp. 55-56.

15 DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 71-77.



Fig. 2. La copertura della peristasi, con la balaustra, nell'intervento di Gabriella Delfini e Ruggero Pentrella (1997)

Fig. 3. Particolare dei lavori eseguiti sulla copertura della cella nell'intervento di Delfini e Pentrella: 'riversina' e fascia sagomata in piombo (1997)

Fig. 4. Degrado degli intonaci e del travertino (1997)

Pagina a fianco

Figg. 5-7. Degrado da dilavamento e da umidità (1997)



completa lettura critica. Infine vengono sostituiti i vecchi telai lignei delle finestre con nuovi in ferro e restaurate le porte di accesso alla cella e alla cripta¹⁶.

È da questo intervento che parte il progetto italo-spagnolo in occasione del Giubileo, con l'intento di affrontare criticamente le questioni lasciate aperte nell'ambito di un più completo restauro del monumento.

Al di là del riconoscimento di tutti quei fattori che vengono comunemente classificati come tipici nell'interpretazione del degrado dei materiali lapidei esposti all'aperto, l'osservazione diretta delle superfici dimostrava quanto fosse fortemente alterata l'originaria percezione del monumento, soprattutto nel rapporto tra i materiali costitutivi diversamente trattati nel corso dei restauri.

L'ultima colorazione scelta nel restauro del 1978 esaltava, suo malgrado, una presunta bicromia del Tempietto, chiaro nella pietra e ocre scuro negli intonaci, rendendo quell'immagine, nelle pubblicazioni scientifiche come nell'opinione pubblica, un dato acquisito e indiscusso anche se mai documentato dalle fonti (fig. 1).

A distanza di venti anni il disturbo ottico era accentuato dalla presenza di fattori di degrado che ingrigivano il travertino e scurivano gli intonaci fino ad una colorazione vicina al marrone (fig. 4). Inoltre, la fenomenologia del degrado, evidenziava nel problema dell'umidità e dello smaltimento dell'acqua piovana una tra le sue principali cause (figg. 5-7).

In fase di studio, l'esecuzione di saggi stratigrafici e di analisi di laboratorio, ha permesso di riconoscere il travertino come materiale costitutivo al disotto della tinteggiatura scura che, presente sull'intera superficie del soffitto a cassettoni del deambulatorio, lo rendeva simile ad uno stucco (figg. 7-8); ha consentito di identificare quello che sul travertino della balaustra e del podio appariva come tipico fenomeno dovuto

16 DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 71-77.



all'inquinamento atmosferico come un tenace attacco microbiologico; e ha evidenziato, come nuova e ulteriore problematica, quella inerente la stessa geometria cinquecentesca voluta da Bramante.

Infatti, nel corso dei vari interventi di manutenzione, a partire da quello di Valadier, le specchiature di intonaco tra parasta e parasta, originariamente curve, risultavano ormai trasformate in superfici piane per il progressivo accumulo di malta sui bordi a contatto con il travertino, rendendo così la morfologia del Tempietto non più assimilabile ad un cerchio quanto ad un poligono (fig. 10).

Lo stato di conservazione dei marmi (capitelli e basi di colonne, portali di ingresso e lanternino) e dei graniti (colonne), alla luce di quanto appreso dalla lettura delle fonti, era coerente con i metodi adottati negli interventi ottocenteschi: l'aspetto era di materiali aridi e decoesi, con gravi fenomeni di rigonfiamento ed esfoliazione per i graniti e di erosione e polverizzazione per i marmi (figg. 11-12). Effetti provocati senz'altro dalle condizioni atmosferiche in tempi recenti, ma certamente prodotti dall'uso incauto di sostanze e sistemi di pulitura fortemente aggressivi, quali l'utilizzo di miscele troppo acide o troppo basiche insieme ad un continuo sfregamento meccanico delle superfici.



Degrado dei materiali e alterazione della fruizione estetica del monumento a causa degli interventi di manutenzione vengono posti al centro del dibattito tra studiosi, tecnici ed esperti, che trova un'occasione pubblica di confronto nel Convegno del 21 ottobre 1997 presso l'Accademia di Spagna a Roma¹⁷.

Sono proprio le valutazioni emerse dal cantiere di studio a sottolineare quanto, al di là dell'indiscutibile importanza del monumento come simbolo tangibile dei valori propri all'idea di Rinascimento – ovvero un progetto che corrisponda a criteri modulari e che proclami gli ideali di simmetria, armonia ed euritmia intesa

17 *Il Tempietto di Bramante: storia e restauro*, Giornata di studio, Accademia di Spagna, Roma 21 ottobre 1997, organizzata dall'Accademia di Spagna, dalla Biblioteca Hertziana, dall'Istituto Centrale per il Restauro e dall'Istituto del Patrimonio Storico Spagnolo. Tra gli interventi, di particolare interesse quelli di A. Bruschi, C.L. Frommel, G. Carbonara, G. Capponi, J. Sancho Roda.



Fig. 8. Soffitto a cassettoni del deambulatorio, saggio di pulitura
 Fig. 9. Nicchia esterna della cella, primi saggi stratigrafici
 Fig. 10. Nicchia del tamburo, particolare del rifacimento del restauro di Valadier che ne annulla la originaria curvatura
 Fig. 11. Degrado da dilavamento, inquinamento atmosferico e puliture aggressive sulle colonne in granito
 Fig. 12. Stemma sul tamburo, degrado del marmo con fenomeni di erosione, polverizzazione e croste nere

Pagina a fianco

Fig. 13. Particolare di una parasta in travertino dell'esterno della cella
 Fig. 14. Particolare di un lacunare del soffitto a cassettoni del deambulatorio, dopo la pulitura
 Fig. 15. Particolare di un triglifo sull'architrave esterno
 Fig. 16. Particolare di una metopa sull'architrave esterno





come perfetta rispondenza tra le parti e il tutto –, dal punto di vista strettamente tecnico-esecutivo sono alcune imperfezioni e anomalie a denunciare un'esecuzione non particolarmente raffinata e l'uso di materiali scadenti (figg. 13-14). Ciò che sulla carta e nell'immaginario collettivo di sempre rappresenta il modello esemplare, il canone perfetto di riferimento per ogni ricerca del classicismo in architettura, citato in pittura come nella grafica, nella realtà materiale rivela invece un'esecuzione trascurata¹⁸.

Molti dei punti di giunzione tra i blocchi di travertino non sono curati e in alcuni casi presentano addirittura una colorazione non omogenea (dal bianco avorio al bruno) dovuta all'estrazione, sia pur nell'ambito della stessa cava, certamente da banchi diversi che non potevano garantire uniformità cromatica al materiale. Ad esempio, nelle metope è frequente riscontrare che l'accostamento della pietra interrompa gli elementi figurativi creando forti segni di cesura (figg. 15-16); mentre i blocchi di travertino delle conchiglie delle nicchie (nella cella come nel tamburo), oltre ad avere i profili irregolari, recano segni di utiliz-

zo di strumenti grossolani, solitamente utilizzati nelle prime fasi di lavorazione della pietra, e poche tracce di strumenti adatti alla rifinitura. Se tutto ciò poteva essere mascherato dalla presenza di scialbature che avrebbero uniformato ed eliminato le discontinuità, la mancata lavorazione delle gocce di un triglifo nell'anello interno del deambulatorio, alla destra del portale di ingresso, non può che essere un segno, sia pur marginale, di evidente trascuratezza.

Il travertino, in generale, risulta scadente e in particolare quello della balaustra può essere classificato come di III qualità per la presenza di molti alveoli, generalmente tipici di una pietra di riuso o della porzione superficiale di un banco, considerata meno pregiata perché meno compatta di quelle più profonde.

La non coincidenza delle linee di giunzione nella decorazione plastica dei lacunari denuncia l'esecuzione a terra degli elementi decorativi e la presenza di più mani, testimoniata anche dall'utilizzo di strumenti diversi nella lavorazione dello stesso pezzo. Ad esempio, sullo stemma sopra il lato di ingresso, accanto alla gradina a denti larghi e piatti (dente di cane, molto utilizzata nel XVI secolo) c'è l'utilizzo dello scalpello con la stessa funzione.

18 Le ripetute visite al cantiere in fase di studio resero evidente il dato anche a chi come Arnaldo Bruschi, grande conoscitore ed estimatore dell'architettura di Bramante, inizialmente riteneva inaccettabile un'esecuzione non allineata con quell'ideale di assoluta perfezione incarnato dal progetto.

In conclusione sembrerebbe che Bramante abbia curato il progetto più che i dettagli esecutivi avendo forse difficoltà di reperire, soprattutto nei primi anni della sua attività romana, maestranze affidabili dal punto di vista esecutivo¹⁹.

L'occasione del convegno costituisce dunque un prezioso momento di confronto di idee tra studiosi ed esperti e manifesta la volontà di non perdere l'esperienza acquisita nel cantiere didattico, che assume perciò la valenza di cantiere pilota per il futuro lavoro di restauro.

Nello stesso spirito, la conferenza stampa del 23 gennaio 1998 tenutasi nei locali dell'Accademia di Spagna a Roma, presentando pubblicamente il progetto di restauro elaborato dal cantiere pilota, comunica i criteri dell'intervento che costituisce per la Spagna il contributo al Giubileo del 2000 e sancisce la collaborazione tecnico-scientifica tra gli istituti preposti al restauro a Madrid e a Roma²⁰.

Corredato da un ricco apparato bibliografico e fotografico, il contributo dedicato al complesso di San Pietro in Montorio, edito a Roma nel 1984²¹, ha costituito per noi un riferimento indispensabile per far luce su alcuni momenti della storia conservativa i cui segni sono poi stati rintracciati materialmente sulle superfici del monumento, guidando e motivando le scelte adottate.

Nel cantiere di restauro, durato dunque dall'ottobre 1998 al maggio 1999, le problematiche da affrontare e risolvere riguardavano la revisione della copertura della cupola e del sistema di smaltimento dell'acqua piovana in relazione al tema dell'umidità, e quello degli intonaci nella loro colorazione e trattamento, in rapporto al travertino e al problema centrale della presentazione estetica del monumento.

Risolto il problema biologico con ripetute applicazioni di biocidi ad ampio spettro ed affrontata una consueta pulitura chimica del travertino, del marmo e del granito, è stata eseguita un'accurata revisione di tutti i punti di giunzione della pietra, procedendo alla rimozione delle stuccature non più idonee che spesso costituivano una via di infiltrazione preferenziale dell'acqua piovana. Le nuove stuccature sono state realizzate con miscele di inerti e grassello di calce, sostituito con calce idraulica sul podio come sul piano orizzontale a livello della balaustra, dove l'esecuzione di una leggera pendenza, trattata in superficie con elastomero, ha facilitato il deflusso dell'acqua piovana (fig. 17).

In funzione della presentazione estetica del Tempietto, gli inerti per le stuccature della pietra sono stati selezionati per colorazione e granulometria e, specie per il travertino, in accordo con l'intento di imitare la sua naturale porosità²², al fine di ottenere un'omogeneità di superficie che non interrompesse la lettura continua del monumento (figg. 18-19).

Per la stessa ragione, sul piano orizzontale della balaustra protetto dall'elastomero, la stesura di una graniglia di travertino sul prodotto non ancora asciutto, ha permesso di eliminare l'aspetto gommoso del materiale, in accordo con la percezione estetica e materica della pietra. Particolare cura è stata posta poi nell'indagare la stratificazione degli scialbi applicati nel tempo a protezione del travertino sulla base di uno stesso schema messo a punto sul cantiere allo scopo di rendere confrontabili i dati²³.

Una serie di saggi eseguiti su diverse specchiature e sempre nei punti di contatto tra intonaco e travertino e nei punti di giunzione tra intonaco e conchiglie, tanto a livello della cella quanto sul tamburo, miravano ad identificare particolari di tecnica esecutiva che potessero inequivocabilmente dare la misura

19 Questi tra i temi più ribaditi anche da P. Rockwell e C.L. Frommel in occasione del convegno citato.

20 È in questa occasione che M. Cordaro, allora Direttore dell'ICR ribadisce la validità del cantiere pilota, della durata di due mesi, con l'utilizzo di un ponteggio che ha permesso di studiare il monumento nella sua interezza permettendo una quantificazione economica dei lavori, accurata e realistica, sulla base dell'esecuzione dell'intervento limitato ad un solo spicchio.

21 DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 17-77 e relative note.

22 Le miscele sono state appositamente composte dosando la quantità e grandezza degli inerti scuri a seconda della minore o maggiore presenza di alveoli.

23 Ne sono stati individuati da un minimo di tre ad un massimo di 14, la maggior parte dei quali di un colore caldo ad imitazione del travertino e uno in particolare di tono grigio-celeste presumibilmente attribuibile ad una manutenzione settecentesca. Questo dato ancora una volta testimonia quanto le pietre e specialmente il travertino non venissero lasciate così com'erano ma fossero protette o uniformate con scialbi, tra i quali, forse, anche quelli che vengono definiti colle da Valadier.



Fig. 17. Particolare della balaustra e del trattamento del suo piano di calpestio durante il restauro, prima della stesura dell'elastomero



Fig. 18. Particolare del tamburo e della balaustra dopo il restauro



Fig. 19. Soffitto a cassettoni del deambulatorio, dopo la pulitura

del reale rapporto tra i due materiali²⁴. Trovare un evidente segno di lavorazione sul travertino che determinasse il passaggio tra una zona rifinita e una lasciata grezza al di sotto dell'intonaco, avrebbe rappresentato senza dubbi il primitivo livello di quest'ultimo e avrebbe di conseguenza indotto all'eliminazione dell'intonaco in eccesso per conferire nuovamente al Tempietto la sua morfologia originaria²⁵ (figg. 20-22). Non è stato possibile rintracciare elementi certi e d'altra parte il riconoscimento della malta pozzolanica utilizzata da Valadier, materiale più presente e diffuso sul monumento, identificato anche grazie alla firma di un suo muratore incisa nella malta fresca di una nicchia del tamburo accanto alla data 1826, hanno indotto a mantenere quel livello e a ricercare unità e continuità di lettura attraverso il trattamento di superficie degli intonaci (fig. 23).

24 Per un'omogeneità di lettura e di analisi dei dati, il lavoro di indagine stratigrafica è stato affidato a due soli responsabili che per ogni settore, costituito da uno spicchio verticale compreso tra due paraste, per ogni elemento indagato (nicchia, finestra, porta) doveva misurare: 1. la distanza dal profilo esterno al punto in cui cambiava eventualmente la lavorazione del travertino; 2. lo spessore della malta grigia di rifacimento e il numero di strati.

25 Sul tamburo, ad esempio, l'indagine stratigrafica ha permesso di comprendere come le conchiglie, che oggi appaiono come sospese nelle nicchie, siano state scolpite in blocchi che assecondavano la leggera curvatura della superficie per circa 15 cm. La mancanza però di segni di lavorazione che rendessero evidente il limite di sovrapposizione dell'intonaco sulla pietra e lo spessore delle paraste dal fondo non hanno però consentito di procedere ad una riproposizione dell'originaria curvatura in assenza di elementi certi.



Fig. 20. Saggi stratigrafici in corrispondenza del punto di giunzione tra travertino e intonaco nelle nicchie esterne della cella

Fig. 21-22. Saggio stratigrafico su una nicchia del tamburo

Al di sotto degli strati di rifacimento, la scoperta di pochi lacerti di finitura della malta presumibilmente originaria, di colore chiaro simile al travertino, e il riscontro con le fonti dove ripetutamente si parla di Tempietto tutto di travertino, hanno indotto la Direzione dei Lavori a proporre una tinteggiatura dell'intonaco che, senza avere la pretesa di imitare la tessitura della pietra, si accompagnasse al suo stesso tono, bianco caldo, consentendo così una corretta fruizione del monumento. Infatti dal confronto dei dati emersi dai saggi eseguiti si è potuto comprendere che inizialmente gli elementi in travertino erano scialbati con un sottile strato dello stesso colore che lasciava trasparire l'aspetto caratteristico della pietra; mentre i fondi erano intonacati a fresco con una colorazione analoga (figg. 24-25).

In questo modo si è così ritrovata la lettura circolare, ininterrotta e priva di soluzioni di continuità, tra elementi architettonici e intonaco corrispondente all'idea di Bramante. Con l'esclusivo utilizzo di tinte a calce, tutte le superfici ad intonaco sono state accordate al travertino tramite una tinteggiatura di colore chiaro su cui sono state riproposte successive velature con andamento prevalentemente verticale ad imitazione dei segni di lavorazione visibili sulla pietra.

L'importanza di questo intervento sta quindi principalmente nell'aver recuperato l'aspetto monocromo del Tempietto, così fortemente caratterizzante l'idea di Bramante, annullato dal precedente restauro che, dalla fine degli anni '70 del Novecento, ha contribuito paradossalmente alla grande diffusione di un'immagine distorta.

Il lavoro di indagine sulla materia ha permesso di appurare che in origine il travertino, disomogeneo per aspetto e colore, era uniformato dalla presenza di uno scialbo in accordo con il trattamento degli into-



Fig. 23. Intonaco di Valadier in una nicchia del tamburo

Figg. 24-25. Rapporto tra intonaco e travertino in una nicchia esterna della cella prima e durante il restauro

naci. Forse proprio per questo la scelta di una pietra in alcune parti fortemente alveolizzata, che anche se scialbata non perde le sue caratteristiche, potrebbe non dipendere, in fase esecutiva, solo da ragioni economiche o di organizzazione del cantiere²⁶, ma essere in linea con la volontà di differenziarla dal marmo bianco scelto solo per capitelli, portale e lanternino (figg. 26-28, tav. XV, 45-47).

L'estensione, il criterio unitario e lo stato di conservazione dell'intervento ottocentesco di Valadier, a fronte dell'esiguità dei frammenti del primitivo strato di intonaco utili a comprendere le caratteristiche originarie del trattamento di superficie, hanno escluso l'ipotesi di azzardare una sua rimozione totale che avrebbe comportato un altrettanto totale rifacimento con il sicuro rischio di reinventare soluzioni in assenza di dati concreti, specie per quanto riguarda la geometria del tamburo. D'altro canto la stratigrafia degli scialbi sul travertino risultava per lo più conservata negli alveoli di maggiore estensione, risparmiati dalla lunga serie di interventi di manutenzione. Quindi nell'ottica del minor intervento, risolte tutte le problematiche conservative, la soluzione adottata per recuperare l'effetto monocromo del monumento, è stata quella di dare continuità al travertino tramite la stuccatura dei maggiori alveoli e di uniformare a questo l'intonaco con un apposito trattamento di superficie. Tale soluzione rispettava anche la consolidata

26 Gli ingenti costi per la realizzazione del Tempio, ampiamente documentati dalle fonti, possono indurre a considerare l'uso del travertino accanto a superfici intonacate al posto dell'uso esclusivo della pietra, come sistema più vantaggioso nella prassi operativa di cantiere che nulla toglieva all'idea progettuale di Bramante.



Figg. 26-28. Il portale d'ingresso in marmo, prima e dopo il restauro
Fig. 29. Lo stemma sul tamburo dopo il restauro, particolare



percezione del travertino a vista, per cui sarebbe risultata di più difficile comprensione la totale riproposizione della scialbatura, prevista in origine ma ormai assente da secoli.

Durante i mesi di lavoro condotti in cantiere sono state molte le occasioni di scambio, confronto e verifica di problematiche, soluzioni e metodologie: le due Direzioni Lavori, italiana e spagnola, hanno dialogato e proposto scelte operative in accordo, dopo momenti anche complessi di riflessione e studio²⁷. La possibilità di visitare il cantiere in corso d'opera ha offerto ulteriori spunti di riflessione rappresentando comunque il miglior veicolo di conoscenza diretta del

monumento e di comprensione e diffusione dei criteri adottati nell'intervento di restauro successivamente presentati solo in contributi parziali²⁸. Parte integrante del progetto è stato anche lo studio di un adeguato sistema di illuminazione dell'interno, finalizzato alla corretta fruizione del monumento²⁹.

Quel passaggio da allievi a ditte, fortemente sostenuto dall'ICR, ha costituito per noi un'esperienza di profondo arricchimento restituendo alla città, agli studiosi, ai turisti, un monumento che, recuperata dignità estetica, mantiene i segni della sua storia conservativa.

27 Ad esempio nell'esigenza di sostituire i vetri delle finestre della cella, hanno prevalso le ragioni avanzate dalla Spagna, non in tutto condivise dalla direzione italiana.

28 CAPPONI, VALENTE, 1999, pp. 481-489, tav. X fuori testo; SANCHO RODA, SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ 2000, pp. 135-154; HUMANES 2002: nel volume, realizzato dalla C.A.B.S.A., oltre a riferire dell'intervento spagnolo l'autrice sintetizza anche i dati desunti dalla relazione di restauro condotta dall'ATI Templete sulle superfici esterne del monumento.

29 Sul progetto curato da Bruno Mazzone (ICR) con la consulenza tecnica di Artemide si veda MAZZONE 1999, pp. 19-24.

NOTAS SOBRE LA RESTAURACIÓN DEL TEMPLETE DE BRAMANTE (1998-2001) Y LA NECESIDAD DE SU CONSERVACIÓN PREVENTIVA

José Sancho Roda, Antonio Sánchez-Barriga Fernández

Entre los años 1998 y 2001 se efectuó la restauración del Templete de Bramante, gracias al proyecto de oficio, codirigido por los arquitectos Gisella Capponi (ICR) y José Sancho Roda (IPHE) con los restauradores Carolina Gaetani (ICR) y Antonio Sánchez-Barriga Fernández (IPHE), por convenio entre el Istituto Centrale per il Restauro (ICR) y el Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE)¹.

El proyecto

La intervención en el Templete de Bramante comenzó en agosto de 1998 con la realización de pruebas previas a la restauración, iniciada definitivamente en septiembre del mismo año². Si en lo referente a los materiales la respuesta a los tratamientos no planteó problemas, al coincidir con los resultados obtenidos durante las pruebas efectuadas previamente, en seguida surgieron una serie de cuestiones de criterio relacionadas con la puesta en práctica de la restauración, que fueron consultadas a un Comité de Expertos constituido específicamente para este proyecto³. En casi todas las reuniones se debatieron con mucho interés la línea y objetivos a seguir, siempre basándose en criterios fundados en los estudios históricos realizados. Uno de los principios que fue unánimemente aceptado y se convirtió en la base de todo el proceso, fue el del desarrollo sistemático de cada una de las fases de la intervención, consistente en determinar qué era aquello presente en el monumento pero que no concordaba con la historia del mismo, y cuáles eran las trazas consistentes históricamente que se iban descubriendo y que, por lo tanto, debían conservarse. Así pues, la sistematización fue el camino que se decidió seguir en la intervención, definiendo perfectamente la integración arquitectónica y mural como un acto crítico.

Siguiendo este principio, el proyecto se adentró en una de las cuestiones más importantes pues, a medida que avanzaba la intervención, fueron apareciendo ciertos elementos, relacionados tanto con los estudios

1 Respetando la denominación que tenía en el momento de la restauración, se ha optado por mantener en el texto la sigla ICR para indicar al Istituto Centrale per il Restauro, hoy denominado Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, ISCR; igualmente, se hace referencia al IPHE, Instituto del Patrimonio Histórico Español, que en 2008 pasó a denominarse Instituto del Patrimonio Cultural de España, IPCE, por lo que en las últimas páginas referidas a la intervención de 2009 y 2010 se usa, en cambio, la denominación actual. Equipo técnico IPHE (Madrid), fases I y II: dirección facultativa José Sancho Roda (arquitecto) y Antonio Sánchez-Barriga Fernández (restaurador). Equipo técnico ICR (Roma), fases I y II: dirección facultativa Gisella Capponi (arquitecta), Carolina Gaetani (restauradora), Giovanna De Palma (arqueóloga) y Daila Radeaglia (historiadora del Arte). Fase I. Supervisión de los trabajos: Juana Navarro y Antonio del Rey (restauradores IPHE); empresa adjudicataria: CABBSA [coordinación general y control de calidad: Ángel C. Beltrán, Bernardo J. Beltrán (arquitecto) y Luisa F. Humanes (jefa de obra)]. Fase II. Empresa adjudicataria: TRACER Restauración y Conservación SL [coordinación general y control de calidad: Eduardo Mendoza García y Luisa García García].

2 Para la redacción de este texto han sido utilizados datos procedentes de los informes elaborados durante las diferentes fases de los trabajos de restauración. Véanse, además, DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 17-109; SANCHO RODA, SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ 2000, pp. 135-154; HUMANES 2002.

3 Formaron parte de él grandes especialistas: Michele Cordaro, director del ICR; Arnaldo Bruschi, profesor de Historia de la Arquitectura de la Sapienza – Università di Roma; Christoph Frommel, director de la Biblioteca Hertziana de Roma; Giovanni Carbonara, director de la Scuola di Specializzazione in Restauro Architettonico de Roma; Juan Bassegoda Nonell, presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona; Antonio Bonet Correa, director del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; Manfred Schuller, profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Bamberg, Alemania; Ignacio Vicens Hualde, profesor de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

históricos como con las estratigrafías de sus muros, que iban aportando elementos y trazas originales. La respuesta fue dejar de lado varias de las actuaciones y de los elementos propuestos en el proyecto y aceptar, en su lugar, algunas de las anteriores intervenciones tras comprobar que se acercaban o estaban de acuerdo históricamente con el original de Bramante. Desde nuestra perspectiva, la sistematización es la interpretación crítica de una experiencia que descubre la lógica del proceso vivido, de los factores que han intervenido en dicho proceso, cómo se han relacionado entre sí y por qué lo han hecho de ese modo para, con todo ello, construir nuevos conocimientos. Una definición que también es paralela a la de recuperar, ordenar, precisar y clarificar el saber restaurativo para darle un carácter científico.

Esta fue la premisa a partir de la cual se desarrolló todo el proyecto. Se realizaron cerca de 200 planos de deterioro, siguiendo las pautas y directrices del ICR y del IPHE, divididos en diferentes capítulos correspondientes a los materiales constitutivos, los depósitos superficiales, la alteración biológica, las formas de degradación y las intervenciones posteriores a su construcción. Se recopilaron, además, numerosas fotografías antiguas procedentes de diversos archivos fotográficos, así como miles de documentos de diferentes archivos y bibliotecas⁴. Toda esta ingente cantidad de información permitió reconstruir la cronología sobre la fundación de San Pietro in Montorio y sobre las intervenciones de restauración antiguas y actuales⁵.

Gracias a los datos aportados por la documentación histórica, los estudios físico químicos y la realización de catas, se pudo intervenir desarrollando las técnicas restaurativas más adecuadas, que permitieron entender y recuperar muchos de los elementos que en la actualidad pueden ser admirados. Entre ellos podemos citar la prolongación en altura del tambor sobre el que apoya la cúpula, concretamente encima de la cornisa denticulada que lo remata (tav. XV, 47), intervención realizada en 1605 y que, si bien significó la pérdida de la proporción original diseñada por Bramante, se hizo necesaria para reforzar la estructura de sostén de la cubierta sobre la que se colocó la linterna de mármol con los escudos de Felipe III⁶. La costra negra que alteraba la superficie se eliminó ablandándola con papetas de carbonato de amonio saturado y tornos especiales eléctricos. Las grietas se eliminaron y se rellenaron con mortero de cal mezclado con polvo de mármol.

Otros ejemplos se encuentran en el interior del Templete, donde la decoración de los muros de la cella y la cúpula planteó más problemas. Antes de emprender esta última restauración, existía una decoración en la cúpula realizada en 1850, tras el bombardeo de las tropas francesas para entrar en Roma en 1849 que estuvo a punto de destruir el Templete. Una de las bombas (bolas de plomo) impactó en la cúpula, aunque no la destruyó gracias al mencionado refuerzo de la misma realizado en 1605.

En las catas realizadas se veía una decoración más antigua a base de cielo estrellado y una imitación de pilastras que ya Valadier en 1826 había definido y restaurado. Después de documentar detalladamente la decoración de 1850, se decidió dejar al descubierto la restaurada por Valadier. Inicialmente, en la reunión de expertos se había recomendado cubrir la cúpula con un tono uniforme beige, imitando travertino. A pesar de ello, tras el análisis de toda la información disponible, se llegó a la conclusión de que originariamente el Templete había tenido un cielo estrellado y una imitación de pilastras que relacionaban, arquitectónicamente, la cúpula con el resto de la cella. Esa decoración se había perdido cuando se había realizado la decoración de la cúpula en 1605, intervención que, sin embargo, había seguido el mismo

4 Entre otros el Archivo de la Corona de Aragón, el Archivo General de Simancas, el Archivo Histórico Nacional, el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Archivo de la Real Academia de la Historia, el Archivo de la Orden Franciscana de Madrid, el Archivo de la Iglesia de Santiago y Montserrat de Roma, el Archivo de la Embajada de España ante la Santa Sede en Roma, el Archivo de la Embajada de España ante la República de Italia en Roma, la Biblioteca Apostólica Vaticana en Roma.

5 La información recopilada asciende a varias carpetas con 1600 negativos fotográficos y 1400 diapositivas, y diversos clasificadores con unos 1500 documentos relativos a San Pietro in Montorio, así como numerosos artículos sobre la iglesia y el templete.

6 Sobre esta modificación de la cúpula, véase el ensayo de Elisabetta Pallottino.

criterio decorativo original y que, a pesar de las restauraciones sucesivas, había llegado hasta nuestros días, por lo que ahora ha podido ser recuperada.

En esta zona interior del tambor se continuó la limpieza de la pintura, en seco, con bisturí. Se tuvo la gran suerte de encontrar en las ventanas ciegas restos de una imitación de vidrieras, en una de las cuales se había reproducido un escudo del periodo de la Casa de Austria, correspondiente, según algunos, a la reina Juana la Loca y, según otras opiniones, a la época de Felipe III y las armas del futuro Felipe IV⁷. En vista de que el Templete había tenido ocho vidrieras y, en cada una de ellas, el escudo de los Reyes Católicos, se trató en las diferentes reuniones la posibilidad de recuperar esa noticia histórica, componiendo vidrieras, en la parte alta, que tuviesen el mismo formato que la encontrada en los huecos ciegos. No obstante, para no atraer excesivamente la atención, se decidió hacerlas de colores suaves y grisallas. La sujeción con tornillos de longitud variable permitió colocarlas con una cierta separación del bastidor para favorecer la circulación permanente del aire.

La restauración del Templete

Una vez explicados los criterios que guiaron el proyecto de restauración del Templete, se detallan, a continuación, las intervenciones realizadas en los diferentes elementos constitutivos del monumento, dividiéndolos, para mayor claridad, en elementos exteriores e interiores (fig. 1). A su vez, estos últimos se han separado diferenciando dos espacios: la capilla superior – formada por la cella y la bóveda semiesférica – y la cripta.

La restauración del exterior del Templete

Los diferentes elementos fueron tratados como sigue:

Columnas. Tras comenzar con un cepillado para eliminar la suciedad superficial, se procedió a una limpieza química de la superficie pétreo, mediante la aplicación de compresas de pulpa de papel con carbonato de amonio al 20% en agua. Las compresas se dejaron actuar, dependiendo de la suciedad a eliminar y del material sobre el que se aplicaron (mármol blanco o granito), desde un mínimo de dos horas hasta un máximo de cuatro. Para evitar una rápida evaporación del agente limpiador, se recubrieron las mismas con plástico transparente, para proporcionar una correcta actuación de la solución química. Tras retirar cada compresa, se lavó la superficie ya limpia con agua, mediante aspersión, para eliminar posibles restos, impidiendo que éstos siguiesen actuando, lo que podría haber resultado nocivo para la superficie pétreo.

Tras la limpieza, se llevó a cabo la desalación de superficies, mediante aplicación de agua desionizada sobre papel tisú, retirando estos papeles cuando estaban secos. En aquellas superficies de columnas con suciedad muy tenaz, se empleó para su eliminación el microtorno. Se sanearon los morteros de juntas en mal estado, por medios mecánicos.



Fig. 1. El Templete una vez finalizada la restauración

7 Sobre los escudos, véase el ensayo de Fernando Marías relativo a las decoraciones internas del Templete.

A continuación, se estucaron las zonas que lo requirieron (grietas, pequeñas faltas de material, reposición de juntas) y se realizaron las reintegraciones de volumen. Para estos procedimientos se utilizó un mortero de cal, a base de cal aérea en pasta (*grassello di calce*), cargada con áridos finos de diferente color – según la zona a reintegrar – y diversa granulometría. La mezcla de la cal aérea y la carga, da como resultado un mortero hidráulico, resistente. La reintegración se dejó fraguar y, mediado el proceso, se cepilló la zona tratada, ayudado con aspersión de agua, para retirar la capa blanca de cal que hubiese quedado en superficie, y sacar a la luz la verdadera coloración del mortero. Para aquellos estucados que requirieron más consistencia y dureza, se mezcló el mortero con una pequeña proporción de resina acrílica pura.

El último paso en el tratamiento de las columnas consistió en la aplicación, primero, de biocida donde fue necesario (Metatin), para finalizar con el tratamiento consolidante, realizado con silicato de etilo (Estel 1000), aplicándose dos manos de este producto.

Travertino. El tratamiento realizado sobre el travertino fue exactamente el mismo que para las columnas: limpieza inicial mediante cepillado; limpieza química con compresas de carbonato de amonio al 20% en agua, con pulpa de papel (dejando actuar según suciedad); eliminación de residuos de las compresas de limpieza, con aspersión de agua y posterior secado; saneado de morteros de juntas en mal estado; estucado con mortero de cal en pasta y áridos finos (para estucados en profundidad, se mezcló el *grassello di calce*, con carga de *pozzolana*), tanto de pequeños orificios como de superficies de medio tamaño, siguiendo, en el tratamiento del mortero, los mismos pasos que se han indicado en las columnas. Se finalizó con aplicación de biocida en las zonas que lo requirieron.

El tratamiento dado al travertino en el friso dórico con metopas decoradas y el de la techumbre del deambulatorio del piso inferior, ambos elementos cubiertos con un enlucido de color ocre oscuro y sucio, fue diferente pues se eliminó, por medios mecánicos, la capa de enlucido, con empleo de microtorno, cincel y bisturí. Se hicieron pruebas de limpieza con ultrasonido, método que resultó excesivamente lento y, por tanto, se rechazó. Tras la limpieza, el proceso seguido fue el mismo que se ha indicado para el resto de elementos de travertino (fig. 2). En la balaustrada, además de la limpieza, aplicación de biocida y estucados, se trataron las grapas metálicas del pasamanos y el pavimento de la zona de paso.

Zona de paso. Tras la limpieza y tratamiento con biocida, se empleó, como material de reintegración de grandes lagunas, para crear una inclinación en dicha zona que permitiese el vertido de aguas pluviales hacia el exterior, y para impermeabilizar el área, un mortero premezclado llamado Ledan C30. Aplicando el producto y dejándolo actuar, se comprobó, un día de intensa lluvia, que el efecto impermeabilizante era nulo, ya que dejaba pasar el agua hacia la techumbre interior de casetones del deambulatorio. Se empleó en sustitución de este mortero – que se usó a modo de experimentación – una resina elastómera que dio resultados óptimos (*Malta elastoplastica bicomponente*, llamada también *rivestimento protettivo elastoplastico anticorrosione*).

Escudo del Marqués de Villena y lápida conmemorativa. La costra negra que cubría ambos elementos se trató en dos fases. La primera consistió en la aplicación de compresas de carbonato de amonio, en la proporción anteriormente indicada. No siendo suficiente esta intervención, tras retirar la compresa y limpiar la superficie, se eliminaron los restos de costra negra que habían quedado en las zonas menos accesibles, con el empleo de microabrasímetro, cargado con microesferas de vidrio de una granulometría de 110 µm. Bajo la costra negra, parte del mármol del escudo se presentaba pulverulento, por lo que se aplicó un tratamiento de consolidación con silicato de etilo. En la lápida se llevaron a cabo estucados en las grietas, con mortero de cal y áridos finos.

Remate del Templete: linterna, pináculo y cruz. Tanto los trabajos en la linterna como en el escudo y la lápida conmemorativa fueron iniciados por los miembros del *Cantiere Didattico* del ICR del año 1997, y continuados y finalizados en la presente restauración.



Fig. 2. Decoración de casetones, triglifos y metopas del deambulatorio tras la restauración

La cruz metálica se trató con un convertidor de óxido, previo lijado de la superficie atacada, que transformó el óxido activo en inactivo, pintándose después con un esmalte de poliuretano en tonos plomizos, mezcla de gris oscuro y marrón, con textura rugosa.

Enlucidos de los paramentos. Previamente a la intervención definitiva, se realizaron diversas catas en los enlucidos de la cella y el tambor, con el fin de comprobar cuántas capas de revocos de reparación diferentes se presentaban en los paramentos exteriores. Se llegó a contabilizar un número de catorce capas superpuestas, si bien no quedó aclarado cuál pudo ser la tonalidad original de estos enlucidos. Las catas se ejecutaron también en los bordes de las hornacinas inferiores y superiores, y de las ventanas ciegas, comprobándose que las enmarcaciones de dichas hornacinas y ventanas de travertino quedaban ocultas bajo varias capas de revoco.

Los trabajos de restauración en esta zona comenzaron con la eliminación, por medios mecánicos (empleo de bisturí y lijado), de la capa de enlucido presente, color ocre. Tras esta labor, que desniveló la superficie subyacente – ya que el grosor de los morteros superpuestos variaba dependiendo de las zonas –, se procedió a un enrasado de la misma, utilizando, para estucados en profundidad, *grassello di calce* cargado con puzolana, y, para estucados en superficie (acabados), la pasta de cal con carga de áridos finos; sobre el

muro así preparado, se dio una primera mano de preparación, base para la reintegración cromática final. Esta preparación consistió en pintura a la cal aplicada uniformemente, en tono travertino. El acabado final se realizó también con pintura a la cal, dada con brocha (imitando el ‘rayado’ del travertino de las pilastras), en una tonalidad diferente a la pintura base de preparación.

Cúpula de plomo. Tras comprobar las catas de limpieza hechas en otras intervenciones y probar diversos métodos, la cubierta del Templete se limpió mecánicamente, con lana de acero fina, incidiendo suavemente en la superficie. Se descartó, dado el estado de fatiga y debilitación del material, cualquier intervención de limpieza por medios químicos o mecánicos agresivos. El babero de plomo situado bajo la cúpula, debido a su avanzado deterioro y a que no cumplía ya su función como elemento de vertido de aguas hacia el exterior, se eliminó y sustituyó por una superficie de resina elastómera impermeable (la misma empleada en la zona de paso de la balaustrada), aplicada sobre un plano inclinado, realizado sobre la cornisa de travertino, con mortero hidráulico de cal y carga de puzolana y arcilla.

La restauración del interior del Templete

La cella, el tambor y la bóveda. El cuerpo central está formado por la cella y el tambor, divididos por entablamentos circulares de travertino (con friso decorado con triglifos y metopas el inferior, y liso el superior), que se corresponden con los entablamentos del exterior del edificio. Sobre el piso superior, coronando el

interior del templo, se sitúa, bajo la cúpula, una bóveda semiesférica que apoya sobre la prolongación del tambor realizada en la intervención de 1605.

De las tres puertas de madera de acceso a la cella, las dos laterales son de hoja simple y, la principal, de hoja doble.

El altar de San Pedro que cierra el antiguo acceso a la cripta está realizado íntegramente en mármol blanco, e insertado en un nicho de las mismas características que los de las puertas. La escultura, realizada a tamaño natural, del apóstol, al que se representa sentado sobre su cátedra, muestra en la mano derecha las llaves y sujeta, con la mano izquierda, el libro de las Sagradas Escrituras. Se remata la hornacina en la zona superior con una venera, cuyos nervios están dorados al mordiente, y cuya parte frontal forma un arco de medio punto.

Intercaladas entre las puertas y el altar, se abren cuatro ventanas con vidrieras emplomadas a base de elementos circulares de vidrio soplado que fueron colocadas en esta restauración. Las ventanas están flanqueadas por pilastras de travertino, una a cada lado, siendo ocho el total de pilastras, cuyos capiteles lindan con el arquitrabe del entablamento inferior.

Sobre las ventanas se abren cuatro nichos de sección semicircular y bóveda de cuarto de esfera, hornacinas que albergan cuatro esculturas realizadas en estuco y que representan a los evangelistas. No queda muy clara la procedencia de estos vaciados, si bien se sabe que no pertenecen a la decoración original del Templete, ya que fueron colocados hacia la primera mitad del siglo XVII.

En la zona de paramentos lisos, en la intervención de 1978 se realizaron una serie de catas que sacaron a la luz restos de decoración mural con predominio del color azul turquesa claro. En el remate de este primer piso de la cella se puede ver un testigo de decoración mural. Este resto, que en las metopas deja ver representaciones antropomórficas y, en el capitel, motivos vegetales dorados y polícromos, pertenece, sin duda, al conjunto de pinturas murales con que se ornamentó el interior del Templete, presumiblemente en la misma época en que se colocaron los vaciados de los evangelistas. Sobre estas esculturas, se abren en el muro cuatro ventanas ciegas, con decoración mural representando un escudo de Castilla. Estos escudos, y en particular el situado sobre la figura de San Lucas – mucho mejor conservado que los restantes tres, cuya capa pictórica se había perdido en su práctica totalidad –, sirvieron de modelo para la realización de las vidrieras emplomadas con la representación del escudo de la Corona española, que fueron colocados en los ventanales del tambor.

En los paramentos verticales se realizaron numerosas catas durante la intervención de 1978, centradas en las paredes anexas a la ventana que se halla sobre el altar de San Pedro. Se descubrió una capa pictórica muy perdida, de entonación general azul turquesa claro, con motivos que sugieren cortinajes recogidos a los lados y que están perdidos en su mayoría.

La bóveda de media esfera que corona el interior de la cella, como comentado anteriormente, se encontraba, en el momento previo a la restauración, con una pintura al temple que representaba una arquitectura de casetones o costillas que confluían radialmente en una arquitectura circular, también de casetones, en cuyo centro figuraba una paloma, símbolo del Espíritu Santo. La entonación general de la decoración pretendía imitar el color travertino, resaltando con líneas siena y negro el claroscuro de las zonas de luz y sombra en la imitación de las arquitecturas (fig. 3).

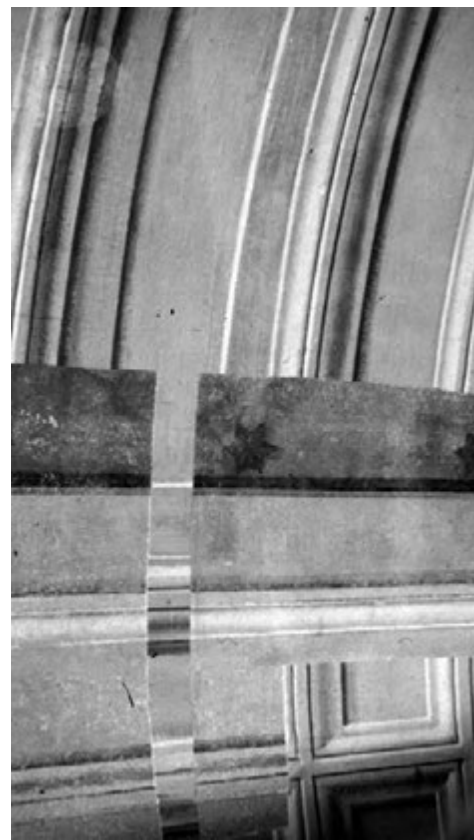
En la intervención de 1978, llevada a cabo por la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Lazio, se habían efectuado varias catas en la bóveda, para sacar a la luz el estrato subyacente a esa decoración que, se suponía, imitaba un cielo estrellado de fondo azul, retocado en sucesivas intervenciones y que conservaba esta coloración azul aún en los años sesenta (fig. 4). La prolongación del tambor (1605) había sido decorada en el interior con la imitación pictórica de una cornisa de travertino, realizada con la misma técnica de la bóveda y con la misma entonación cromática.

El pavimento de la capilla es de estilo cosmatesco, original, realizado con taraceas de mármoles blancos y de color antiguos, destacando, como es característico de este estilo, los pórfidos rojo y verde.



Fig. 3. Estado de la bóveda antes del inicio de los trabajos de restauración con la decoración realizada en 1850

Fig. 4. Detalle de la bóveda. Catas realizadas para verificar el estado de conservación de la decoración policromada subyacente



Está configurado por líneas rectas, curvas y círculos, que se entrelazan entre sí formando figuras que se repiten simétricamente. Se encontraba en buen estado de conservación, salvo algunas faltas de volumen puntuales, reparadas en intervenciones anteriores. Parte de dichas reparaciones se realizaron con mármol y, el resto, con morteros de cal cargados con áridos finos. Las zonas correspondientes a los umbrales de las puertas de acceso presentaban desgaste y una ligera deformación. Se observaban así mismo, algunas grietas y fracturas aisladas, manchas puntuales, y un recubrimiento general de suciedad superficial.

Los diferentes elementos fueron sometidos a los siguientes tratamientos:

Esculturas en yeso. Una vez realizadas las catas pertinentes, encaminadas a determinar el grado de limpieza y el método de intervención, se decidió eliminar la lechada de cal que recubría las esculturas por medios mecánicos (bisturí), en seco, previa aspiración del polvo superficial. La capa de cal se presentaba ligeramente endurecida en la superficie (de tonalidad gris oscuro), bajo la cual la lechada se hacía blanda y pulverulenta, cambiando la coloración del material a blanco marfil. La superficie original de las esculturas, de estuco blanco, sí se presentaba lisa, quedando al descubierto un modelado de gran calidad de ejecución. En algunas zonas se observaban en el yeso huellas de brocha, originadas, con seguridad, por la impronta dejada por la aplicación de desmoldeante en el material de vaciado.

Tras la completa eliminación de la lechada de cal, se detectaron importantes grietas y faltas de volumen, así como cierto grado de debilitamiento en el yeso que conforma las esculturas. Se decidió consolidar éste con una dispersión de resina acrílica (Primal AC33) en agua al 10%, que se inyectó en las esculturas a través de las fisuras y grietas existentes, consiguiendo de este modo una distribución general de consolidante por el exterior e interior del material debilitado.

El paso siguiente a la consolidación fue el rellenado de grietas y la reintegración de volumen, esta última realizada a bajo nivel con respecto a la superficie original. Se llevó a cabo con escayola ligeramente



Fig. 5. Detalle del interior de la capilla tras la restauración. Escultura de San Lucas y, en el tambor, restos de policromía
Fig. 6. Escudo pintado en una de las ventanas ciegas del tambor, situado sobre la hornacina de San Lucas, ya restaurado

pigmentada, a la que se añadió una pequeña proporción de Primal AC33 para hacerla más consistente y elástica. Previamente a esta intervención, los elementos metálicos que se encontraban al descubierto se lijaron para eliminar el óxido superficial, y se trataron con un producto inhibidor de la oxidación (fig. 5).

Altar de San Pedro. Realizadas las pruebas de limpieza pertinentes, se optó por el empleo de acetona como disolvente de remoción de la suciedad. Seguidamente, los restos que aún permanecían se eliminaron mediante cepillado suave, con una solución de agua y una pequeña proporción de tensoactivo que, una vez finalizada la operación, se aclaró repetidamente con agua, para eliminar cualquier residuo de agente limpiador que pudiese haber quedado en superficie. Los restos de cera de intervenciones anteriores, que se presentaban en forma de gotas, se eliminaron cuidadosamente con palillos de madera.

Paramentos con decoración mural y ventanas ciegas del piso superior. Comprobadas las cuarenta y dos catas solicitadas en los paramentos lisos de la celda, se decidió eliminar por completo el revestimiento pictórico de color ocre que ocultaba las pinturas murales de las paredes manualmente, con instrumental mecánico. Una vez descubierta la decoración subyacente, se limpió puntualmente con carbonato de amonio (al 20% en agua), dejando actuar el producto un máximo de veinte minutos y neutralizándolo posteriormente.

Las ventanas ciegas fueron tratadas con el mismo criterio, salvo la situada sobre la escultura de San Lucas, es decir, la que conservaba en gran parte los restos del escudo citado anteriormente; se reconstruyó el conjunto, a base de veladuras de acuarela, aplicadas sobre la superficie mural original (fig. 6).

Bóveda. La bóveda del interior del Templete, como ya mencionado, se habría debido recubrir con una capa de pintura al temple, de color liso y tono travertino pero, tras la realización de las catas solicitadas en la zona y la verificación de la existencia en su práctica totalidad de la decoración subyacente consistente en un cielo estrellado, se tomó la decisión de descubrir esa última decoración por completo, llevando a cabo, sobre la superficie pictórica, los tratamientos de restauración necesarios para conseguirlo.



Fig. 7. La bóveda con el cielo estrellado tras la restauración

La eliminación de dicha capa de temple su-perpuesta se realizó mecánicamente, con bisturí y escalpelo, en seco, ya que con agua se deterioraba el fondo antiguo; tras esta intervención, los restos que quedaron se retiraron mediante cepillado suave, y se consolidó con Paraloid B-72 al 5% en acetona. Seguidamente, se efectuó una labor de estucado y microestucado de las zonas que lo requirieron, con un mortero de cal cargado con áridos de granulometría muy fina y coloración variada (principalmente arena de travertino muy tamizada), para dotar de una vibración tonal a este mortero de reposición.

Como intervención final en el cielo estrellado, se realizó una última reintegración cromática con la finalidad de conseguir la unificación tonal

del conjunto. Mediante el empleo de veladuras de acuarela a bajo tono con respecto al original, se entonaron las zonas de lavado y punteado en las que el color había desaparecido, concluyendo con la aplicación de una veladura general de color blanco que matizó la excesiva intensidad del tono azul del cielo restaurado en el siglo XIX, armonizando el conjunto decorativo de todo el interior del Templete (fig. 7).

Se eliminó el sistema antiguo de iluminación y cableado. El nuevo sistema se basó en la colocación de una lámpara halógena móvil, cuyo haz luminoso describiese una parábola hacia lo alto, para conseguir una iluminación difuminada de todo el interior, que no produjese zonas de sombra. La lámpara fue especialmente diseñada para este monumento por la casa italiana Artemide⁸.

La cripta. El otro espacio interior del Templete es la cripta. Está constituida por un pequeño ambiente de planta circular, cuyo diámetro es de 4,71 m. En el centro se abre un orificio, que se cree fue el lugar donde fue plantada la cruz del martirio de san Pedro. El pavimento y las paredes, hasta la altura de la cornisa, están revestidas de placas de mármoles policromos. La bóveda está decorada con estucos que representan escenas de la vida del apóstol, representaciones alegóricas de las virtudes, ángeles y elementos decorativos de motivos vegetales. El ambiente tiene una sola ventana, que parece ser que era la puerta original, desde la que se descendía, por una inclinada escalinata, al interior de la capilla.

Actualmente, se entra a través de una puerta situada bajo la ventana, a la que se accede mediante dos rampas de escaleras situadas en la parte posterior del Templete. En la pared opuesta a la puerta se encuentra un altar con una lápida que recuerda a los Reyes Católicos de España, Fernando e Isabel, que lo hicieron erigir. Sobre el altar hay dos columnas dóricas que sostienen un arquitrabe encajado en la cúpula. Entre las dos columnas, en el interior de un nicho, se encuentra una estatua de San Pedro, que sujeta en su mano derecha las llaves, símbolo de la suprema potestad de la Iglesia, y en la izquierda el libro de la revelación divina. Entre el zócalo de mármol y la decoración de estucos se lee una inscripción que recuerda la intervención llevada a cabo en 1628 (fig. 8).

Según las fuentes históricas, la cripta presentaba un aspecto oscuro, húmedo y de difícil acceso para los devotos. Por esta razón, en 1628 se procedió a realizar una profunda reforma, autorizada por el papa Urbano VIII, que consistió fundamentalmente en el derribo del antiguo muro de la cripta para la realización del nuevo acceso⁹. Durante esos trabajos fue encontrada, en la cimentación, una pequeña lápida que

8 MAZZONE 1999.

9 Sobre la reforma de la cripta y las inscripciones de la lápida, véase el ensayo de Fernando Marías relativo a las decoraciones internas del Templete.



Fig. 8. Cripta, vista de la zona del altar antes de la restauración. En el frente del mismo vemos englobada la piedra fundacional

medía un pie de espesor, dos de ancho y tres de largo, que resultó ser la piedra fundacional del Templete de Bramante, en la que figuraba el año del comienzo de su construcción y el patronazgo a cargo de la Corona de España.

En el reverso, otra inscripción mencionaba al cardenal español Bernardino de Carvajal (fig. 3 en el ensayo de Flavia Cantatore sobre el Templete).

También se abrió una gran ventana al exterior – hoy protegida por una reja metálica de las llamadas de ‘ojo de buey’ –, para paliar la oscuridad de la estancia y permitir una ventilación adecuada que subsanara en la medida de lo posible la elevada humedad reinante en la cripta.

Desmontaje del altar. Por orden de la Dirección Facultativa, y con el fin de comprobar si la piedra fundacional que aparecía inserta en el centro del frontal del altar era o no la auténtica encontrada en las obras de remodelación de la cripta en 1628, se llevó a cabo, como primera actuación sobre el altar, el desmontaje del mismo, encaminado a hacer posible la extracción del sillar, y poder verificar la existencia de una inscripción en su reverso, lo que indicaría su autenticidad.

La piedra fundacional fue retirada del núcleo de mortero a base de taladros a baja velocidad, practicados desde la zona superior, lo que permitió en un momento dado la acuñación del sillar, que se desprendió fácilmente. La piedra fundacional se depositó en el pavimento de la cripta debidamente protegida.

La existencia de la citada inscripción referida a Carvajal en el reverso de la piedra confirmó que se trataba, por tanto, de la auténtica piedra fundacional del Templete de Bramante. El sillar presentaba una fractura en su esquina superior izquierda que ya había sido reparada con un fragmento nuevo unido al cuerpo original por medio de pernos metálicos oxidados, lo que permitió una fácil separación de ambas piezas. Se realizó un molde del reverso de la piedra, con silicona y contramolde de escayola, y se procedió

a montar de nuevo el altar, recolocando correctamente todos sus elementos, empleando, para el ensamblaje, mortero de cal con carga de áridos de diferente granulometría dependiendo del elemento a tratar.

Los estucos de la bóveda. En cuanto al estado de conservación de los estucos, la técnica decorativa original había quedado enmascarada por las sucesivas tareas de mantenimiento y cambios de gusto decorativo, que habían modificado su aspecto desde un original *stucco* romano dorado, es decir, bícromo blanco y oro, a una policromía de fondos azules, marrones, violetas y dorados, aplicados sobre un estrato cubriente de yeso (fig. 9, tav. XVI, 48). La valoración, por tanto, del estado de conservación en un primer acercamiento organoléptico a la obra aportó información sobre la situación del repinte y no del original. Paralelos a éstos se pueden contemplar en el atrio de la Basílica del Vaticano.

El repinte de yeso, llevado a cabo en una de las múltiples intervenciones y sin solución de continuidad con el sustrato original, presentaba numerosos levantamientos, en muchos casos ya convertidos en lagunas, especialmente en el caso de los dorados; la suciedad superficial le confería un aspecto grisáceo general. Tal y como se exponía en los informes de la restauración del año 1962-1963, había sido aplicada una protección final a base de cera blanca, que bien pudiera haber contribuido, por su poder de atracción de las partículas del ambiente, a la deposición de polvo sobre la superficie y al rápido oscurecimiento de ésta.

La parte baja de la bóveda, especialmente a la altura del zócalo, presentaba formación de concreciones salinas, duras y rugosas, ubicadas directamente sobre el original, lo que hacía pensar a una posible transformación del sustrato de yeso en una sal parcialmente insoluble o bien a una carbonatación de sales provenientes del estuco de cal. Con una distribución más dispersa aparecían ciertas eflorescencias salinas, también situadas en la parte baja y que sólo en contadas zonas habían provocado la disgregación del soporte de cal.

En los análisis de laboratorio efectuados fueron localizadas trazas de un compuesto al huevo que se identificó con una impregnación dura y grisácea aplicada desde la base de la cúpula hasta una cierta altura, seguramente para evitar la eflorescencia de sales en esa zona, especialmente afectada por la humedad capilar. Tras la remoción del repinte, se pudo evaluar el estado de conservación del estuco original. La decoración, consistente en el dorado de los relieves, se había perdido casi completamente y únicamente en la mitad superior se podían apreciar los restos del minio, usado en la técnica del mordiente, y del oro, muy dispersos e insignificantes. Además, de un color amarillo, se apreciaban los restos de una impregnación de aceite de linaza que, según el análisis estratigráfico, se situaba debajo del minio. Gracias a estos elementos se pudo reconocer qué partes habían sido doradas y cuáles no, ya que evidenciaban las zonas que habían sido preparadas para recibir el oro.

En la documentación existente referente al Templete se ponía de manifiesto que en el proceso de pérdida del oro habían intervenido tanto factores ambientales como antrópicos. Así, seguramente al realizar



Fig. 9. Cripta, detalle del estado de conservación de los estucos antes de la restauración

el repinte, o incluso antes, para lograr una buena adhesión se resanaron los estucos limpiando las partes degradadas y eliminando con ello parte del original.

La superficie blanca del estuco se presentaba ligeramente sucia, grisácea, sobre todo en correspondencia con la mitad inferior. A ello había que añadir las diferencias de color del mismo estuco, tendente al blanco en unas zonas y a un blanco más amarillento o más grisáceo en otras. Con la eliminación del repinte se localizaron nuevos estucados, de factura fina y de color más blanco que el original, bastante apreciables en las escenas rectangulares.

Se observó la existencia de una coloración tendente al verde aguamarina en la mayoría de los fondos lisos, que no siempre aparecía en correspondencia con los repintes de color azul de Prusia, por lo que se descartó la posibilidad de que hubiera podido producirse una absorción de este color hacia el interior. Entre otras hipótesis, se barajó la posibilidad de que proviniera de algún elemento metálico, de cobre o bronce, subyacente.

La situación de los estucos de la cripta a la hora de iniciar la restauración no era otra, pues, que la de una obra que presentaba un repinte completo. Las catas realizadas por el ICR dejaban adivinar cuál era el estado de conservación de éstos que, como se ha dicho anteriormente, era deficiente en cuanto a la conservación del dorado. El repinte presentaba un estado de conservación irregular según las zonas, ya que a pesar de presentarse como un conjunto decorativo integral, más o menos conservado, presentaba defectos de adhesión al estuco subyacente, levantamientos, lagunas, suciedad, retoques, etc. El esfuerzo, por tanto, que debía realizarse para restaurar este repinte se intuía similar al que suponía sacar a la luz el original que, aunque muy perdido, guardaba una mayor fidelidad con el aspecto original que debía tener la cripta y, por ello, la restauración partió del supuesto de la eliminación del repinte. Además, dicho repinte desvirtuaba totalmente la concepción primigenia de la obra, confiriendo a la cripta un aspecto recargado y descuidado.

Una vez decidida la intervención, se inició el proceso de limpieza. Los resultados obtenidos en los análisis de laboratorio y las catas realizadas aportaron datos de gran utilidad a la hora de definir la actuación y de comprender la técnica de ejecución, el estado original de la cripta y las intervenciones sucesivas. Comprobada la situación y la posibilidad de actuar sobre el repinte con relativa inocuidad, se procedió a la eliminación del mismo a punta de bisturí. Esta operación permitió recuperar el trabajo de modelado de los estucos que había quedado notablemente reducido por el repinte que embotaba los volúmenes. En general, el repinte se hallaba menos adherido al estuco en la mitad superior mientras que los dorados del XIX eran especialmente duros, así como algunas partes parcialmente carbonatadas. En zonas puntuales, donde el sustrato se hallaba disgregado, se procedió a inyectar Primal AC33 al 10% en agua desionizada para poder intervenir sin peligro de pérdidas.

Tras haber levantado el repinte, el color azul de Prusia se presentaba fuertemente adherido a la superficie original, debido a un fenómeno de concreción de sales insolubles en la parte baja, de modo que se había incrustado.

Se observó en la bóveda cierto grado de conservación de la decoración original en la parte alta, mientras que en la mitad inferior no quedaba prácticamente resto alguno de ella. Estos restos no eran más que mínimas trazas de oro, algunos restos de la preparación de minio y de la impregnación de aceite de linaza que, como ya se ha citado, constituyeron la guía que permitió reconstruir las zonas doradas.

Por otro lado, el método utilizado debía ser respetuoso con los pocos restos de la técnica de dorado original, es decir, con la preparación de minio y con el oro. Con este requisito, el uso de compresas no era aceptable ya que el sustrato de minio se sometía conjuntamente a un agresivo ataque químico, que tenía como resultado apreciable una pérdida de color, y físico, pues se hidrataba, se hinchaba y se volvía muy frágil. En este caso, para resolver la cuestión, fue necesario el control manual de la operación, no utilizando compresas sino hisopos y cepillos suaves, mientras que como agente de limpieza se usó una disolución de agua desmineralizada y amoníaco.

Las compresas de pulpa de papel y carboximetilcelulosa (6-8 g por litro) con carbonato de amonio, en solución saturada, se aplicaron con diversos tiempos de actuación. Con un tiempo de 30 minutos, sellando la papeta con película de polietileno, se consiguió actuar sin abrasiones para la superficie y conservar las trazas de aceite de linaza. Este método resultó adecuado para ablandar y retirar los retoques de pintura y la impregnación al huevo, así como el mismo repinte pues evitó el tener que insistir mecánicamente sobre la superficie y, con ello, la posibilidad de perder los restos de original. Únicamente allí donde fue necesario y posible, se complementó la limpieza con un cepillado suave. Una vez retirada la papeta, la superficie se aclaraba con agua desmineralizada pulverizada que era absorbida con esponjas suaves.

Algunas zonas requirieron tiempos mayores de actuación del carbonato de amonio, como es el caso del color azul incrustado de los gajos a ambos lados del altar. Para eliminar este repinte fueron necesarias compresas de hasta dos horas, e incluso repetición del tratamiento, además del trabajo mecánico con el bisturí. Como alternativa al carbonato de amonio se usó una disolución de agua destilada y amoniaco al 50%, método que ofreció buenos resultados en las zonas donde se conservaban restos de minio u oro, sobre todo en la parte alta de la bóveda. Se realizó la limpieza con hisopo o cepillado suave allí donde fue posible, controlando así de modo directo las zonas sobre las que se actuaba.

Los estucos de la entrada presentaban un grado de limpieza óptimo al levantar el repinte, por lo que la intervención se redujo al mínimo en esa zona. La operación eliminó básicamente dos tipos de depósitos: el primero, una pátina grisácea producto del acúmulo de partículas ambientales sobre la superficie, para lo que se utilizó el carbonato de amonio y la solución de agua y amoniaco con ayuda mecánica; el segundo, los restos de repinte de retoque, incrustaciones e impregnación al huevo realizada con el carbonato de amonio. Los repintes de retoque, por estar dados directamente sobre el original, muy poroso, se hacían difíciles de eliminar; las incrustaciones del color eran muy duras debido a la presencia de la sal insoluble que había convertido el repinte en una especie de concreción coloreada; su naturaleza proteica y el envejecimiento habían llevado a la impregnación al huevo a una situación de arraigo parecida. Algunas de las zonas, especialmente duras, pudiera ser que hubiesen sido consolidadas con una resina en una intervención anterior.

Sobre la superficie marmórea se observó un ligero fenómeno de cristalización de sales que se extrajeron mediante absorción con tisúes empapados en agua desmineralizada.

Una mención aparte dentro de la intervención de limpieza merece el proceso de extracción de una sustancia desconocida que se halló bajo el repinte. Esta sustancia, incorpórea, daba al estuco blanco una tonalidad verde aguamarina en los fondos lisos de los relieves.

La consolidación en profundidad de los estucos, en lo que se refiere a los defectos de adhesión del soporte, ya había sido realizada por el ICR durante la campaña didáctica. En efecto, este problema había sido resuelto y únicamente hubo que actuar en zonas puntuales. Por otro lado, durante la eliminación del repinte se fueron encontrando situaciones de disgregación que hubo que resolver. Así, la consolidación de esas partes se realizó inyectando una disolución acrílica (Primal AC33 al 10% en agua desmineralizada). Una proporción más alta (20 %) se utilizó en la parte baja de la entrada para consolidar el estuco. La consolidación de los defectos de adhesión del mismo se llevó a cabo con morteros de inyección Albaria (Iniezione 50). Se trata de un mortero de inyección preparado, adaptado a la consolidación de obras históricas, con una alta fluidez y facilidad de inyección. Dado su carácter hidráulico, su alto grado de difusión y su bajo módulo elástico cuando ha secado, es ideal para el revoco de lagunas y el relleno de volúmenes faltantes en condiciones críticas donde existe disgregación de la materia en lugares húmedos, como sucedía en la cripta. Otras zonas se consolidaron con Ledan SM02, un mortero de inyección hidráulico reforzado con microfibras de propileno.

La metodología adoptada para reintegrar las faltas volumétricas fue la siguiente: relleno del espesor de las lagunas más profundas con un mortero de cal compuesto de un volumen de *chaux blanche Lafarge*



Fig. 10. Cripta, detalle de los estucos una vez finalizada la restauración

cálido de los restos de minio, oro y aceite de lino se realizó la reintegración de los estucos dando en primer lugar una base sobre la que trabajar con un estarcido. El principal problema que presentó esta operación fue el de integrar los distintos tonos de blanco que habían salido a la luz tras la limpieza. El blanco del soporte de estuco variaba desde el amarillo al gris pasando por un tono rosáceo. Por otro lado, algunas zonas se presentaban con un tono oscuro, tendente al negro. Los fondos blancos se trabajaron tamponando con una ligera lechada de cal aplicada con esponja, para aportar luminosidad a las partes más oscuras. Los relieves y escenas se reintegraron con acuarela, utilizándose básicamente los colores Siena natural, Siena tostada, sombra natural, ocre, negro y azul de Winsor & Newton. El rojo se añadió de forma muy puntual en las zonas originalmente doradas, para integrarlas con los restos de minio original. El resultado final puede considerarse discreto en cuanto al grado de intervención, a la par que suficiente en cuanto a la discriminación de las partes doradas con respecto a las blancas y, por tanto, facilita la lectura de la obra tal y como se pretendía (fig. 10, tav. XVI, 49-51).

La excavación arqueológica

La excavación de una cata arqueológica aportó datos principalmente relativos a los siglos XIX y XVII, etapas en las que hay documentadas obras de envergadura dedicadas a la restructuración del monumento, pero no de la época de fundación del Templete, debido a que probablemente la zona de excavación es la

y tres volúmenes de árido de *occhialino*. Dadas las condiciones de alta humedad presentes en la cripta, se utilizó esta cal hidráulica de bajo contenido en sales solubles para asegurar el fraguado de los morteros.

El acabado superficial se realizó con un mortero compuesto de un volumen de cal aérea estacionada durante 48 meses y dos volúmenes de inerte. Se realizaron diversas pruebas para establecer la mezcla de áridos que proporcionase el tono adecuado al mortero, tras las que se eligió una mezcla de polvo de mármol, de *giallo Siena* y de *occhialino* en partes iguales.

En la decoración la operación más controvertida fue la de la reintegración cromática. Años de deficientes condiciones ambientales habían acabado con la decoración original, restando sólo trazas de la preparación y escasísimos restos de oro. Gracias a esta breve información se concluyó que la decoración original consistía en un dorado de los relieves florales y de las escenas de la vida de san Pedro, mientras que los fondos lisos debían presentar un color blanco.

Con la reintegración se pretendió insinuar esta bicromía sin llegar a un nivel de tonalidad fuerte que pudiera dar a la cúpula aspecto de repintada. Buscando un color que fundiera el tono



Fig. 11. Excavación arqueológica en el claustro del Templete, lado oeste. Se ven claramente los diferentes estratos existentes bajo las losas de peperino

que más modificaciones ha sufrido desde la obra original (fig. 11). En todo caso, permitió confirmar la realización en dos fases de la pavimentación de Valadier, primero la zona radial y luego la exterior, y los sistemas empleados por éste para impermeabilizar el conjunto, así como los motivos de su fracaso, debido a la diferencia de calidades entre sus dos obras. También permitió conocer cómo reutilizó el pavimento de ladrillos, al poder tener acceso directo a éstos, aunque descontextualizados de su empleo original, y establecer una hipótesis sobre la cronología de este pavimento de ladrillos en base a las improntas aparecidas. Por otra parte, permitió también conocer detalles sobre la construcción de las escaleras de acceso a la cripta, realizadas de arriba a abajo en los escalones del Templete o de dentro hacia fuera desde la cripta, pero en ningún caso desde el exterior al interior.

Así mismo, permitió conocer el sistema de desagües presente desde el siglo XVII para evitar la entrada de agua de lluvia en la cripta y el motivo por el cual dejó de funcionar. Se colmató por los limos que arrastraba la lluvia, ya que el fondo del pozo no era excesivamente profundo y no se pretendía conectar este agua con el nivel freático o con algún sistema de alcantarillado, sino simplemente dispersarla por el subsuelo del claustro, el cual, debido a que se encuentra formado fundamentalmente por arena con un fondo arcilloso y se halla delimitado por la cimentación de las cuatro unidades arquitectónicas que cierran el patio – la iglesia de San Pietro in Montorio, la sacristía y el convento de la misma, la Real Academia de España y el brazo de acceso al claustro que da a la plaza de San Pietro in Montorio –, genera una suerte de estructura subterránea tal vez no completamente cerrada pero sí de difícil desagüe, al menos en las temporadas de fuertes lluvias.

El estudio de control y evolución del estado de conservación de la intervención ejecutada por el IPCE en la cripta y la elaboración de un protocolo de control y mantenimiento

En el año 2009 se realizó un estudio de control y evolución del estado de conservación de la intervención ejecutada por el IPCE por la empresa contratada GEOCISA, cuyo objetivo principal era establecer un protocolo de control y mantenimiento periódico que facilitase las labores de conservación de los estucos, determinando las medidas preventivas más eficaces y favoreciendo la detección prematura de futuras alteraciones.

Se pretendía crear la base para un programa general en el que se estableciesen las actuaciones mínimas necesarias para garantizar la preservación de los estucos. Dicho programa no sería cerrado, sino que se

completaría y actualizaría periódicamente mediante los datos obtenidos en las revisiones, acompañadas siempre de un informe en el que se recogerían las conclusiones e incidencias detectadas. De esta forma, se conseguiría ajustar la estrategia de control a las necesidades específicas de la obra en cada momento estudiado y minimizar la envergadura de las actuaciones, disminuyendo los riesgos que éstas conllevan y el coste de las mismas. Para poder ser llevado a la práctica, cada una de las medidas previstas debía acompañarse de una valoración económica y de la estimación de los recursos humanos y materiales necesarios para el correcto desarrollo de las mismas.

El programa de prevención se ajustaría a las necesidades concretas de los materiales originales a partir de un primer conocimiento en profundidad de los mismos, de su estado de conservación anterior, de las pautas de envejecimiento seguidas hasta el momento, del entorno en el que se encuentren y de los principales agentes de alteración que hayan intervenido en su deterioro. Al mismo tiempo, se examinó la evolución de los materiales empleados durante las labores de restauración con el fin de evaluar su idoneidad y obtener conclusiones prácticas, aplicables a futuras intervenciones similares.

Para poder obtener las informaciones señaladas y poder organizar los datos obtenidos y toda la documentación consultada, se realizaron los siguientes trabajos:

1. Acopio y análisis de documentación previa.
2. Memoria comparativa del estado de conservación actual: estudio de las alteraciones, factores de deterioro y evolución de los tratamientos.
3. Diseño de un protocolo de mantenimiento y de un programa de conservación preventiva.
4. Estimación de los daños observados y propuesta de actuación valorada, en caso de considerarse necesaria.

Teniendo en cuenta que este primer examen fue realizado a principios de la primavera, es probable que el aumento lógico de las temperaturas y la reducción de la probabilidad de precipitaciones durante la época estival aceleren los procesos de secado y aumente la entidad de las eflorescencias. La desecación del soporte puede desencadenar la deshidratación de los estucos y la aparición de problemas de fisuración, pulverulencia y desprendimiento de los estratos constitutivos.

Los estucos fueron creados para la decoración de un espacio interior donde, en principio, las condiciones ambientales se suponen estables y controladas, protegidos de la acción de los agentes atmosféricos. Sin embargo, al tratarse de una obra inmueble, sufren las consecuencias de la acción de los agentes exógenos sobre su continente arquitectónico. Lo mismo sucede con las soluciones restauradoras adoptadas, puesto que se idearon para el tratamiento de una obra que, en principio, no iba a estar expuesta, por lo que su eficacia ha de basarse en normalizar y establecer un equilibrio higrotérmico en el entorno, adecuando los sistemas de evacuación externos y controlando estos parámetros con medidas de conservación preventiva.

Durante el primer estudio tras la restauración de 2001, se constató la eficacia de los tratamientos adoptados sobre aquellas zonas que no habían estado sometidas a una continua humectación, y que la respuesta de los materiales originales y de restauración había sido unitaria y satisfactoria, salvo en la mitad inferior de la cripta donde, como ya se ha comentado, las condiciones de humedad e imposibilidad de transpiración de los soportes son extremas.

También pudo comprobarse el buen comportamiento de las formulaciones hidráulicas comerciales empleadas en la consolidación de los estucos, incluso en condiciones de humedad, así como la buena respuesta de los morteros de cal hidráulica y marmolina empleados en las reintegraciones volumétricas. Estos últimos, sin embargo, en presencia de humedad han experimentado un oscurecimiento respecto a las superficies originales. No se detectaron variaciones ni deficiencias en las fijaciones de restos de dorado, realizadas con resinas acrílicas solventes ni tampoco signos de envejecimiento en las reintegraciones cromáticas, salvo en las zonas inferiores mencionadas, por la vulnerabilidad de estos materiales frente a la

acción química del agua. En cuanto a los trabajos de revestimiento con taraceas líticas del zócalo y el altar, las soluciones restauradoras han tenido una mala respuesta frente a los altos niveles de humedad.

Los morteros inyectados para la consolidación y adhesión de las placas han perdido su resistencia mecánica debido a fenómenos de solubilización, al igual que los morteros originales de agarre. Debido a los procesos de humectación y desecación, han aparecido efflorescencias que han microfisurado los mármoles y debilitado las composiciones. Si no se disminuyen los niveles de humedad, deben cambiarse las medidas adoptadas para su restauración, seleccionando materiales y sistemas adecuados a dichas condiciones. De lo contrario, será muy difícil garantizar el mantenimiento de estos trabajos.

Con la información recopilada hasta el momento gracias al examen *in situ* de los estucos de la cripta del Templete y la consulta previa de la documentación referente a ellos, se elaboró un primer planteamiento metodológico de control y mantenimiento, que en el futuro habrá de modificarse y ajustarse de forma paralela a la evolución de la obra (fig. 12).

La configuración de un programa de control y mantenimiento cumple con la legislación española que reconoce la obligación de los poderes públicos de cara a la conservación, restauración y preservación del patrimonio. Por ello, el Instituto del Patrimonio Cultural de España, asumiendo tal responsabilidad,

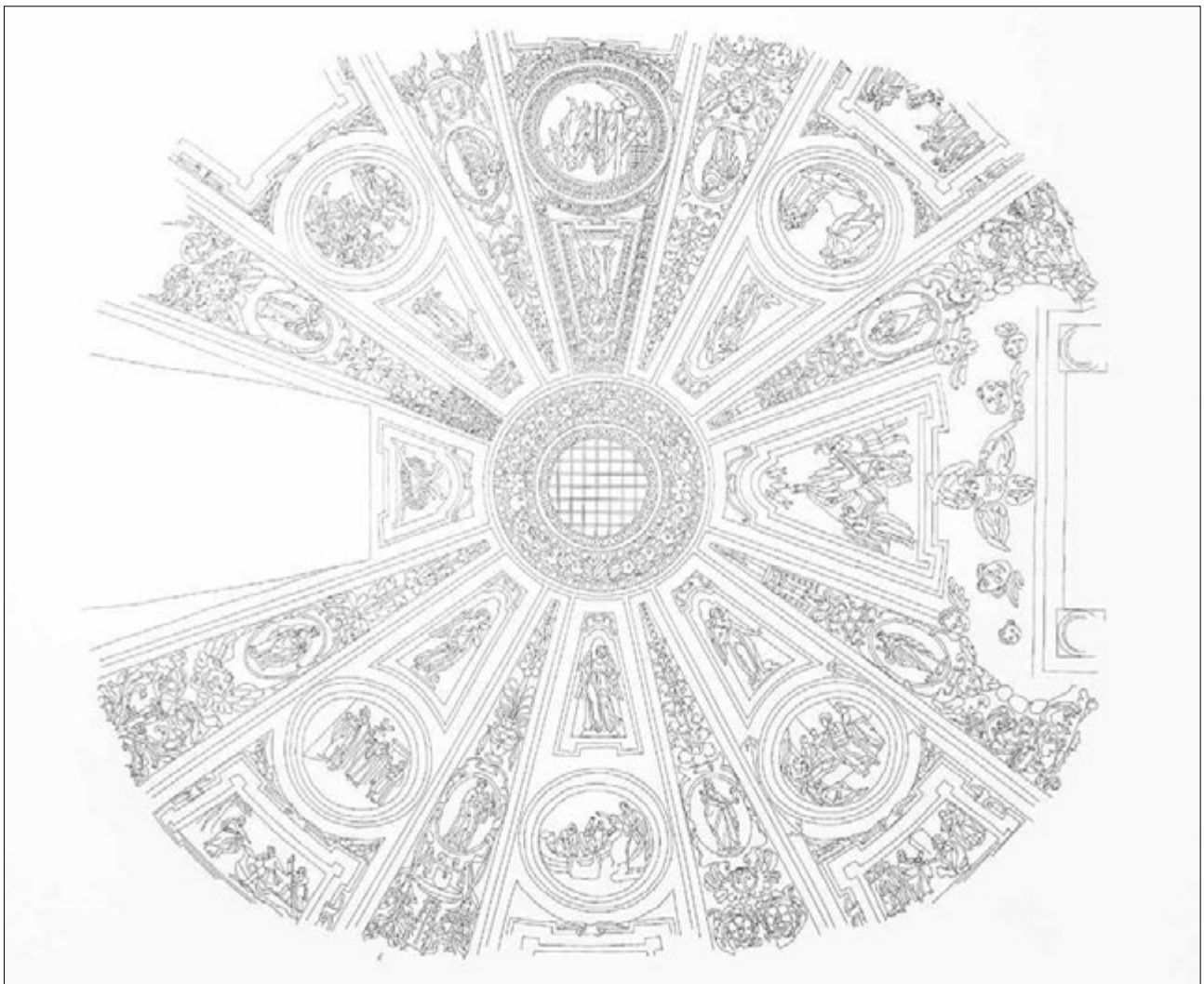


Fig. 12. Dibujo esquemático de los elementos decorativos de la bóveda de estuco de la cripta

promovió la creación de un plan de conservación preventiva global de los estucos. El primer paso fue el estudio artístico y material de los mismos y su restauración en 2001 mediante una intervención que estabilizó los materiales y recuperó su esencia estética originaria.

La primera visita de abril de 2010 permitió detectar la problemática que suponía la ausencia de un sistema de drenaje que mantuviese las fábricas de la cripta libres de agua. Por ello, el punto de partida para elaborar un programa de mantenimiento eficaz debería ser la solución de esta circunstancia, a partir del conocimiento pleno del terreno en el que se encuentra la cripta y de la distribución de los niveles freáticos bajo el claustro.

Por lo tanto, la primera intervención dentro del plan general de mantenimiento sería adoptar las medidas externas de adecuación necesarias para lograr la estabilización de las fábricas arquitectónicas de la cripta e idear una solución encaminada a establecer un equilibrio en el espacio interior de la misma para una correcta conservación de los estucos de la bóveda y las taraceas líticas. Una vez paliados los problemas arquitectónicos actuales, sería imprescindible seguir un programa de examen y control periódico que garantice el buen comportamiento del conjunto y las soluciones adoptadas.

Con respecto al mantenimiento de los estucos y los revestimientos líticos, ese primer examen sirvió como punto de partida para perfilar y determinar, más concretamente, los elementos o zonas que mostraron ser más vulnerables, de cara a su futura conservación:

1. Los estucos de las primeras líneas de arranque de la bóveda, que muestran históricamente problemas por aporte de humedad desde los niveles del zócalo y son los que por su situación, presentan una mayor vulnerabilidad frente a los agentes de deterioro.
2. Los estucos próximos a la ventana y la cancela de entrada, más susceptibles frente al depósito de agentes contaminantes y el contacto directo con el agua de lluvia.
3. Las reintegraciones y consolidaciones realizadas en 2001 sobre las decoraciones de las zonas de arranque de la bóveda, históricamente afectada por los problemas de humedad.
4. Las taraceas líticas y sus reintegraciones, que han experimentado un grave deterioro.

Dado el emplazamiento de la obra y con el fin de rentabilizar la inversión que supone el mantenimiento de los revestimientos de la cripta y optimizar los resultados del programa de control, los exámenes periódicos han de abordar todos los aspectos posibles, evitando costes innecesarios derivados del desplazamiento y de la puesta en obra injustificados del equipo necesario para el desarrollo del mismo.

DOCUMENTARE IL TEMPIETTO: PER UN *CORPUS* DI FONTI SU SAN PIETRO IN MONTORIO

Flavia Cantatore

Due avvenimenti verificatisi dopo l'Unità d'Italia hanno influito sul patrimonio di conoscenze relative non solo al Tempietto ma anche all'intero complesso di San Pietro in Montorio e, di conseguenza, sulla storia degli studi sull'argomento.

La dispersione dell'archivio del monastero in seguito all'applicazione della legge sulla soppressione delle congregazioni religiose (1873), ha causato una lacuna documentaria rilevante: se si esclude un esiguo numero di carte, prevalentemente ottocentesche, messe in salvo presso il convento di San Francesco a Ripa, mancano del tutto scritture contabili e contratti con architetti e maestranze, fondamentali per chiarire le fasi costruttive. Poco più tardi, in seguito alla cessione del convento da parte dallo Stato italiano alla Corona spagnola (1876), ha avuto inizio l'edizione delle testimonianze ancora esistenti, quasi tutte spagnole, in un clima di rinnovato interesse della Monarchia per il proprio patronato e di necessità di legittimare la titolarità del possesso che tuttavia è rimasta a lungo causa di questioni tra i due confinanti.

Per queste ragioni la ricostruzione delle vicende del Tempietto è particolarmente difficoltosa. Richiede infatti indagini estese a diversi settori della ricerca storica per individuare, all'interno di episodi apparentemente distanti, notizie e frammenti utili alla narrazione della vita dell'edificio bramantesco e delle sue relazioni con il complesso. Inoltre non si deve dimenticare che, per le specificità della committenza, le fonti superstiti sono conservate oggi in archivi e fondi diversi, tra Italia e Spagna.

La raccolta che segue, riunendo scritti eterogenei per finalità, contenuto e provenienza, privilegia i documenti riguardanti l'intero complesso da più punti di vista (committenza, fasi costruttive, organizzazione degli spazi, modalità di accesso anche in rapporto alla viabilità urbana etc.), comprendendo inoltre le trasformazioni più significative della chiesa. L'obiettivo è quello di aggiungere nuovi tasselli alla conoscenza del Tempietto e di un periodo per il quale è ancora arduo stabilire una continuità di azioni malgrado l'approfondirsi degli studi storici. In tal senso si è voluto offrire un *corpus* documentario il più possibile completo, in stretta relazione con i contributi del volume, che possa costituire un utile riferimento per ulteriori studi.

È stato adottato un ordinamento puramente cronologico, senza organizzare sezioni tematiche che avrebbero difficilmente rispettato la complessità dei materiali.

Le fonti sono state selezionate a partire dalla fase più antica, relativa alle testimonianze del martirio dell'apostolo, passando poi per le fasi costruttive della chiesa, del monastero, del Tempietto, giungere ai restauri più significativi e concludersi infine con la trasformazione d'uso del convento per accogliere la sede dell'Accademia Española de Bellas Artes a Roma e con l'elenco dei principali interventi sino ad oggi.

Sono state predisposte schede sintetiche che riferiscono per ogni documento la data e l'autore. Segue un breve regesto dei testi, in molti casi trascritti del tutto o parzialmente. Le testimonianze sono state riportate fedelmente, a parte gli interventi minimi consueti (maiuscole, accenti, separazione delle parole). Ciascuna scheda è completata da indicazioni bibliografiche.

Bibliografia:

Per le testimonianze documentarie su San Pietro in Montorio si rinvia principalmente a: AGUADO 1876; MÜNTZ 1882; POU Y MARTÍ 1916; DE LA TORRE 1951-1966; BRU ROMO 1971; GÜNTHER 1973; DELFINI, PENTRELLA 1984; MARESCA COMPAGNA 1984; DE SOUSA COSTA 1985; MARIÁS 1987; CASADO ALCALDE 1987; CANTATORE 1994; GIORDANO 1997; MONTIJANO GARCÍA 1998; FREIBERG 2005; CANTATORE 2007; D'ARPA 2007-2008; ALONSO CAMPOY 2009-2010; CANTATORE 2010a; GARCÍA SÁNCHEZ 2013; FREIBERG 2014; MARTÍNEZ LOMBÓ 2016.

SAN PIETRO IN MONTORIO. DOCUMENTI

a cura di Rossana Nicolò

1. Metà VIII secolo

Itinerario di Einsiedeln: *fons sancti Petri ubi est carcer eius*.

Bibliografia: LANCIANI 1891, coll. 48-49; VALENTINI, ZUCCHETTI 1942, p. 190; CANTATORE 2007, pp. 21-22; ASOR ROSA in questo volume; CANTATORE, Monastero in questo volume.

2. Prima metà del IX secolo

Da Agnello da Ravenna nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* viene ricordato «monasterium beati Petri quod vocatur ad Ianiculum», considerato riferibile al nostro, e *S. Petrus ad Ulmum*, identificato con lo scomparso Sant'Angelo ad Ianiculum.

Bibliografia: AGNELUS 1924, pp. 21-22; CECHELLI 1996, pp. 101-107; CIPOLLONE 2012, pp. 236-237; ASOR ROSA in questo volume; CANTATORE, Monastero in questo volume.

3. XII secolo

Indicazione del luogo del martirio di Pietro sul monte Aureo nella *Descrizione della basilica Vaticana* di Pietro Mallio:

«Sicut itaque il Libro Pontificali scriptum inveni, beatus Cornelius papa rogatus a quadam matrona, nomine Lucina, corpora sanctorum apostolorum Petri e Pauli de Catacumbis noctu levavit: et primo quidem corpus beati Pauli apostoli praedicta Lucina in praedio suo posuit, via Ostiense, ad latus ubi decollatus est; beati vero Petri apostoli corpus accepit beatus Cornelius papa, et cum magna devotione et referentia posuit illud prope locum ubi crucifixus est, inter corpora sanctorum episcoporum, in templo scilicet Apollinis, in monte Aureo, in Vaticano palatii Neronis».

Bibliografia: VALENTINI, ZUCCHETTI 1946, p. 383.

4. XIII secolo

Catalogo di Parigi: «Sanctus Petrus Montorio».

Bibliografia: HÜLSEN 1927, p. 21, n. 116; VALENTINI, ZUCCHETTI 1946, p. 276; CANTATORE 2007, p. 21; CANTATORE, Monastero in questo volume.

5. 1280

Il monastero è ricordato come celestino. Bibliografia: PAOLI 2004, pp. 86-87; CANTATORE, Monastero in questo volume.

6. 1320

Il monastero, con il priore, partecipa al Capitolo generale dei celestini a Sulmona.

Bibliografia: PAOLI 2014, pp. 86-87; CANTATORE, Monastero in questo volume.

7. Prima metà del XIV secolo

Menzione del *mons aureus* nella *Polistoria de virtutibus et dotibus romanorum* di Joannes Caballinus de Cerronibus:

c. VIII «De Iano secundo conditore urbis. Ianus vero filius Iaphet et nepos Noë mansoleum et civitatem construxit in quodam monte ultra Tyberim, quem suo nomine Ianiculum appellavit, secundum Trogum libro. XLIII., qui mons vocabatur aureus, ab aura, quae augite ibi flat, ubi est hodie ecclesia quaedam, quae dicitur Sancti Petri Montis Aurei».

Bibliografia: VALENTINI, ZUCCHETTI 1953, pp. 25-26, 41; CABALLINUS 1995, pp. 149-188.

8. XIV secolo

Catalogo di Torino: «Ecclesia Sancti Petri Montis Aurei habet fratres ordinis Sancti Petri de Morrone.VIII.»

Bibliografia: HÜLSEN 1927, p. 21, n. 116; VALENTINI, ZUCCHETTI 1946, p. 316; CANTATORE 2007, p. 21; CANTATORE, Monastero in questo volume.

9. 1438

Un gruppo di monache cistercensi si trasferisce dal monastero di San Pancrazio a San Pietro in Montorio.

Bibliografia: GÜNTHER 1973, p. 12; VANNICELLI 1981, p. 72; CANTATORE, Monastero in questo volume.

10. 1455

Descrizione del luogo del martirio di Pietro e della traslazione del corpo nella catacomba della basilica di San Pietro nel *De rebus antiquis memorabilibus basilicae S. Petri Romae* di Maffeo Vegio: Lib. II, vv. 51-55: «Haec beatus Gregorius, quamquam non ignorem fuisse aliam quorundam sententiam qui dixerint transtulisse illud noctu beatum Cornelium papam ex Catacumbis rogatu matronae cuiusdam Lucinae, in cuius hortis aedificata postea fuerit basilica Sancti Pauli, recondidisseque in monte Aureo ubi templum Apollinis erat, nunc sancti Petri ex nomine eius, ubi et crucifixus est atque inde rursus per beatum Silvestrum papam et Constantinum imperatorem ad basilicam eius ubi nunc iacet corpus ipsum translatum fuisse. Quorum opinionem manifeste beati Gregorii auctoritas arguit cui et ego, quod verius loqui videatur, assentior. Quod beatus Petrus passus fuerit in monte Aureo sive Ianiculo portatumque corpus eius ad Catacumbas et ex Catacumbis postea ad basilicam eius.

Illud tamen non negaverim beatum Petrum in monte Aureo crucifixum fuisse quod et illi putant, verum in Catabumbis, ubi cetera ut plurimum

Christianorum corpora recondebantur, semper sepultum mansisse donec tandem ad basilicam per Constantinum erectam translatum fuit. Nam quod in monte Aureo crucifixus fuerit beatus Petrus comprobare satis videtur auctoritas Gai cuiusdam antiquae scriptoris, quem in *Historia Ecclesiastica* Eusebius refert, qui et cum Zepherino episcopo romano adversum Proculum quendam catafrygam disputans hec de Apostolorum commemorat locis: "Ego", inquit, "habeo trophaea Apostolorum, quae ostendam. Si enim procedas via regali, quae ad Vaticanum ducit, aut via ostiensi, invenis trophaea defixa, quibus ex utraque parte statutis, Romana communitur ecclesia". Est enim mons Aureus, in quo crucifixum ac tumulatum diximus beatum Petrum, situs recte ipsa via regali quae ad Vaticanum ducit et in qua trophaeum beati Petri defixum esse Gaius tradit. Cuius auctoritatem retulisse non fuerit inutile propter quosdam alios quorum adversa est his opinio, ut cognoscant se errare cum existimant apud molem Adriani imperatoris, ubi nunc est templum Sanctae Mariae in Transpadina, beatum Petrum crucifixum fuisse proindeque corpus eius ibi quievisse, non alia ratione quam, quod scriptum inveniatur inter duas metas mortem eum sustinuisse, templum autem Sanctae Mariae in Transpadina situm sit inter duas metas, quarum una est Mole Adriani.

Quorum ratio nullo modo quadrat, quippe cum pons Adriani cum Mole eius nondum exstructus esset neque enim adhuc ille mundo imperabat. Quod autem traditum sit inter duas metas beatum Petrum crucifixum fuisse, si tamen id vere traditum sit, dici potest eas metas esse quarum una in Vaticano est, altera iuxta montem Aventinum, inter quas verum est dicere montem Aureum, in quo vere is crucifixus est, positum esse. Qui si tantum sententiae suae insistere pergant, respondeant velim Gai auctoritati, quae dicit trophaeum eius defixum esse via Regali quae ad Vati-

canum ducit. Neque enim templum Sanctae Mariae in Transpadina via Regali sed in ipso Vaticano situm est. Nam via Regalis ad Sanctam Mariam in Saxea, quod nunc est hospitale Sancti Spiritus, tantum extenditur.

De theca argentea, in qua repositum fuit corpus beati Petri sub altari maiori et donis ei oblatis.

Transtulit igitur Constantinus sacratissimum corpus beati Petri, quod summo quidem fecit ac merito cum honore una cum beato Silvestro papa. Tum fabricavit ei insignem thecam argenteam, aere undique et cupro conclusam, in qua decentius conditum esset omni ex latere, in longum et in latum, sursum ac deorsum V pedes protensam ac desuper arcam deauratam».

Bibliografia: ACTA SANCTORUM 1717, pp. 73-74; MORONI 1861, CIII, pp. 459-460; VIGNATI 1958; BRINTON 1930; GÜNTHER 1973, pp. 192-195; HUSKINSON 1969, p. 160; MADDALE 1990, p. 129; DELLA SCHIAVA 2009, pp. 78-79; DELLA SCHIAVA 2011, pp. 139-196; PARLATO in questo volume; MARÍAS, Decorazioni in questo volume.

11. 1432-1434

Leon Battista Alberti cita il luogo «Petri in monte» nella *Descriptio Urbis Romae*.

TEMPLA ET PVBLICA VRBIS AEDIFICIA [...]

NOMINA LOCORVM HORIZON RADIVS

24 Petri in monte 32 gradus - 1 minuta 24 gradus - 1 minuta

Bibliografia: VALENTINI, ZUCCHETTI 1953, pp. 220-222; ALBERTI 2005, p. 82, tav. XVI, p. 72, fig. 6.

12. 1444-1446

Descrizione del Gianicolo e del luogo del martirio di Pietro nella *Roma Instaurata* di Biondo Flavio:

XXVII. De porta subtus Ianum, quae fontanilis

«Fontanilem ex Festo Pompeio ostendimus, quod deabus fontium fuerit sacrata dictam. Extant autem magnae molis muri scamentium adhuc fontium

receptacula sub monte qui Aureus dicitur, ipsi portae proximo, et haud longe, ad Vaticani moenia pertinente [...] Dicit autem subtus Ianum eam portam quod Ianiculo vel monti vel regioni subiaceat [...]

XLV. Locus martirii beati Petri apostoli

Sed iam cum sit ventum ad sanctorum opera, de beati Petri apostolorum principis loco martirii et passionis, quae nos opinemur in medium proferamus. Nam cum ad terebinthum, inter duas metas, illum fuisse passum constans in fama, quis sit is locus omnino ignoratur. Nec desunt qui Ianiculum falso ea Gloria ornare quaerint. Afferemus autem ad tantam rem nostro iudicio demonstrandam testimonium quod eo ad maiorem habere debet auctoritatem, quo ab hostibus fidei sumptum omni adulationis suspicionem carebit [...]

Ostendimus autem supra Cornelium (tacitum) scripsisse, Neronem clausisse in valle Vaticana spatium, in quo equos regeret haud promiscuo spatio et hoc in loro dicit hortos illum suos spectaculo supplicii christianorum obtulisse ac circense ludicrum edidisse».

Bibliografia: VALENTINI, ZUCCHETTI 1953, pp. 166, 271-272; PINCELLI 2007, p. 25, n. 31; PINCELLI 2010, p. 94, n. 34; PARLATO in questo volume.

13. 1452

San Pancrazio e la zona del martirio di san Pietro al Gianicolo nella *Descrizione della città di Roma nel 1452. Delle indulgenze e dei luoghi sacri di Roma* di Nikolaus Muffel:

«Lottavo giorno dopo Pasqua a San Pancrazio, dove il santo è sepolto insieme a tanti martiri e ci sono catacombe con corridoi irregolari, che sono venerabili come quelle di san Sebastiano. Ci sono tante tombe con ossa di santi che vi giacciono, anche teschi ed altre ossa che odorano gradevolmente queste tombe si aprono solamente una volta l'anno. Quando si entra per la porta della città vi è una cappella sul luogo dove san Pietro fu crocefisso in alto su un monte scosceso; ci sono ancora le due colonne

tra le quali stava la croce e la camicia ruvida con nodi grossi come quelli delle funi di crine. Vi si trova anche la ciotola che portò santa Brigida da oltre mare e da cui bevve e anche la crocetta d'avorio che portava con sé e che è venerabile; ci sono tutti i giorni 700 anni di indulgenza con grande digiuno. Sotto l'altare si dice fosse sepolta la croce di s. Pietro. Il luogo è nel centro, equidistante dalle grandi tombe o guglie, in una delle quali sono sepolti Romolo, Remo e un imperatore e si trova lungo le mura, nel percorso verso San Paolo ed è alta circa tre piani e murata di pietre come fosse una montagna. L'altra guglia sta presso il ponte del Tevere, chiamato ponte del tuono, che un imperatore fece costruire contro la tempesta, poiché gli era stato predetto che sarebbe stato colpito da un temporale. Vi era un'apertura o spelunca dove entrava. Un giorno che era tempo bello e con il cielo sereno entrò in questa apertura ed improvvisamente lo colpì il temporale».

Bibliografia: MUFFEL 1876, pp. 48-49; GÜNTHER 1973, p. 193; MUFFEL 1999, pp. 90-93; CANTATORE, Monastero in questo volume.

14. 1472, giugno 18, bolla di Sisto IV.

«Dilectis filiis Amadeo Hispano Ordinis Fratrum Minorum professori, et Fratribus eiusdem Amadei sociis etc. Sacrae zelus religionis etc. Cum itaque, sicut accepimus, Monasterium Sancti Petri in Montorio de Urbe in Transyberii, ubi dicitur sanctum Petrum Principem apostolorum Martyrium in cruce suscepisse, vacet ad praesens, ac tanto tempo vacaverit, quod eius collation, iuxta Laterani statuta Concilii est ad Sedem praedictam logitime devoluta, licet per aliquas Moniales Ordinis sancti Benedicti, quae omnes sunt defunctae, per aliquos annos proxime praeteritos fuerit habitatum. Nos cupientes dicto Monasterio salubriter providere, ad vos sub regulari Observantia viventes, et de religionis zelo, vitae sanctimonia, apud nos lau-

dabiliter commendatos, oculos nostros dirigentes, ac ordinem, cuiuscumque ordinis sit, in eo supprimentes ac penitus extinguentes, motu proprio, non ad vestram vel alterius pro vobis nobis super hoc oblatae petitionis instantiam, sed de nostra mera liberalitate, Monasterium praedictum, cuius fructus, reditus et proventus nulli vel modici sunt, quocumque modo vacet, quem nos hic haberi volumus pro expresso, ac a quocumque Monasterio dependeat, cum Ecclesia, et aedificiis, ac omnibus iuribus et pertinentiis suis, vobis pro usu et habitatione vestra, et per vos praesentes, ac alios pro tempore existentes perpetuo tenendum et inhabitandum, auctoritate Apostolica, tenore praesentium concedimus, pariter et assignamus, ita quod ex nunc liceat vobis per vos, vel alium, seu alios corporalem possessionem Monasterii, Ecclesiae, aedificiorum iuriumque et pertinentiarum praedictorum, propria auctoritate apprehendere, et in illo, campanile ac campanam habere, nec non illud, et Ecclesiam ac aedificia sua praedicta reficere et ampliare, seu refici et ampliari facere, et perpetuo inibi residere, ac dicti Monasterii fructus, reditus et proventus huiusmodi in vestros, et praedictae Ecclesiae usus, et eleemosynam convertere libere et licite, cujuslibet alterius super hoc licentia minime requisite: jure tamen parochialis Ecclesiae, et cujuslibet alterius in omnibus semper salvo. Non obstantibus fel. record. Bonifacii Papae VIII praedecessoris nostril et quibusvis aliis constitutionibus et ordinationibus Apostolicis, ceterisque contrariis quibuscumque. Nulli ergo etc. Si quis etc. Datum Romae apud Sanctum Petrum, anno Incarnationis Dominicae MCCCCLXXII, XIV Kalendas Iulii, Pontificatus Nostri anno I».

Bibliografia: *BULLARIUM FRANCISCANUM* 1949, p. 110, n. 266 (1472, giugno 18); WADDING 1735, 14, p. 542; AGUADO 1876, pp. 5-6; LUGARI 1907, pp. 30-34; GÜNTHER 1973, pp. 196-197; VANNICELLI 1981, p. 72; GORDANO 1997, p. 94; FREIBERG 2005, p. 154, nota 6; CANTATORE 2007, p. 32;

CANTATORE 2010a, p. 463; CANTATORE, Monastero in questo volume.

15. 1470-1482

Nell'*Apocalypsis nova* è ricordata la spelunca di Amedeo Menez de Silva durante la sua permanenza a San Pietro in Montorio: «Ego Amadeus fuit raptus ex spelunca mea, ubi orabam in monticulum et in rotam ubi deo adstabant angeli et anime sanctorum, meam amoris quia percepit».

Bibliografia: MORISI 1970, p. 47; GÜNTHER 1973, p. 197; AMADEU 2014, p. 56.

16. 1475, novembre 6

Elemosine del sale elargite in favore del convento di San Pietro in Montorio.

Bibliografia: CENCI 2002, pp. 394-395; CANTATORE, Monastero in questo volume.

17. 1478, novembre 13

Elemosine del sale elargite in favore del convento di San Pietro in Montorio.

Bibliografia: CENCI 2002, pp. 394-395; CANTATORE, Monastero in questo volume.

18. 1480, luglio 6

Lettera di Ferdinando il Cattolico ad Amedeo in cui il re dispone «votivam Ecclesiam Divo Petro fundare eo in loco ubi Apostolorum Princeps martirium consumavit» per l'estinzione del voto formulato per la nascita di un figlio maschio e dona duemila fiorini d'oro, da prelevarsi nel corso di un triennio dalle rendite del regno di Sicilia.

«Ferdinandus, Rex Castellae, Aragonum, Legionis Siciliae, etc. Venerabilis Religiose nobis dedite plurimisque dilecte.

Si omissimus hactenus persolvere quod olim vovimus, dum Primogenitum exoptabamus, fuit in causa temporum conditio, laboris difficultates et turbationes nostrorum Regnorum. Nunc autem posteaquam videmus Nos voti compotes, Dei beneficio,

effectos, susceptoque filio, Johanne principe ac successore horum Regnorum, pacificatis compositisque regnis, cum nihil jam obstare videamus quo deinceps promptiorem Nobis a caetera Dei optimi elementiam comparemus, statuimus promissa praestare, ac tandem votivam ecclesiam Divo Petro fundare, eo in loco ubi Apostolorum Princeps martitium consumavit.

Quamobrem, quoniam hujus voti temporalis vobis auctor ac Deo, gratitudinis noastrae sponsor fuisti, ne aliqua ex parte alterius nostrum fides periclitetur, aut labem accipiat, missimus ad vos litteras patentes quae cum his erunt, quibus assignavimus isti operi duos mille florenos auri Aragonum, intra triennium, ex nostris Regni Siciliae redditibus persolvendos.

Vos igitur, rogamus atque hortamur ed illos colligendos mittatis aliquem religiosum virum, cum eisdem litteris in Siciliam, aggrediaminique quamprimum opus foundationis erectionisque templi praedicti, ad quod, si haec summa insufficiens erit, quod deerit pro tanto beneficio libenter supplebimus. Valet interim Deumque omnipotentem et Apostolorum Principem pro nostra, Serenissimaeque Consortis et Illmi. Principis et universae sobolis nostrae salute continue atque assidue precare.

VI dic Julii, anno a nativitate Domini millesimo quadringentesimo octuagesimo.

Yo el Rey.

Arinio Secret».

Roma, Archivio dell'Ambasciata di Spagna, carpeta 426.

Bibliografia: AGUADO 1876, pp. 10-11, n. III; POU Y MARTÍ 1916, pp. 216-217; CANTATORE 2007, p. 38; CANTATORE, Monastero in questo volume.

19. 1481, maggio 8

Seconda bolla di Sisto IV, *Ex injuncto Nobis desuper*, con cui Amedeo ebbe piena facoltà di azione.

«Sixtus PP. IV

Ad Perpetuam rei memoriam.

Ex injuncto Nobis desuper Apostolicae servitutis officio etc. Dudum siquidem per Nos accepto, quod monasterium S. Petri in Monte aureo de Urbe et regione Transtyberina, in quo nonnullae Moniales, quae omnes ab hac luce migraverant, aliquibus annis inhabitaverant, vacaverat, et vacabat; Nos tunc Monasterium praedictum, quovis modo vacaret, illius, quicumque foret, Ordine inibi suppresso, et penitus extincto, atiamsi ab aliquo alio Monasterio dependeret, cum Ecclesia, aedificiis, ac omnibus juribus et oertinentiis suis, dilectis filiis Amadeo Hispano et ejus sociis Ordinis fratrum Monorum professoribus, de Societate fratris Amadei hispani noncupatis, pro eorum et fratrum dictae Societatis, qui pro tempore forent, perpetuis usu et habitatione motu proprio concessimus et assignavimus, prout in Nostris inde confectis litteris plenius continetur. Et deinde sicut exhibita Nobis nuper pro parte Amadei et fratrum praedictorum petitio continebat, dilecti filii Prior et Conventus Monasterii S. Clementis de Urbe per Priorem soliti guberanri Ordinis S. Ambrosii ad nemus extra muros Mediolanen. Asserentes dudum dictum Monasterium S. Petri olim Monasterio S. Pancratii extra muros Urbis Cisterciensium. Ordinis, et deinde, praedictum Monasterium S. Pancratii, cum membris, juribus et pertinentiis suis, dicto eorum Monasterio S. Clementis Apostolica auctoritate perpetuo unitum et incorporatum fuisse, ipsos Amadeum et fratres super hoc petendo monasterium S. Petri cum illi contiguus structuris et aedificiis hujusmodi praedictis, eis, et dicto eorum Monasterio S. Clementis adjudicari, et ipsos Amadeum et fratres inde amoveri eisque super Monasterio S. Petri, et illi contiguus aedificiis hujusmodi perpetuum silentium imponi, coram tunc nostro in alma Urbe in spiritualibus Vicario, non ex delegatione Apostolica, traxerunt in causam, ipseque Vicarius in causa ipsa ad nonnullos actus, citra tamen conclusionem, dicitur tamen processisse: ac propterea, et

quia atiam a nonnullis asseritur, quod etsi in aedificiis praedictis contiguus dictae Ecclesiae S. Petri habitaverunt olim nonnullae Moniales, nihilominus Ecclesia et illi contigua aedificia hujusmodi non fuerunt unquam Monasterium Monialium, sed simplex Ecclesia saecularis, et quod sive Ecclesia S. Petri cum illi contiguus aedificiis hujusmodi fuerit Ecclesia saecularis, ut praefertur, sive Monasterium Monialium, attamen fuit dudum apostolica auctoritate unita, et incorporata dicto Monasterio S. Pancratii, et quod illae quae apud illam Ecclesiam S. Petri habitare visae fuerant Moniales, ejusdem Monasterii S. Pancratii fuerant apud dictam Ecclesiam S. Petri, ut in dicti Monasterii S. Pancratii membro, seu loco eidem Monasterio S. Pancratii unito et incorporato habitaverunt; ipsi Amadeus et fratres de praemissis certam notitiam habere non valentes dubitent, an cum sana conscientia in Ecclesia S. Petri, et illi contiguus aedificiis praedictis, in quibus degunt, habitare possint, et per dictos Priorem et Conventum Monasterii S. Clementis molestari et deinde amoveri posse tempore precedente, indigeantque pro hortis, et hortaliis ordinandis apud Ecclesiam praedictam nonnullis terris vineatis, dictae Ecclesiae S. Petri et aedificiis contiguus, ad dictum Monasterium S. Clementis quoad proprietatem pertinentibus; quare pro parte Amadei et fratrum praedictorum Nobis fuit humiliter supplicatum, ut Ecclesiam S. Petri cum illi contiguus aedificiis, ac eis haerentibus horticellis, sive simplex Ecclesia, sive Monasterium Monialium vel vinorum, aut tocus saecularis vel religiosus cujusvis Ordinis etiam Mendicalium fuerint olim, et existat, et quovis nomine nuncupetur, cum illi contiguus aedificiis, et vineis, horto, et hortulo a S. Clementis, et S. Pancratii Monasteriis praedictis, et quocumque alio ecclesiastico, etiam religioso loco, cui Ecclesia S. Petri quovis modo unita, et annexa, et incorporata foret madiate, vel immediate, separare, et dividere, omnemque annexionem et incorpora-

tionem hujusmodi quoad illam, et illi contigua aedificia, hortum, hortulum ac vienam, revocare, et dissolvere, et quamcumque dictae Ecclesiae dependentiam a S. Clementis et Sancti Pancratii Monasteriis praedictis penitus et omnino suppressere, ipsamque Ecclesiam Sancti Petri cum aedificiis supradictis in pristinum et eum statum, in quo erat antequam uniretur, incorporaretur, et annecteretur, restituere, reponere et reintegrare, nec non titulum et Monasterii et Prioratus, vel Praepositatus, aliter alio quovis nomine nuncupatam et inibi forsitan olim erectam dignitatem ecclesiasticam extinguere et annullare, aliaque eis super his opportune providere de benignitate Apostolica dignemur.

Nos igitur, qui Amadeum et fratres praedictos, exigentibus exemplari vita, et laudabili conversatione, speciali devotione prosequimur, ac cupimus eorum quieti consulere, statum causae ec unionum et incorporationum, nec non dependentiarum hujusmodi, si quae sunt, pro sufficienter expressis habentes, dictamque causam ad Nos harum serie advocantes, et litem penitus extinguentes, hujusmodi supplicationibus inclinati, dilecti filii Nostri Dominici tituli S. Clementis presbyteri Cardinalis ad hoc expresso accedente consensu in manibus Nostri praestiti, nec non uniones, annexiones et incorporaciones Ecclesiae, sive Monasterii S. Petri, si quae sunt quoad corpus ipsius Ecclesiae et illi contiguam domum, structuram et aedificia ac hortum muris aream area clausum, juxta aedificia praedicta situm, et horticellum seu hortulum prope stallam ejusdem Ecclesiae, et vineas hujusmodi dumtaxat, illis quoad omnia alia in suis robore et firmitate remanentibus, auctoritate Apostolica praesentium tenore dissolvimus et separamus, et Ecclesiam sive Monasterium S. Petri hujusmodi cum aedificiis, structuris, domo, et orto, ac horticello, et vineis praedictis, eorum denique Ecclesiae, domus, structurarum, et aedificiorum, horti, et vineae juribus et pertinentiis dumtaxat, a S.

Pancratii e S. Clementis Monasteriis praedictis dicta auctoritate dividimus dismembramus et separamus, nec non in pristinum et eum statum, in quo erat antequam dicto Monasterio S. Pancratii uniretur, annecteretur et incorporaretur, eadem auctoritate restituimus et reintegramus, ac volumus, et Amadeo et fratribus praedictis praefata auctoritate concedimus, quod litterae eis concessae praedictae a data praesentium valeant, plenamque roboris firmitatem obtineant; ipseque Amadeus et fratres Ecclesiam S. Petri cum structuris, et aedificiis, ac orto et horticello, ac vineis huiusmodi, pro ipsorum fratrum domo et habitatione perpetuis futuris temporibus retinere possint in omnibus mentio specifica habita, et separatio, disjunctio, suppressio et extinctio, ac restitutio et reintegratio praedictae per easdem litteras cum suppressione et extinctione unionis et dependentiae cujuslibet dignitatis, et Ordinis in eadem Ecclesia S. Petri, et ejus aedificiis, orto, et horticello, ac vineis, et inibi contenta concessione factae fuissent, in et ipsa concessione dictae vineae eis concessae forent. Non obstantibus praemissis, ac fel: record: Bonifacii Papae VIII praedecessoris Nostri, et aliis apostolicis constitutionibus, ac Monasteriorum, et Ordinum praedictorum juramento, confirmatione Apostolica, vel quavis firmitate alia roboratis statutis et consuetudinibus; nec non omnibus illis, quae in dictis litteris volumus non ob stare, caeterisque contrariis quibuscumque. Per hoc autem, quoad reliqua bona et jura Ecclesiae, sive Monasterii S. petri hujusmodi, et quae illius ratione ad Monasterium praedictum S. Pancratii et S. Clementis pertinerent quomodolibet, annexionem et incorporationem praedictas dissolvere, aut vim, et efficaciam diminuire, seu juri ejusdem Monasterii S. Clementis, et S. Pancratii in aliquo praejudicare non intendimus; liceat tamen Amadeo, et ejus sociis praedictis acquirere super situ arbores et vites plantatas in locis contiguis dictae Ecclesiae, de proprietate dicti Monasterii S. Cle-

mentis, absque praejudicio ipsius Monasterii S. Clementis in proprietate hujusmodi.

Nulli ergo, etc. si quis etc.

Datum Romae apud S. petrum anno Incarat. Dom. 1481 VIII idus Maii Pont. Nostri anno X.

(regist. Pontif. *anno Christi 1481*)»

Bibliografia: AGUADO 1876, pp. 6-10; POU Y MARTÍ 1916, p. 216; MARIANO DA FIRENZE 1931, p. 98; *BULLARIUM FRANCESCANUM* 1949, pp. 719-721, n. 1428 (1481, maggio 8); FREIBERG 2005, p. 154, n. 6; CANTATORE, Monastero in questo volume.

20. 1481, luglio 11, (inserto del 6 luglio 1481)

Lettera del viceré Gaspare De Spes da Barcellona al tesoriere Alferio de Leonfante per l'assegnazione ad Amadeo di 2000 fiorini in tre anni. È richiamato un precedente documento, allegato, con il quale il re invita Gaspare de Spes, *consiliarius* e viceré, «ad instauracionem et edificacionem tenpli Rome eo loco quo beatus Petrus apostolus martirio coronatus fuit sicuti voveramus pro primogenito nobis divinitus nato, assignavimus superioribus diebus super universis redditibus et iuribus nostri set dari iussimus religioso et dilecto nostro fratri Homodeo hispano ordinis minorum florenos duos mille [...] solvendo infra annos tres quemadmodum in alia nostra provisione latissime patet [...]. Datum Toleti die VI^o mensis iulii anno a nativitate Domini M^oCCCCLXXXI. Yo el Rey».

ASP, *Real Cancellaria*, vol. 148, cc. 17v-18v, 11 luglio 1481 (inserto del 6 luglio 1481)

Bibliografia: GIORDANO 1997, p. 95; CANTATORE 2010a, p. 469, I.

21. 1481, ottobre 20

Notizia della realizzazione di una campana per il convento che, iniziata da *magister Johannes de Turri Campanie*, non era stata ancora completata. Bibliografia: DE SOUSA COSTA 1985, pp. 301-302; doc. n. 41; CANTATORE

2007, p. 39; CANTATORE, Monastero in questo volume.

22. 1483, marzo 5

Lettera di ringraziamento di Sisto IV a Luigi XI di Francia per i cinquecento scudi donati in *supplementum fabricae beati Petri in Monte aureo*:

«Regi Franciae. Carissime in Christo fili noster salutem etc. Gratissimae fuerunt nobis tuae Majestatis literae, quibus gratias agit nobis de votorum suorum commutatione, et tuae devotionis fervorem magnopere laudamus, qui jam ea in quae vota commutavimus diligenter et cumulate fueris executus, missis quingentis scutis ad basilicam principis apostolorum de Urbe pro illius tectorum et ecclesiae reparatione, et totidem in supplementum fabricae beati Petri in Monte aureo [...]».

ASV, *Brevia Sixti IV*, 1482-1483, f. 404.

Bibliografia: MÜNTZ 1882, pp. 165-166 (1483, marzo 5); PERINELLE 1903, pp. 131-132; POU Y MARTÍ 1916, p. 217; GÜNTHER 1973, p. 198; CANTATORE 2007, pp. 42 e 56; CANTATORE 2016, p. 248; MARIAS, Committenza in questo volume.

23. 1483, marzo 24

Permesso richiesto dai frati di San Pietro in Montorio per fare entrare dalla porta San Pancrazio, senza pagare il dazio, i materiali necessari *pro fabrica eorum monasterii*.

Bibliografia: DE SOUSA COSTA 1985, p. 308, doc. n. 47; CANTATORE 2007, pp. 42, 56.

24. 1482? 1486?

Vita di Amadeo di fra' Mariano da Firenze:

f. 122: «Venne finalmente a Roma frate Amadio, per poter finire di murare il convento di Sancta Maria della Pace, et immediate el suo protectore fr. Francesco da Savona cardinale ottenne da papa Paulo una bolla per finire decto convento, et murarne delli altri. Onde per vigore di questa bolle prese el decimo loco di sancta Maria

delle gratie da san Secondo. Ma non molto poi el decto cardinale fu electo Papa, chiamato Sixto quarto; et frate Amadio lo venne a visitare, et ottenne molte gratie da lui, et una bolla di potere pigliare sei luoghi. [...] Ma ritenendolo presso di se papa Sixto, et eleggendolo per suo confessore, li decte la chiesa di san Pietro in Janiculo o vero in monte aureo dreto la città di Roma, cavatone le monache. Nel qual loco frate Amadio stecte circa dieci annj, in grande austerita di vita, orationj et contemplationj.

Reducevasi in una spelonca sotto il loco dove fu crocifisso san Pietro, dove orando et contemplando stava in sino a vespro, di poi uscendo, di licentia del sommo pontefice celebrava la messa, la quale celebrata, dava audentia a molti, che lo venivano a visitare. In queste sue contemplationj li appariva lo angelo Gabriello, et revelollj molte cose circa alla creatione angelica et humana [...]».

BNR, Fra' Mariano da Firenze, *Vite quarantaquattro di vari Uomini Illustri in santità*, Cod. 2063 (Sess. 402); 22 *Vita, Amadeo*, ff. 110-124.

Bibliografia: SEVESI 1911, p. 33; GÜNTHER 1973, p. 199; GIORDANO 1997, p. 92; FREIBERG 2005, p. 154 nota 7 e p. 189 nota 144; CANTATORE 2010a, p. 464; CANTATORE, Tempietto in questo volume.

25. 1486, novembre 3

Atto di procura dei frati di San Pietro in Montorio ad un gruppo di persone per tutelare gli interessi del monastero:

«In nomine domini amen. Anno Domini millesimo CCCCLXXXVIo, pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini nostri domini Innocentii divina providentia pape octavi, indictione quinta, mensis novembris die tertia. In presentia mei notarii et testium infrascriptorum ad hec specialiter vocatorum et rogatorum, congregati et coadunati in unum fratres et capitulum conventus Sancti Petri Montorio de Urbe ad sonum campanelle more solito in monasterio dicte

ecclesie, in refectorio predicti monasterii, videlicet venerabiles viri frater Mihiael de Antignata guardianus Sancti Ieronimi de Perusio vicarius reverendissimi patris custodis congregationis beati Amadei Ispani, frater Isaia de Varisio guardianus predicti conventus Sancti Petri Montorio, frater Laurentius de Mediolano, frater Franciscus de Mediolano, frater Io-hannes de Servino Gallicus, frater Egidius de Monteferrato, frater Sebastianus de Burno, frater Ineparus de Ianutiano et frater Augustinus de Ianutiano, asserentes se esse maiorem partem fratrum predicti conventus Sancti Petri Montorio, sponte ex certa eorum scientia et non per errorem fecerunt, constituerunt, creaverunt et ordinaverunt suos veros et indubitatos procuratores, actores, factores, negotiorum gestores et certos nuntios speciales, videlicet dominum Nicolaum de Castello, dominum Petrum Altisentem Catalanum, dominum Bartolomeum de Perusio, dominum Angelum de Augubio, dominum Valerium de Tode, dominum Sigismundum de Cinguli, dominum Anastasium, dominum Nicolaum de Neapoli, dominum Petrum Caranzo, dominum Antonium Cavalerium Mediolanensem et filios eius legitimos, Rubeum de Licci Florentinum, Laurentium de Perusio, Iulium et Honofrium de Manellis absentes tamquam presentes, Iohannem Petri Gallicum et Franciscum de Manellis presentes et acceptantes ad omnes et singulas ipsorum et dicti conventus constituentium causas, lites, controversias et questiones tam civiles quam criminales et quas in presenti habent et in futurum habitura essent cum quibuscumque personis, locis aut universitatibus, in qualibet curia tam ecclesiastica quam seculari et coram quocumque iudice, vicario, legato vel subdelegato, ad recipiendum, petendum pecunias seu bona quascumque et quecumque ab omnibus suis debitoribus et in quascumque quantitates et de receptis quietandum et quietationem faciendum in forma, necnon ad locandum,

pensionandum domos ipsorum fratrum et conventus predicti, pensionem recipiendum et quietandum ut supra necnon ad comparandum pro ipsis constituentibus et convento et ipsorum nomine presentando necnon ad agendum, petendum, defendendum libellum seu petitionem unam vel plures, ut expediens fuerit, producendum, dandum et representandum, excipiendum, replicandum, litem seu lites contestandum, de calumnia et veritate dicendum, iuramentum et quodlibet aliud in animam ipsorum constituentium prestandum et deferendum et ipsam litem seu lites pro contestata haberi, pronuntiari petendum et faciendum et ponendum et positionibus (sic) respondendum, confitendum et negandum, articulandum, probandum, petendum et reprobandum testes, scripturas, iuramenta et iura producendum et tam testes suos quam partis adverse iurari, publicari et aperiri videndum et faciendum et item contestandum criminalia et defectus opponendum, forum declinandum, de loco conveniendum, sequestrationis precepta et mandata petendum et fieri faciendum et ea postmodum debite executioni (sic) mandari petendum et faciendum, causam et iudicium recusandum, allegandum et in causa concludendum, summam seu summas tam diffinitivas quam interlocutorias (sic) audiendum, dari petendum et faciendum et ab ea et quolibet alio gravamine, si opus fuerit, appellandum et appellationis casum prosequendum, procuratorem unum vel plures, ut expediens fuerit, loco ipsorum substituendum et revocandum, iudices et notarios eligendum et suspectos revocandum, terminos et dilationes petendum et suscipiendum necnon edificandum et edificari faciendum monasterium et ecclesiam dicti conventus Sancti Petri predicti; et generaliter ad omnia et singula faciendum, procurandum, gerendum, exercendum et administrandum in predictis et circa predicta fuerint et alia necessaria et oportuna et que merita causarum civilium et

criminalium et ordo iuris postulant et requirunt et que ipsimet constituentes facere, procurare et exercere possent, si personaliter interessent, etiam si talia forent que mandatum a iure exigent speciale; dantes et constituentes ipsi et concedentes dictis eorum procuratoribus plenam licentiam et liberam potestatem et speciale mandatum cum plena, libera, generali et speciali administratione in predictis et circa predicta dependentibus (sic) et connexis ab eiusdem (sic) faciendum, procurandum et exercendum et administrandum, prout eis melius videbuntur et placuerint; relevantesque dicti constituentes dictos eorum procuratores ab omni onere cuiuslibet satisfactionis de iudicio Sixti et iudicatum solvendum cum clausulis suis debitis et oportunis; commiseruntque dicti constituentes mihi notario ut publice persone presenti, recipienti et legitime stipulanti vice et nomine omnium et singulorum, quorum interest et in futurum poterit nunc interesse, se ratum, gratum habere et tenere et observare omne totum et quicquid per dictos eorum procuratores actum, factum, gestum, promissum et procuratum fuerit in predictis et circa predicta dependentibus (sic) et connexis ab eisdem et contra ea nullo modo facere, dicere vel venire aliqua ratione, modo, iure, titulo seu causa; dantesque dicti constituentes potestatem dictis eius procuratoribus quod simul et separatim possint agere ut supra, cum consensu tamen guardiani dicti conventus. Pro quibus omnibus et singulis observandis et plenarie adimplendis dicti constituentes obligaverunt omnia et singula bona dicti monasterii et conventus mobilia et immobilia presentia et futura, iuraverunt in pectore, prout moris est, predicta omnia et singula semper et perpetuo observare et adimplere, rata, grata et firma habere et tenere et contra non facere, dicere vel venire aliqua ratione, modo, iure, titulo seu causa, sub ypoteca et obligatione predictis et pena per eos prestiti iuramenti et unius libre auri, qua pena soluta vel

non, hec omnia et singula nihilominus firma perdurent. Rogaverunt me notarium infrascriptum ut de predictis publicum conficerem instrumentum unum vel plura, prout expediens fuerit.

Actum Rome in regione Transtiberim in dicto refectorio predicti monasterii Sancti Petri Montorio, presentibus, audientibus et intelligentibus his testibus, videlicet Dominico Iacottoli cive Romano regionis Transtiberim et magistro Aluvisio fisico de Seniscolo Mediolanensis ad predicta vocatis, habitis et rogatis.

Et ego Marius de Iancolis civis Romanus Dei gratia publicus imperiali auctoritate notarius, quia predictis omnibus et singulis dum sic agerent et fierent una cum prenomatis testibus interfui et presens fui, ideo rogatus scribere scripsi et publicavi signumque meum apposui consuetum».

(sul verso della seconda carta, di mano coeva: "Vicario. Pro Sancto Petro de Montorio procuratorium").

Roma, Archivio Provinciale Aracoeoli-Storico, AFR (in corso di inventariazione, ex ASFR), *Convento S. Pietro in Montorio*, b. 1.

Bibliografia: CANTATORE 1994, pp. 8-11, 31; CANTATORE 2000, pp. 422-423; CANTATORE 2007, pp. 149-151; CANTATORE, *Monastero in questo volume*.

26. 1488, settembre 10

Lettera di Ferdinando d'Aragona a Juan Ruiz de Medina e Bernardino de Carvajal in cui si riferisce che i procuratori del re a Roma hanno ricevuto ogni anno 500 ducati per la costruzione della chiesa e del convento di San Pietro in Montorio.

«Don Ferrando, etc., a los venerables y amados consejeros y procuradores nuestros en corte de Roma el prothonotario de Medina y el prothonotario maestre Bernaldino Carauajal, y a cada uno de vos, salut y dileccion.

Por quanto nos, mouidos por el servicio de Dios, por dignos respectos, hauemos prouehido y mandado sean dados y librados cadaun anyo, en el reyno nuestro

de Sicilia, de nuestras rentas, pagaderos a vosotrós o a vuestro procurador, quinientos ducados de oro, para la obra de la yglesia del monesterio de Montorio, en la ciudat de Roma, del orden de Sant Francisco de obseruantes, y esto fasta tanto quel cuerpo de la dicha yglesia sea acabado de obrar y edificar; por ende, confiando de la fe, industria e diligencia de vosotros, por tenor de las presentes, de muestra cierta sciencia y consultamente, a vosotros y a cadauno de vos damos y conferimos facultat y cargo y poder special, que vosotros, o vuestros procurador o procuradores, podades recibir y recibades, o el otro de vos reciba, del dicho nuestro thesorero de Sicilia, los dichos quinientos ducados, cadaun anyo, y le podades atorgar y atorguedes apoca o apocas de lo recebido; los quales quinientos ducados queremos cadaun anyo conuirtays e fagades conuertir en la obra y edificacion de la yglesia del dicho monesterio, a vuestro buen arbitrio y conocimiento, poniendo en la dicha edificacion los maestros y ministros para fazer la dicha obra, y faziendo proceder en aquella, segunt vos pareciere conueniente al seruicio de Dios y al merito y honra nuestra; para que podades tomar y tomedes la cuenta de los ministros, maestros y trabajantes en la dicha obra, y de la costa que en aquella se fara, y pagar y fazer pagar quello e las dichas costas, de los dichos quinientos ducados. Car nos, en y acerca las dichas cosas, y de quella dependientes y emergentes, cometemos a vostro y a cadauno de vos todas nuestras vezes lugar y poder plenariamente con las presentes [...] Joanni de Coloma».

Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Archivo Real, n. 3566, 110v - III.

Bibliografía: DE LA TORRE 1951, n. 151, pp. 142-143; GÜNTHER 1973, pp. 201-202, n. 9; CANTATORE 2007, pp. 43-44, 70; CANTATORE, Monastero in questo volume.

27. 1488, settembre 10

Lettera di Ferdinando di Aragona a Juan Ruiz de Medina e Bernardino de Carvajal:

«Venerables prothonotarios, mis procuradores en corte de Roma, y del mi consejo. Yo mando a mi thesorero del reyno de Sicilia que, para obrar la yglesia del monesterio de Montorio, del orden de Sant Francisco de obseruança, dessa ciudat de Roma, pague cadaun anyo quinientos ducados, fasta que la dicha yglesia sia acabada de labrar, y que los dichos D ducados sean dados a vostro, o a vuestro procurador; ca, con mi prouision patente, vos do poder bastante, para recibir quello y atorgar carta de pago al dicho thesorero, y assi bien de fazer la dicha obra e edificacion de yglesia, segunt conocereys ser conueniente al seruicio de Dios y a mi deuocion y honra. Por ende, yo vos rueego y mando que con diligencia entendays en fazer fazer la dicha obra de yglesia, fasta que sia complida y acabada, mirando que parezca mas la grandeza de quien la faze fazer, en la forma de como ha de ser labrada que non en la grandaria della, porque, como veeys, las yglesias de los obseruantes acostumbran y deuen ser mas deuotas que grandes edificios. Con el dicho mi poder fareys vn procurador en Sicilia, el qual haya poder por vostro, en el dicho nombre, de recedi el dinero y otorgar carta de pago al dicho thesorero. En todo lo qual vos haureys como de vos confio; ca, allende que participareys en el merito, sere yo mucho seruido en ello [...] Post data et signata. Ni tampoco quiero que la pequenez de la iglesia sia tanta, que por aquella parezca ser derogado a la grandeza de quien la manda fazer. Y assi todo sia por vostos mirado, de manera que todos extremos sean euitados. Data ut supra. Johan de Coloma, secretarius.

Dirigitur prothonotariis doctori de Medina et magistro Bernardino Carvajal, regiis consiliariis et procuratori bus in curia romana».

Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Archivo Real, n. 3566, III.

Bibliografía: DE LA TORRE 1951, pp. 143-144, n. 152; GÜNTHER 1973, pp. 202-203, n. 10; CANTATORE 2007, pp. 44, 70.

28. 1488, settembre 23

Lettera di re Ferdinando a Juan Ruiz de Medina e Bernardino de Carvajal in cui raccomanda di trattare con riguardo il capomastro *Jorge de Castellón* che lavora bene ed è molto devoto, come richiesto dai frati di San Pietro in Montorio:

«Reverendo in Christo padre, obispo, y venerable protonotario, mis procuradores en corte de Roma, y del mi consejo. Por quanto de presente vos doy special cargo de la obra del monesterio e yglesia de Sant Pedro de Montorio, en essa ciudat de Roma, y tengo relation, por los frale, que, por causa de la dicha obra, son venidos a mi, que fasta qui ha seido maestro de aquella, uno llamado maestre Jorge de Castellon, el qual se dize obra muy bien, y es tan deuoto a la dicha obra, que, por seruicio de Dios, dexa el salario de un dia cada semana, e assi los dichos frale me han umilmente supplicado scriuiesse a vostos en comendacion del dicho maestro Jorge. Por ende, yo vos ruego que aquel tangays en special comendacion; y, siendo el tal como se dize, tanto por tanto no le quiteys la dicha obra [...] Coloma, secretarius.

Dirigitur magistro Bernardino Carvajal, episcopo d'Astorga, en protonotario di Medina».

Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Archivo Real, n. 3566, 116v
Bibliografía: DE LA TORRE 1951, p. 149, n. 159; GÜNTHER 1973, pp. 203-204, n. 11; CANTATORE 2007, p. 70; CANTATORE, Monastero in questo volume.

29. 1488, settembre 23

Ferdinando di Aragona scrive a Gonzales Fernandez de Heredia, vescovo di Barcellona:

«Reverendissimo in Christo padre, obispo de Barchinona, del nuestro consejo. En días passados, huiendo relation que el reverendissimo cardenal de Sant Climent no queria dexar proceder en la obra de la iglesia de Sant pedro de Montorio, en essa ciudat de Roma, la qual nos faremo edificar, diziendo tiene cierto densal sobre la heredit,

adonde el edificio de la dicha yglesia se ha da fazer, prouehimos en Sicilia que nuestro thesorero diesse trezientos ducados, a toda vuestra voluntat, para que fuesse pagado el dicho cardenal de lo que justamente le perteneciese, y que vos fiziessedes sobrello la concordia o taxacion con el dicho cardenal, y le diessedes o fiziessedes dar lo que con el hauriades assentiatio. Y por quanto hauemos sabido, que ahun la cosa no tiene complimento, vos encargamos mucho que, por seruicio de Dios y nuestro, luego entendays en concordar el precio de la dicha hereditat o censal con el dicho cardenal, y, concordado, fagays que le sea pagado lo que justamente hauier deuere. Remitiendo toda cosa a la confianca que en vos tenemos; car ya sta ahy la cautela paral thesorero de Sicilia, con la qual sera dado el dinero, que para ello sera menester. Dando en esto el recaudo y complimento, que de vos confiamos; que en ello nos seruireys mucho [...] Coloma, secretarius». Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Archivo Real, n. 3566, 116v. Bibliografía: DE LA TORRE 1951, pp. 149-150, n. 160; GÜNTHER 1973, pp. 204-205, n. 12; CANTATORE 2007, p. 70; CANTATORE, Monastero in questo volume.

30. 1488, settembre 23

Ferdinando di Aragona al procuratore del vescovo di Cefalù, Lope de Sant Martín, avvisa del pagamento di 2000 ducati per San Pietro in Montorio.

«Lope de Sant Martín. Relacion tenemos que vos distes cierta quanta al opispo de Chifalo, en paga e prorrata de quello dos mil ducatos, los quales nos vos mandamos pagar por la obra del monesterio de Sant Pedro de Montorio, en la ciudat de Roma, y que la dicha quantia de presente staira en el banco de Guillermo Ayutamechristo, o en otro banco dessa ciudat. Y por quanto de presente mandamos dar prissa a la dicha obra, assi del monesterio como de la yglesia, para la qual es menester la dicha quantia, y que aquella sea librada al Abispo de Astorga y al protonotario y doctor

de medina, nuestros procuradores en corte de Roma, a los quales hauemos dado principal cargo de la dicha obra, y avn, por quanto el dicho obispo de Chifalo no se falla de presente aqui, para poder screuir sobrello, por ende, pues vos soys procurador del dicho obispo, y podreys en el dicho nombre tomar la dicha quantia, y librar aquella a quien los dichos obispo y protonotario, nuestros procuradores, mandaren, vos encargamos que, luego que la presente vos fuere dada, deys o ragade dar y librar la dicha quantia a los dichos nuestros procuradores, o a quien su poder tuuinere, para el gasto de la dicha obra. Y caso que la dicha vuestra procura no bastasse a tomar del banco el dicho dinero, lo que no creemos, es nuestra voluta y vos mandamos que, con prouision de visorey, faziendo vos puente, por quello, cobreys la dicha quantia, y ragade de aquella lo que arriba dezimos. Y en esto dat diligencia y entero recaudo, como de vos confiamos; car toda dilacion nos seria molesta ...Coloma, secretarius»

Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Archivo Real, n. 3566, 116-117.

Bibliografía: DE LA TORRE 1951, p. 150, n. 161; GÜNTHER 1973, pp. 205-206, n. 13; CANTATORE 2007, p. 70; CANTATORE, Monastero in questo volume.

31. 1489

San Pietro in Montorio viene ricordato nel *Libro di indulgenze* di Stephan Plank:

«Zu sant Peter in montorio ist ein kloster des ordens sancti Francisci vnd halten obseruantz, vf der selben stait da die kirch lyt da ist gemartert vnd gecruziget worden sant Peter der.xii. pot. da ist gros gnad vnd ablas».

Bibliografía: PLANK-HÜLSEN 1925, f. 52v; GÜNTHER 1973, p. 199.

32. 1489, ottobre 16

Lettera del viceré da Palermo in cui riferisce ai *magistri racionales*, al tesoriere, al conservatore del patrimonio

regio e agli altri ufficiali regi, che gli è stata presentata una *regia provisio* che dispone il pagamento annuo di cinquecento scudi in tre rate ai protonotari e procuratori a Roma, Medina e Carvajal, per la realizzazione della chiesa di san Pietro in Montorio. Il re dà poi mandato di recepire ed eseguire quanto stabilito nel documento a Giovanni di Colonia, tesoriere e proconservatore della Sicilia.

«don Ferrando [...] rey de Castilla [...] con nostra devocion queremos facer obrar en la ciudad de Roma la iglesia del monasterio de Montorio de la ciutat de Roma de la orden de frayres menores observantes de la qual obra y edificio de iglesia con nostras patentes provisiones havemos dado special poder y cargo a los prothonotarios el doctor de Medina y maestro Bernardino Caravayal nostro procuradores en corte de Roma con facultat de recibir la infrascripta consignacion la qual queremos sea cadaun anyo de quingentes ducados buenos y de buen peso fasta que la dicha yglesia sia accabada de obrar por ende con tenor de las presentes de nostra cierta scientia y consultamento vos dicimos y comandamos strichamente que de qualesquier pecunias y emolumentos assi ordinarios como extraordinarios de nostra corte a manos vestras pervenidos e o pervenderos de ys ypagneys realmente y de fecho por causa de la obra de la dicha iglesia a los dichos prothonotarios procuradores nostros o al otro dellos o procurator suyo legitimo entras yguales tercias del anyo de quatro en quatro meses comenzando a contar la primera tercia del dia de la data de la presente adelante quingentas ducados de oro obrando en cadauna paga de los dichos prothonotarios y procuradores nostros o del procurador dellos o del otro dellos apoca de pago en la primera de las quales sera todo el tenor de las presentes inserto y en las otras solo sea fecha special mencion. Car nos con el mismo tenor de las presentes mandamos a los meseres racionales de nostra corte y a sus lugares tenientes ea otras qualesquier de vos conto oydores que

poniendo vos en data o des exida de vestras cuentas los dichos quingentos ducados cadaun anyo por tres yguales tercias como dicho es pagaderos a los susodichos prothonotarios y procuradores nostros o al procurator dellos o del octro dellos y restituyendo apoca de aquellos o del otros dellos como dicho es vos passen y admictan a aquellos en el tiempo de la reddicion de vestras cuentas por legitima. Data y deseuida toda dilacion i dificultat cessantes car tales nostra firma e incomitable voluntat. Datum en la villa de Arena lo IX dias de setiembre VII ind. e nel anyo del nacimiento de nostro Senyor M^oCCC-Cos othenta ocho. Yo el Rey».

ASP, *Real Cancellaria*, vol. 173, cc. 59v-60v, 16 ottobre 1489 (inserto del 9 settembre 1488).

Bibliografia: CANTATORE 2010a, pp. 457-481; 469-470, n. II; CANTATORE, Monastero in questo volume.

33. 1489, ottobre 16

Lettera del viceré da Palermo ai *magistri racionales*, al tesoriere, al conservatore del patrimonio regio e agli altri ufficiali regi, in cui riferisce un ordine del re ad Alferio de Leofante di destinare trecento ducati d'oro:

«ad opus videlicet emendi quasdam possessiones sive hereditates coniunctas et contiguas prefato monasterio [di San Pietro in Montorio] que ad ampliacionem et de-corem eius monasterii sint necessarie et ad aliam partem quinquaginta uncias monete dicti Sicilie regni ex causa diminucionis monete illorum duorum milium ducatorum quos nos diebus preteritis solvi et dari iussimus ad opus expensarum que fuerint in dicta edificacione seu construcionem monasterii prefati qui quidem ducati duo mille solvi debebant intus urbem Rome predictam ex quorum illorum solucio fuit ut dicitur facta apud dictum Sicilie regnum sequutum est dampnum seu diminucio in dicta quantitate duorum mille ducatorum usque ad summam predictarum contingerarum unciarum quas reintegrari et resarciri velimus et iubemus eo quia in pio opere convertuntur et in solucione per vos de dictis mille ducatis

auri in auro et de supradictis quinquaginta uncias monete regni istius Sicilie facienda recuperabitis a dicto episcopo vel ab eius legitimo procuratore apocas necessarias nostri racioninii tempore producendas simul cum presentibus per quas mandamus magistris racionalibus curie nostre aut aliis quibusvis personis a vobis compotum auditoris [...]. Datum in civitate Cesaraguste die XX^o mensis decembris VIa indictione anno a nativitate Domini M^oCCCC^oLXXXVII^o. Yo el Rey».

Il re ha inviato a Giovanni di Colonia per mezzo del vescovo di Barcellona, suo consigliere, la disposizione con l'ordine di eseguirla.

ASP, *Real Cancellaria*, vol. 173, cc. 61r-62r, 16 ottobre 1489 (inserto del 20 dicembre 1487).

Bibliografia: CANTATORE 2010a, pp. 457-481; 470-471, III; CANTATORE, Monastero in questo volume.

34. 1489, novembre 4

Lettera del viceré al tesoriere Alferio de Leofante in cui riferisce che poiché il re ha incaricato Bernardino Carvajal e Juan Ruiz de Medina «di potiri locu dispendiri in la opera et hedificio di la ecclesia di lu monasterio de Montorio di la dicta citati di Roma di lu ordini di Sancto Francesco di la Observancia omni anno chinquicento ducati di oru da pagarisi in quisto regno [...]», i denari saranno pagati «finché la opera di la dicta ecclesia serrà complita»

Si apprende inoltre che «per fari lavorari in la opera di la dicta ecclesia presero ad cambio in ipsa citati di Roma da lu banco di li Spanochi sexanta ducati ad carlini vintisepte per ducato da pagarisi a lu magnifico Guillelmo Ayutamicristo [...]».

ASP, *Real Cancellaria*, vol. 173, c. 96r-v, 4 novembre 1489.

Bibliografia: CANTATORE 2010a, pp. 457-481: 471, IV; CANTATORE, Monastero in questo volume.

35. 1489, novembre 4

Lettera del viceré a Giovanni Martino Vitali, decretorum doctor e arcidiacono della Chiesa di Palermo e ai suoi

procuratori in cui riferisce che la somma (novecento ducati, di cui cento già pagati) anche in questo caso è destinata alla chiesa del monastero di San Pietro in Montorio.

ASP, *Real Cancellaria*, vol. 173, cc. 96v-97r, 4 novembre 1489.

Bibliografia: CANTATORE 2010a, pp. 457-481: 471, V; CANTATORE, Monastero in questo volume.

36. 1490, luglio 8

Il viceré scrive da Palermo al tesoriere Alferio de Leofante, richiamando un precedente dispositivo regio di pagamento del 20 dicembre 1487; il documento è analogo a quello redatto l'anno precedente (doc. 34).

ASP, *Real Cancellaria*, vol. 173, cc. 304r-305v, 8 luglio 1490 (inserto del 20 dicembre 1487).

Bibliografia: CANTATORE 2010a, p. 471, VI; CANTATORE, Monastero in questo volume.

37. 1493, giugno 8

Ferdinando di Aragona scrive a Bernardino de Carvajal, vescovo di Cartagena e Badajoz, comunicando l'investimento di 1000 ducati per San Pietro in Montorio ed esprimendo soddisfazione per lo stato dei lavori:

«Vi vuestra carta de XIII de abril sobre la obra del monasterio de Montorio, y luego a la hora mande screuir la carta, que sera con la presente, paral visorey de Sicilia, que fuga complir el cambio de los mil ducados, que dezis que haueys tomado, e que ponga diligencia en dar el cumplimento de la consignacion que fizze para dicha obra. Embiar le la dicha obra, e que se de en ella tan buen recaudo, como screuis. Yo vos ruego y encargo que assi se continue, fasta que tenga todo su cumplimento. Y escreuitme de continuo del stado de la dicha obra. Miguel Perez d Almaçan».

Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Archivo Real, n. 3685, 30v.

Bibliografia: DE LA TORRE 1962, p. 212, n. 136; GÜNTHER 1973, pp. 206-207, n. 14; CANTATORE 2007, p. 70.

38. 1493, giugno 8

Ferdinando scrive al vicerè di Sicilia sulla necessità di inviare a Roma i 1000 ducati per continuare la costruzione di San Pietro in Montorio:

«Visorey. Los obispos, nuestros procuradores en corte de Roma, non han escrito comodo la mucha necessitat que tenian para continuar la obra de Sant Pedro de Montorio, que nos mandamos fazer, han tomado a cambio mil ducados de oro, a plazo detres meses a pagar, ediz que han drecado a vos las cedula del cambio. E porque esto es cosa que mucho toca a nuestra reputacion y seruicio, por fazer se aquella obra en tal lugar, y por otros buenos respectos, vos mandamos espressamente que, sin dilacion alguna, de qualesquiere pecunia nuestras y de nuestra corte, complays en toda manera y fagays cumplir las dichas cedulas de cambio, por manera que no se haya de recambiar y retractar, que, allende que seria en danyo de nuestra corte, parecieracose de verguenca. Assimesmo dareys forma que, lo mas presto que ser pueda, se acabe de pagar todo el dinero de la consignacion, que fezimos para la dicha obra, porque, por mengua del, no ste parada, que no seria sino en grande desseruicio nuestro. Hauiendo vos en todo ello con la diligencia que conuiene, que mucho mas me seruireys de lo que se or podria dezir. Almaçan, pro Secretario».

Barcellona, Archivo de la Corona de Aragón, Archivo Real, n. 3685, 31.

Bibliografia: DE LA TORRE 1962, p. 212, n. 137; GÜNTHER 1973, p. 207, n. 15; CANTATORE 2007, p. 70.

39. 1494, settembre 6

La chiesa è officiata, la costruzione prosegue e la struttura risulta in parte agibile.

Bibliografia: ROSCOE 1816, pp. 196-202; CANTATORE 2007, p. 70; CANTATORE, Monastero in questo volume.

40. 1494, settembre 8

Testamento dell'imperatore titolare di Bisanzio, Andrea paelologo:

«Actum Romae in Ecclesia S. Petri in Montorio post celebratam Missam Spiri-

tus Sancti per praeffectum Revm. Dom. Cardinalem, ipsis Dmo. Cardinali, et Dmo. Disputo existentibus inter duas sacratissimas Columnas, in quo loco Beatus Petrus Apostolorum princeps sacri Martyrii coronam suscepit [...]».

Bibliografia: GÜNTHER 1973, p. 200, n. 8.

41. 1494, novembre 11

Lettera del vescovo di Badajoz (Juan Ruiz de Medina) a Ferdinando il Cattolico dove si dà notizia del prestito di 600 ducati richiesto per pagare a San Pietro in Montorio parte della manodopera, coprire la chiesa, costruire il campanile e si sollecita l'intervento del sovrano per terminare la fabbrica:

«[...] por una letra que el Cardenal y yo le screvimos vista la necesidad de la obra de Sant Pedro de Montoro avemos tomado seysçientos ducados del banco de Sauli para cumplir en parte algo delo que es devydo a los maestros y para cubrir la yglesia y hacer el campanile hasta aqui los dineros que avemos tomado son tam mal pagados que quien solía prestarnos no quiso agora prestar. Por tanto vostra alteza deve mandar prove(e)r en ello y dela orden para que lo que falta de cumplir en la yglesia se acabe presto a gloria de Dios y soya que si se supiere quanto se murmura de la dilacion desto lavor que no es grande segun la grandeça suya se maravillaria syn dubda y quiça mandaria poner mayor diligencia en ello [...]».

Madrid, Real Academia de la Historia, *Colección Salazar y Castro*, vol. I, n. 1041, f. 79, 1494, novembre 11.

Bibliografia: CANTATORE 1994, pp. 12,31; CANTATORE 2007, p. 152.

42. 1494, 11 novembre

Lettera del vescovo di Badajoz (Juan Ruiz de Medina) al Re Cattolico sul prestito fatto, insieme al cardinale (Bernardino Carvajal), di seicento ducati al banco dei Sauli per pagare parzialmente la manodopera, coprire la chiesa e costruire il campanile, con la richiesta dell'intervento del sovrano per sopperire alle ulteriori necessità economiche della fabbrica

Madrid, Real Academia de la Historia, *Colección Salazar y Castro*, vol. I, n. 1041, f. 79.

Bibliografia: CANTATORE 2007, pp. 70, 152, app. II; CANTATORE, Monastero in questo volume.

43. 1495, aprile 15

Lettera del vescovo di Cartagena (Juan Ruiz de Medina) a Ferdinando il Cattolico circa le lamentele dei frati di San Pietro in Montorio per l'interruzione dei lavori nella chiesa:

«[...] los frailes de Montoro nos sacan el alma al Cardenal y a mi para que les hagamos acabar aquella iglesia que ha dias no se labra cosa en ella y demas desta esta a peligro de reçibir un grand dapnno de las aguas que se juntan a los cimyentos vostra alteza no manda proveer para la lavor ni satisfazer a los [vostros] donde estamos obligados y quedara por no aver quien gelo recuerde [...]».

Madrid, Real Academia de la Historia, *Colección Salazar y Castro*, vol. I, n. 1046, f. 84, 1495, aprile 15.

Bibliografia: CANTATORE 1994, pp. 12,33; CANTATORE 2007, pp. 71, 153, app. III; CANTATORE, Monastero in questo volume.

44. 1496, dicembre 23

Lettera di Ferdinando al vescovo di Cartagena su diversi argomenti fra i quali le opere a San Pietro in Montorio; il re esprime la speranza di poter terminare i lavori in futuro non potendo inviare maggiori quantità di denaro: «En lo de la obra de Montorio, a causa de las grandes necessidades que, como vedes, han occorrido e occorren, no se ha podido mas fazer; porque todas las rendas de Sicilia, sin aprouecharme dellas solo vn marauedi, se han gastado e gastan en lo del realme, y mucho mas. que daqua va, pues lo que aqua se gasta y spera gastar no cumple dezillo. Plazera a Nuestro Senyor de mejorar el tiempo, e darse ha en esta obra el complimiento que se deue y es razon, por manera que los de alla y los de aqua quedaran bien satisfechos. Joan de Coloma».

Barcellona, Archivo de la Corona de Aragón, Archivo Real, n. 3685, 147r-v. Bibliografia: DE LA TORRE 1965, pp. 381-382, n. 286; GÜNTHER 1973, p. 208, n. 16; CANTATORE 2007, p. 71; CANTATORE, Monastero in questo volume; CANTATORE, Tempietto in questo volume.

45. 1498, agosto 17

Lettera di Ferdinando a Bernardino de Carvajal, cardinale di Santa Croce, in cui conferma il ricevimento della lettera con le informazioni per la costruzione di San Pietro in Montorio, con una pianta della chiesa e del convento e dispone l'invio di 1000 ducati, che ha richiesto al vicerè di Sicilia, per l'avanzamento dei lavori:

«Muy reuerendo in Christo padre cardenal de Santa Cruz, nuestro muy caro e muy amado amigo ... Fazemos vos saber que recebimos vuestra letra, y toda la cuenta por menudo de lo que fasta agora se ha gastado en obra del monasterio de San Pedro de Montorio, y tambien hauemos visto la traca de layglesia y monasterio, que este religioso, que la presente lleua, nos truxo, lo qual todo nos ha mucho plazido. E por la voluntad que tenemos on que la dicha obra se acabe, screuimos en Secilia que luogo se pague todo lo que fasta agora se deue, que ha soydo por vos tomado para la dicha obra, e que se deue paguen otros mil ducados, para que se de complimente en lo que queda por fazer, segun de la manera que vos lo screuireys; como vereys por el despacho, que este padre lieua. Rogamos vos que, continuando vuestra buena deuocion, tengays el cuydado que fasta aqui haueys tanido de la dicha obra, por que seays participante en el merito, allende que lo recepiremos muy grande conplacencia. Juan de Colona Fuit responsum cardenali de Perusa et reuerendissimo cardinali Agrigensi super eandem causam».

Barcellona, Archivo de la Corona de Aragón, Archivo Real, n. 3685, 273v. Bibliografia: DE LA TORRE 1966, pp. 117-118, n. 179; GÜNTHER 1973, pp. 208-209, n. 17; CANTATORE 2007, p. 71; CANTATORE, Monastero in questo volume.

46. 1499, febbraio 20

Mandato di pagamento di 333 ducati d'oro a favore dell'arcivescovo di Palermo il quale, come procuratore del cardinale di Santa Croce, li avrebbe fatti pervenire a Roma tramite il banchiere Ambrogio Lerij, somma stanziata per «l'opera e fabrica del detto monastero» specificando che parte della spesa serve per l'acquisto di un giardino per allargare il convento.

ASP, Tribunale del Real Patrimonio, *Lettere viceregie e Dispacci patrimoniali*, vol. 195, c. 9r-v.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6; CANTATORE, Tempietto in questo volume.

47. 1499, settembre 25,

Lettera del vicerè a Benedetto *de Farabone*, responsabile dell'ufficio della tesoreria regia, con l'ordine di pagare all'arcivescovo di Palermo, come rappresentante del cardinale di Santa Croce [Bernardino Carvajal], procuratore della fabbrica di San Pietro in Montorio di Roma, trecentotrentatré ducati d'oro e due terzi «per la opera et fabrica di lo dicto monasterio di Sancto Petro li quali paga quolibet anno el re nostro signori per la dicta opera et fabrica». Inoltre deve pagare al sopradetto arcivescovo altri cinquanta ducati «li quali sua maestà comandao che si pagassiro per lo pretio de uno iardino che fu accaptato per alargaris lo dicto monasterio».

ASP, Tribunale del Real Patrimonio, *Lettere viceregie e dispacci patrimoniali*, vol. 195, c. 9r-v, 25 settembre 1499.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, p. 3; CANTATORE 2010a, pp. 471-472, VII, CANTATORE, Monastero in questo volume.

48. dopo il 1499, novembre 3

Lastra tombale di Galcerando, francescano e vescovo di Bisarchio, descritta nella chiesa di San Pietro in Montorio, ora perduta.

Bibliografia: ALVERI 1664, p. 312; FORCELLA 1874, p. 248; CANTATORE, Monastero in questo volume; CANTATORE, Tempietto in questo volume.

49. 1499, novembre 27

La salma del vescovo di Sessa, Giovanni Furacrapa, è tumulata nella chiesa. Bibliografia: BURCKARDI 1911-1942, pp. 177-178; EUBEL 1914, p. 234; CANTATORE, Monastero in questo volume.

50. 1500, gennaio 24

Mandato di pagamento di 500 ducati d'oro a favore dell'arcivescovo di Palermo, procuratore del cardinale di Santa Croce, per inviarli a Roma, tramite il banchiere Ambrogio Lerij, per il monastero di San Pietro in Montorio.

ASP, Tribunale del Real Patrimonio, *Lettere viceregie e Dispacci patrimoniali*, vol. 195, c. 63r.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6; CANTATORE 2010a, p. 468, n. 36; CANTATORE, Monastero in questo volume; CANTATORE, Tempietto in questo volume.

51. 1500, giugno 9

Iscrizione marmorea a memoria della consacrazione della chiesa e dell'altare dedicato all'apostolo Pietro, qui crocifisso, con le reliquie nella cripta di San Pietro in Montorio:

«ANNO SALUTIS X.STIANAE (christiane) MD, / SUB IUBILEO ET PONTIFICATU ALEXANDRI VI, / DIE IX IUNII, FERIA TERTIA POST PENTECOSTES. / SIT NOTUM OMNIBUS ET SINGULIS PRAE(sen)TES INSPECTURIS: / QUOD CONSCRATA EST PR(aesen)S ECCL(es)IA ET ALTARE HOC, / IN HONOREM B(eati) PETRI AP(osto)LI / IN HOC LOCO CRUCIFIXI. / ET RELIQUIAE INFRASCRIPTAE IN EO RECLUSAE SUNT».

Bibliografia: BRUSCHI 1969, p. 991; GÜNTHER 1973, p. 209-201, n. 18; CANTATORE 2007, p. 72; CANTATORE, Monastero in questo volume.

52. 1500, ottobre 10

Notizia dei versamenti effettuati al cardinale di Santa Croce per la fabbrica di San Pietro in Montorio.

ASP, *Conservatoria del Real Patrimonio*, vol. 85, ff. 343r-v.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6; CANTATORE 2010a, p. 468, n. 36; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume.

53. 1502

Lapide murata nell'altare della cripta:
recto

SACELLUM APOSTOLOR(um).
PRINCI(pis) / MARTYRIO. / SACRUM. / FERDINAND(us). HISPAN(us). REX / ET. HELISABE(th). REGINA. CA/THOLICI. POST. ERECTAM./ AB. EIS. AEDEM. POSS (*posuerunt*). / .AN(no). SAL(utis). XPIANE (*christiane*). M. DII.

verso

BER(nardinus). CARVAIAL. CARDINALIS / PRIMUM. LAPIDEM. POSUIT

Testo della lapide trovata nel 1628 nel corso del restauro del Tempietto, trascritto dal carmelitano Domenico Caramuel:

recto

Lapidem Apostolor(um) Principis martirio sacrum Ferdinandus Hispaniarum Rex et Helisabeth regina catholici post erectam ab eis aedem posuerunt anno salutis Christianae 1502

verso

Bernardus Carvajal Card(inalis) S.R.E. primum lapidem, iecit
Bibliografia: FORCELLA 1874, V, p. 248, n. 686, LAVAGNINO 1930, p. 9; BRUSCHI 1969, p. 991; TIBAUDO 1970, pp. 513, 515, MARÍAS 1987, p. 34; ZUCCARI 2004a, pp. 61, 64; CANTATORE 2007, pp. 103,106, fig. 54; D'ARPA 2007-2008, pp. 38, 44, n. 12; FREIBERG 2014, pp. 137-140; figg. 87-88; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume.

54. 1502, gennaio 17

Versamenti effettuati al cardinale di Santa Croce per la fabbrica di San Pietro in Montorio.

ASP, *Conservatoria del Real Patrimonio*, vol. 86, cc. 147 r-148r.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume.

55. 1502, luglio 23

Pagamenti al cardinale di Santa Croce per la fabbrica di San Pietro in Montorio.

ASP, *Conservatoria del Real Patrimonio*, vol. 86, c. 149r, (150r numerazione antica).

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6; CANTATORE 2010a, p. 468, n. 36; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume.

56. 1502, dicembre 19

Mandato di pagamento di 500 ducati d'oro a favore dell'arcivescovo di Palermo, il quale come procuratore del cardinale di Santa Croce, li avrebbe fatti prevenire a Roma tramite il banchiere Ambrogio Lerij, per il monastero di San Pietro in Montorio.

ASP, *Tribunale del Real Patrimonio, Lettere viceregie e Dispacci patrimoniali*, vol. 204, cc. 44r-v.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6; CANTATORE 2010a, p. 468, n. 36; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume.

57. 1502, dicembre 19

Pagamenti al cardinale di Santa Croce per la fabbrica di San Pietro in Montorio.
ASP, *Conservatoria del Real Patrimonio*, vol. 87, c. 489r.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6; CANTATORE 2010a, p. 468, n. 36; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume.

58. 1503, ottobre 21

Lettera del viceré (Giovanni Lanuzo) a Benedetto *de Farahone* con la notifica che oltre i consueti cinquecento ducati d'oro, già pagati a Roma al cardinale di Santa Croce «ad opu di la fabrica di la eclesia di Sancto Petro di Montorio», dovrà pagarne altri cinquecento «declarando che li predicti ducati chinchochento su ultra dili ducati chinchochento che quolibet anno ordinarie si pozano per la fabrica predicta».
ASP, *Tribunale del real patrimonio, Lettere viceregie e dispacci patrimoniali*, vol. 206, cc. 20v-21r, 21 ottobre 1503.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6, CANTATORE 2010a, p. 472, VIII; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume.

59. 1504, luglio 13

Mandato di pagamento di 500 ducati d'oro a favore dell'arcivescovo di Palermo, il quale come procuratore del cardinale di Santa Croce, li avrebbe fatti pervenire a Roma tramite il banchiere Ambrogio Lerij, per il monastero di San Pietro in Montorio.

ASP, *Tribunale del Real Patrimonio, Lettere viceregie e Dispacci patrimoniali*, vol. 206, cc. 117v-118r.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6; CANTATORE 2010a, p. 468, n. 36; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume.

60. 1504, luglio 14

Notizia dei versamenti effettuati al cardinale di Santa Croce per la fabbrica di San Pietro in Montorio
ASP, *Conservatoria del Real Patrimonio*, vol. 89, vol. 89, cc. 305r-v.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6; CANTATORE 2010a, p. 468, n. 36; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume.

61. dopo il 1504, novembre 26 - prima del 1516, gennaio 23

Decreto del Capitolo generale dei francescani che ordina preghiere per Isabella (morta il 26 novembre) e per Ferdinando che continua a sostenere le spese per la costruzione del convento di San Pietro in Montorio.

Bibliografia: AGUADO 1876, pp. 15-16, VIII; POU Y MARTÍ 1916, p. 219; CANTATORE 2007, p. 105, nota 8; CANTATORE, *Monastero* in questo volume.

62. 1505, ottobre 1

Mandato di pagamento di 500 ducati d'oro a favore dell'arcivescovo di Palermo, il quale come procuratore del cardinale di Santa Croce, li avrebbe fatti pervenire a Roma tramite il banchiere Ambrogio Lerij, per il monastero di San Pietro in Montorio.

ASP, *Tribunale del Real Patrimonio, Lettere viceregie e Dispacci patrimoniali*, vol. 211, cc. 14v-15r.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6; CANTATORE 2010a, p. 468, n. 36; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume.

63. 1507, febbraio 11

Mandato di pagamento di 500 ducati d'oro a favore dell'arcivescovo di Palermo, il quale come procuratore del cardinale di Santa Croce, li avrebbe fatti pervenire a Roma tramite il banchiere Ambrogio Lerij, per il monastero di San Pietro in Montorio.

ASP, *Tribunale del Real Patrimonio, Lettere viceregie e Dispacci patrimoniali*, vol. 214, cc. 52r-52v.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6; CANTATORE 2010a, p. 468, n. 36; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume.

64. 1507, aprile 13

Mandato di pagamento di 500 ducati d'oro a favore dell'arcivescovo di Palermo, il quale come procuratore del cardinale di Santa Croce, li avrebbe fatti pervenire a Roma tramite il banchiere Ambrogio Lerij, per il monastero di San Pietro in Montorio.

ASP, *Tribunale del Real Patrimonio, Lettere viceregie e Dispacci patrimoniali*, vol. 214, cc. 65v-66r.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6; CANTATORE 2010a, p. 468, n. 36; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume.

65. 1508, settembre 13

Mandato di pagamento di 500 ducati d'oro a favore dell'arcivescovo di Palermo, il quale come procuratore del cardinale di Santa Croce, li avrebbe fatti pervenire a Roma tramite il banchiere Ambrogio Lerij, per il monastero di San Pietro in Montorio.

ASP, *Tribunale del Real Patrimonio, Lettere viceregie e Dispacci patrimoniali*, vol. 218, cc. 4r-v.

Bibliografia: D'ARPA 2007-2008, pp. 37, 43, n. 6; CANTATORE 2010a, p. 468, n. 36; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume.

66. 1510 [1509]

La chiesa viene citata nella lista delle chiese e cappelle di Roma nell'*Opusculum de Mirabilibus Novae et Veteris Urbis Romae* di Francesco Albertini.

«Ecclesia S. Petri in monte aureo sive Ianiculo perpulchra a fundamentis restituta a regina hispaniorum. [...] Sunt in Urbe aliae multae capellae ornatissimae: ut est in ecclesia s. Mariae de ara coeli, et de pace, et s. Petri in monte aureo, et s. Marci & Honorii et aliarum ecclesiarum».

Manoscritto conservato a Firenze, Archivio di Ognissanti, Codice cart. F 16 (ff. 42r - 82v).

Bibliografia: ALBERTINI 1510, ff. XIIIV, Yr; VALENTINI, ZUCCHETTI 1953, IV, pp. 504, 511; GÜNTHER 1973, p. 210, n. 19; CANTATORE, *Monastero* in questo volume; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume; MARÍAS, *Committenza* in questo volume; MARÍAS, *Decorazioni* in questo volume.

67. 1513

Il *templum* viene citato nell'*Antiquaria Urbis* di Andrea Fulvio: «Hic ubi supplicio Petrus est affectus in altum elatis pedibus ligno, et cervice deorsum Rex Fernandus ubi de stemmate gentis iberae /Montis adequato instauravit vertice templum e regione arae longo discrimine coeli».

Bibliografia: FULVIO 1513, f. 37r-v; GÜNTHER 1973, p. 210, n. 20.

68. 1516-1524

Pier Francesco Borgherini commissiona la decorazione della prima cappella sul lato destro della chiesa a Sebastiano del Piombo che esegue, sulla base di disegni forniti da Michelangelo, la *Flagellazione* sull'altare, *Isaia e Matteo* sull'arcone e la *Trasfigurazione* nel catino absidale. Sul tema della *Trasfigurazione* Raffaello riceve da Giulio de' Medici la commissione di una tavola per la cattedrale di Narbona che nel 1523 donerà ai frati di San Pietro in Montorio come ornamento per l'altare principale.

Bibliografia: GIGLI 1987, pp. 18-19, 26; CANTATORE 2007, p. 115, n. 32.

69. 1517/1518

Il luogo della crocifissione di Pietro ed il Tempietto sono citati da fra' Mariano da Firenze nell'*Itinerarium Urbis Romae*: «Quam etiam Amadaus Hispanus ordinis Minorum a Xysto IV obtinuit, subque crucifixione Petri in quadam cavernula orans et iciunans, ut dicitur, angelo revelante, plurima scripsit. Veterem ecclesiam prostravit ibique iuxta pulcherrimam erexit eleemosynis Christianissimi Ludovici Regis Francorum primum, deinde Catholici Ferdinani Regis Hispanorum et Reginae Elisabeth uxoria perfecit. At vero pro commoditate conventus mons crucifixionis in medio claustris remanens, adacquavit. Ibique magnum marmoreumque ciborium ablati collis cum altare et cavernula Amadai, ut visitur, extruxit».

Bibliografia: MARIANO DA FIRENZE 1931, p. 98; BRUSCHI 1969, p. 990; GÜNTHER 1973, p. 211, n. 21; FREIBERG 2014, p. 234, nota 40; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume; MARÍAS, *Committenza* in questo volume; PALLOTTINO in questo volume.

70. 1523, giugno 26

L'imperatore Carlo V conferma l'assegnazione di 500 ducati d'oro annui stabilita dai Re Cattolici.

«Yo el Rey.

Al muy illustre nuestro Viserey y Capitan General,

Por parte del Guardian del Monasterio de San Pedro de Montorio de Roma se ha recorrido a Nos, diciendo que aquella casa fuè fundada y construyda de los Cathólicos Reyes, mis señores y agüelos, que en gloria seam, y que al tiempo que ellos fallecieron faltaba acabarse mucha parte del monasterio, cuja fábrica el dicho Rey Cathólico diz que en cada un año tenía consignados y mandava dai limosna de quinientos ducados en la Tesorería de ese Reyno, suplicándonos que tuviésemos por bien de les otorgar la mesma limosina e quantía para dar cumplimiento a la dicha casa, y sobrello nos ha scripto nuestro muy santo Padre. Assí por

su contemplacion como por cumplir la voluntad de los dichos Fundadores, Nos tenemos por bien que assí se faga. Poronde vos dezimos y mandamos que havida por vos informacion dell'officio de nuestros Racionales de esse Reyno, de cómo y dónde stava consignada la dicha limosna por el dicho Rey mi señor, costando ser así, luego proveais con effecto que aquí delante in cada un año se paguen al dicho monasterio para la fábrica dellos, dichos quinientos ducatos de oro o aquella quantía que en fecho de verdad pareciere que se pagaba, como dicho es, en vida del dicho Rey mi señor, fasta quel faleció, y por la mesma forma y manera que entonces se fazía. Y para él dareys la provision necessaria, comensando la prima paga de la dicha limosna en este año, a nuestro beneplácito; y de cómo lo havereys proveydo y se cumple nos dareis aviso por mano vuestra, sin facer lo contrario; que ansí provede de nuestra determinada voluntad. Dado en Valladolid, a 26 de Junio 1523.

Vives (?) Secretario»

Roma, Archivio dell'Ambasciata di Spagna.

Bibliografia: AGUADO 1876, pp. 11-12, n. IV; POU Y MARTÍ 1916, p. 218; CANTATORE 2007, p. 105, nota 8; CANTATORE, Monastero in questo volume.

71. 1527

Il Tempietto è citato da Andrea Fulvio nell'*Antiquitates Urbis per andream Fulvium Antiquarium Ro. Nuperrime aeditae*:

«Et intra Transtyberina moenia in monte aureo aedem S. Petri eiusdem nominis ab arenae aureo colore (ut credi potest) quae illic effoditur, in usus praecipue scriptorum, ubi sunt fratres S. Francisci, Et ubi apostolus Petrus ultimo Neronis anno cruci affixus, pedibus in sublime elatis sic enim crucifigi voluit quia diceret indignum esse Salvatoris mortem imitari. Sacello ibi nuperrime exitato eleganti rotundo in gyrum columnato ad eius similitudinem quod Albuneae erat dicatum su-

per casum Anienis uti hodie tyburi visitur. Non desunt tamen qui Petrum in Circo Neronis passum esse efficacibus probent argumentis cui rei monimentum in templo».

Bibliografia: FULVIO 1527, f. XXVIIr; GÜNTHER 1973, p. 211, n. 22, cita ed. 1545.

72. 1536

Epigrafe dedicatoria di Paolo III nella rampa di accesso alla cripta:

PAVULS.III.PONT.MAX/PRAEDECCESSORVM.SVORVM.VESTIGIIS/INHAERENDO.OB.EXIMIAM.OMNIVM.HVIC/TEMPLO.DEVOTIONEM.ATQVE.OBSERVANTIAM/INTER.ALIA.QVIBVSLIBET.MISSAM/IN.HOC.SACELLO.CELEBRANTIBVS.VICE/QVALIBET.VNAM.ANIMAM.EX.IIS/QVAE.APVD.INFEROS.AD.SVA.PVRGANDVM/DELICTA.SVNT.ERVNTQVE.DESTINATAE/REDIMENTI.ATQVE.AB.EISDEM/CRVCIATIBVS.EVOCANDI.OMNIMODAM/PERPETVAMQVE.FACULTATEM.CONCESSIT/ANNO.DOMINI.M.D.XXXVI

Bibliografia: FREIBERG 2005, p. 117; PARLATO in questo volume.

73. dopo il 1536

Descrizione del complesso di san Pietro in Montorio di anonimo spagnolo. BAV, Chig. I.V.167, f. 268r-v.

Bibliografia: inedito, CANTATORE, Tempietto in questo volume.

74. 1540

Descrizioni del Tempietto nelle tavole de *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese*.

p. XLI

«La pianta qui sotto disegnata fu inventione di Bramante: ben ch'ella non si fece in opera, la quale andava accordata con l'opera vecchia. la parte segnata .B. è la Chiesa di San Pietro in montorio fuori di Roma. la parte segnata .A. è uno claustro vecchio. questa parte di mezzo adunque così ordinò Bramante accomodandosi con l'opera vecchia. la parte segnata .C. dinota

una loggia con quattro capellette negli angoli. la parte .D. è il cortile. la parte .E. è uno tempietto, il quale fece fare il prefato Bramante. le misure del quale in più diffusa forma ne le seguenti charte si dimostreranno. De le misure di questa pianta non dico cosa alcuna, ma solamente io l'inventione, de la quale l'Architetto si potrà servire».

p. XLII

«Ne la passata carta ho detto di dimostrare quel tempietto di Bramante più diffusamente, il quale non è molto grande, ma fu solamente fatto per commemoratione di San Pietro apostolo, perchè nel proprio luogo si dice che'l detto Apostolo fu crocifisso. Il detto tempio è misurato col piede Romano antico, il quale piede è sedici digiti, & ogni digito è quattro minuti: la quale misura si trovarà nel palmo, col quale è misurato il Pantheon. Il diámetro di questo tempio è piedi venticinque, e minuti ventidue. La latitudine del portico intorno al tempio è piedi settte. La grossezza de le colonne è piedi uno, e minuti venticinque. La latitudine de la porta è piedi tre e mezo. Quei quadretti con quei tondi dentro, che sono intorno al pórtico, dinotano i lacunari sopra le colonne. La grossezza del muro è da piedi cinque. Il rimanente de le altre misure si potrà comprenderé per le prime».

p. XLIII

«Questo è il dritto del tempio qui a canto dimostrato in pianta, il quale rappresenta la parte di fuori, & è tutto di opera Dorica si come per il disegno si può comprendere, circa le particular misure io non mi stendero: percioche da la pianta si potrà comprendere il diritto, per essere questo, quantunque egli sia picciolo, proportionalmente disegnato, e trasportato con le proprie misure da grande a picciolo».

p. XLIIII

«Ho dimostrato ne la passata charta che la parte di fuori del tempio di san Pietro in montorio, il quale fece Bramante. hora qui sotto dimostrerò la parte di dentro, la quale (come ho detto qui adietro) è fatta con tal proporzione, che l'Architetto potrà trovare

tutte le misure col mezzo de la pianta, e benché questo tempio paia di troppo altezza, e che l'ecceda all'altezza di due latitudini; nondimeno in opera per le aperture de le finestre, e de i nicchi che vi sono, onde la vista si viene a dilatare; tale altezza non offende, anzi per le duplicate cornici, le quali girano intorno, che rubano assai de l'altezza; il tempio si dimostra assai più basso a i riguardanti, ch'egli non è in effetto»

Bibliografia: SERLIO 1540, pp. XLI-XLIII; BRUSCHI 1969, p. 990; CANTATORE 2010a, p. 457, nota 2; CANTATORE, Tempietto in questo volume; MARÍAS, Committenza in questo volume; ZAMPA in questo volume.

75. 1550

Vasari nella *Vita di Bramante* cita il Tempietto come opera di Bramante:

«Fece (Bramante) ancor a S. Pietro in Montorio di trevertino, nel primo chiostrò un tempio tondo, del quale non può di proporzione, ordine e varietà immaginarsi, e di grazia più garbato nè meglio inteso; e molto più bello sarebbe, se fusse tutta la fabbrica del chiostrò, che non è finita, condotta come si vede in un suo disegno»

Bibliografia: VASARI 1879, p. 160; BRUSCHI 1969, p. 990; GÜNTHER 1973, p. 213, n. 24; CANTATORE 2010a, p. 457; CANTATORE, Tempietto in questo volume; MARÍAS, Committenza in questo volume; PALLOTTINO in questo volume; ZAMPA in questo volume.

76. 1550, giugno 3 - 1552

Giorgio Vasari, con la collaborazione di Bartolomeo Ammanati e la supervisione di Michelangelo Buonarroti, lavora alla trasformazione della cappella di San Paolo su commissione di Giulio III Del Monte e del fratello Baldovino.

Bibliografia: GIGLI 1987, pp. 24-26; CONFORTI 1993, pp. 129-142; CONFORTI 2000, pp. 34-35; CANTATORE 2007, pp. 115-117, n. 33.

77. 1554

La chiesa e il Tempietto sono citati nella *Descrizione de le Chiese, Stationi,*

Indulgenze & Reliquie de Corpi Sancti, che sonno in la Citta de Roma ... di Andrea Palladio.

In Trastevere:

«S. Pietro Montorio: questa chiesa è nel Ianicolo, & fu restaurata da Ferdinando Re di Spagna, & Clemente 7, essendo cardinale, vi fece fare l'altare grande, & il Tabernacolo. Et a mano drita entrando de la porta grande vi è una immagine di Christo à la colóna dipinto da fiate Sebastiano Venetiano pittore eccellentiss. Et dove è quella cappella rotonda fuori di detta chiesa è il luogo dove fu posto in croce S. Pietro apostolo: & Paolo.3. vi concesse molte indulgentie, come appare in un marmo sopra la porta per andare a detta cappella. Et hora vi è una bellissima sepoltura fabricata dalla Santità de papa Iulio terzo al zio Cardinal d'Monte».

Bibliografia: PALLADIO 2000, p. 34.

78. 1556-1568

Giovanni Ricci da Montepulciano commissiona a Daniele Ricciarelli da Volterra, con suggerimenti di Michelangelo, una cappella simmetrica a quella Del Monte, dedicata a San Giovanni Battista, avviata nel 1559 e conclusa nel 1568, diversi anni dopo la morte dell'architetto.

Bibliografia: CANTATORE 2007, p. 117, n. 3.

79. 1565

Descrizione della chiesa e del Tempietto nei *Libri Quattro dell'Antichità della citta di Roma, raccolte sotto brevità da diversi Antichi et moderni Scrittori, per M. Bernardo Gamucci da San Gimignano di M. Bernardo Gamucci.*

«Ma salendo inverso la maggior sommità del colle Ianiculo non v'apparisce altro ne' tempi nostri se non la Chiesa devvota di San Pietro in Montorio restaurata con nuova opera da Ferdinando Re di Spagna, si come dimostrano le regali insegne che sono in detta Chiesa, chè danno segno dell'animo suo catholico, & religioso; il quale havendo nella vita sua aquistato sempre fino a presenti giorni immortal fama per le sue gloriose imprese, per honor di Dio, & della chri-

stiana religione, offrendo i tesori cavati dalle inimiche spoglie a' sacri templi, & drizzando nuovi altari, per mostrare che il combattente de i Regni solamente con la vittoria all'honore di Dio si debbono attribuire. Questa chiesa adunque da lui restaurata è situata in tal parte della città, che da quelle si vede quanti edificij habbia Roma antichi e moderni, per l'altezza di quel monte, che adesso è chiamato Mont'Orio, perche da latini oltre a Ianiculo fu detto Aureo, perche vi si ritrova gran copia d'una certa arena, la quale ha un certo lustro come oro, & di quella si servono i Romani per uso delle lettere; & perche nella chiesa non vi si vede se non opere [...] voglio che il modello di fuori, di quel bel Tempio quantunque moderno vi sia al presente messo innanzi, che da Bramante accanto a questo fu fatto... non senza silentio trapasseremo il bel Tempio che fu dal detto Bramante vero padre & suscitatore della persa architettura fatto nel cortile di questo monasterio, dove si dice, che santo Pietro apostolo fu posto in croce; & ancor che sia piccolissimo, & moderno, ho volluto nondimeno dar lo fuori in disegno, accioche il lettore conosca, che questo merita senza rossore d'alcuno d'essere per beltà pareggiato alle più bell'opere degli antichi, che siano in Roma, se però le cose minime si possono agguagliare alle grandi, perchè in esso non manca nè osservanza d'ordine, nè debita proportione in tutto il suo modello, essendo dalla parte di dentro d'opera dorica. Di sopra v'ho mostro per il suo disegno della parte di fuori le tre sue entrate, & sedici colonne di granito, che attorno lo cingono; adesso potere vedere come sia situato l'altare, da che banda sieno le nicchie & i voti, che danno il lume con le proportioni & corrispondenze sue ragguagliando tutte le sue parti al suo essere intero; non essendo quello più alto, che palmi cinquanta; & vi si dimostrano i gradi che salgono per entrar dentro, & quelli, che restano occupati dal basamento delle colonne che corre intorno. E questo essendo stato fatto di marmo & di trivertino, la piccolezza sua è causa, che io non mi curo di dar fuori l'altre sue

misure nel disegno; & habbiamo messo questo edificio in carta, ancor che sia moderno, per che la bellezza sua, come ho detto un'altra volta, lo merita...»

Bibliografia: GAMUCCI 1565; CERUTTI FUSCO 2011, p. 177; ASOR ROSA in questo volume; CANTATORE, Monastero in questo volume; MARÍAS, Decorazioni in questo volume.

80. 1566-1569

Il Tempietto è citato da Andrea Palladio ne *I Frammenti de I Quattro Libri dell'Architettura*, al numero XII:

«A Santo Pietro in Montorio sopra il Monte Janiculo è il seguente tempio ordinato da Bramante architetto a suoi tempi eccellentissimo, e perché è di bellissima invenzione e riguardevole per molti ornamenti suoi io l'ho posto insieme con gli antichi: le colonne del portico sono di granito, le base e i capitelli sono di marmo; il resto è tutto di pietra tiburtina et è di ordine dorico così dentro come di fuori».

Londra, RIBA, vol. VIII f. Iv, datato fra quelli della seconda compilazione compresa fra il 1566 e il 1569.

Bibliografia: ZORZI 1959, p. 193.

81. 1568

Vasari, nella *Vita di Paulo Romano e di maestro Mino scultori e di Chimenti Camicia architetto*, attribuisce a Baccio Pontelli la progettazione della chiesa di San Pietro in Montorio

«Parimente l'anno del Giubileo del 1475 fece molte nuove chiesette per Roma, che si conoscono all'arme di papa Sisto, et in particolare Santo Apostolo, San Piero in Vincula e San Sisto. Et al cardinal Guglielmo, vescovo d'Ostia, fece il modello della sua chiesa e della facciata e delle scale in quel modo che oggi si veggiono. Affermano molti che il disegno della Chiesa a San Pietro a Montorio in Roma fu di mano di Baccio; ma io non posso dire con verità d'hacer trovato che così sia. La qual Chiesa fu fabbricata a spese del re di Portogallo, quasi nel medesimo tempo che la nazione spagnuola fece fare in Roma la Chiesa di San Iacopo. Fu la virtù di Baccio tanto da quel Pontefice

stimata ch'è non averebbe fatto cosa alcuna di muraglia senza il parere di lui; onde l'anno 1480, intendendo che minacciava rovina la chiesa e convento di S. Francesco d'Ascesi, vi mandò Baccio».

Bibliografia: VASARI 1878, p. 653; MARÍAS, Committenza in questo volume.

82. 1570

Del Tempio di Bramante nel Libro Quarto de I Quattro Libri dell'Architettura di Andrea Palladio:

Cap. XVII, p. 64: «*Del Tempio di Bramante*. Poi che la grandezza dell'Imperio Romano cominciò a declinare per le continue inondazioni de Barbari; l'Architettura, si come all'ora avvenne ancho di tutte l'altre Arti, e Scienze; lasciata la sua primiera bellezza, & venustà andò sempre peggiorando fin che non essendo rimasta notizia alcuna delle belle proporzioni, & della ornata maniera di fabricare, si ridusse à tal termine, che à peggior non poteva pervenire. Ma perché, essendo tutte le cose umane in perpetuo moto, avviene che hora salgano sin al sommo della loro perfectione, e che hora scendano fin dall'estremo della loro imperfettione; l'Architettura à tempi de' nostri padri, & avi, uscita di quelle tenebre, nelle quali era stata lungamente come sepolta; cominciò a lasciarsi rivedere nella luce del Mondo. Percioche sotto il Pontificato di Giulio II. Pontefice Massimo, Bramante huomo eccellentissimo, & osservatore degli Edificij Antichi fece bellissime Fabriche in Roma; e dietro à lui seguirono Michel'Angelo Buonarroiti, Iacopo Sansovino, Baldassar da Siena, Antonio da San Gallo, Michel da San Michele, Sebastiano Serlio, Georgio Vasari, Iacopo Barozzio da Vignola, & il Cavalier Lione; de quali si vedono fabriche meravigliose in Roma, in Fiorenza, in Venetia, in Milano, & in altre Città d'Italia; oltre che il più di loro sono stati eccellentissimi Pittori, Scultori, e Scritttori insieme; e di questi ne vive hoggi parte ancora, insime con alcuni altri, i quali per non esser più

lungo hora non nomino. Conciosia adunque (per tornare al proposito nostro) che Bramante sia stato il primo à metter in luce la buona, e bella Architettura, che da gli Antichi fin'à quel tempo era stata nascosta, m'è paruti con ragione doversi dar luogo fra le antiche alle opere sue; e però ho posto in questo libro il seguente Tempio, ordinato da lui sopra il Monte Janiculo; e perche fu fatto in commemoratione di San Pietro Apostolo, il quale si dice che quivi fu crocifisso, si nomina San Pietro Montorio. Questo Tempio è di opera Dorica così di dentro, come di fuori. Le colonne sono di granito, le base, & i capitelli di marmo, il rimanente tutto è di pietra Tiburtina. Io ne ho fatto due tavole.

Nella prima v'è la Pianta. Nella Seconda v'è l'Alzato della parte di fuori, & di quella di dentro».

Bibliografia: PALLADIO 1570, p. 64; PALLADIO 1980, pp. 324-326.

83. 1576

La Congregazione cardinalizia *super viis, pontibus et fontibus* stabilisce che i maestri delle strade impongano la tassa secondo l'uso consueto e provvedano al più presto alla riparazione della via di San Pietro in Montorio.

ASR, *Congregatio super viis, pontibus et fontibus*, reg. 1, f. 95r, Congregazione n. 73 del 3 settembre 1576.

Bibliografia: GENOVESE, SINISI 2010, p. 74.

84. 1580

Lapide di consacrazione degli altari delle cappelle laterali della chiesa di San Pietro in Montorio.

Bibliografia: VANNICELLI 1971, pp. 31-32, 40.

85. 1587

Descrizione di San Pietro in Montorio di Francesco Gonzaga, *De origine seraphicae Religionis Franciscanae*:

«Quem (Locum nempe Ianiculi, ubi situs est conventus praefatus) multo illustriorem reddunt praesens Ecclesia, adjunctunque Monasterium B. Petri Apostolo sacratum, quod Catho-

lici Hispaniae Reges Ferdinandus ejusque legitima uxor Elisabetta, restaurata prius atque a ruinis vindicata ejus Ecclesia propriis sumptibus ec B. P. Amadei consilio edificarunt. Suaserat quidem illos B. Pater, ut si masculinam prolem cujus Desiderio maxime tenebantur a Deo optimo max. Impetratam cuperent, hanc sac. Aedem e quodam Rege Gallorum a fundamentis extructam, atque derelictam, soluto prius pretio, in talis Apostoli honorem ex voto perficerent, sibi que Conventum edificarent, quod et illi voti compotes effecti ejusque curam PP. Amadeis committentes ex tempore praestiterunt».

Bibliografía: GONZAGA 1587, p. 179; AGUADO 1876, p. 24; POU Y MARTÍ 1916, p. 233, nota 2; CANTATORE, Monastero in questo volume.

86. 1588, 12 ottobre

Sisto V promuove la costruzione di una nuova strada da ponte Sisto a San Pietro in Montorio: «domenica il papa andò a udir messa nella chiesa di San Pietro in Montorio, dove dicono disegnasse una strada da quella mole fino a Ponte Sisto»

BAV, Urb. lat. 1056, f. 517.

Bibliografía: PASTOR 1955, pp. 444, 610; LANCIANI 1912, p. 136; FAGIOLO 1976, p. 23-39; SCHIFFMANN 1985, pp. 33-34, 213; FAGIOLO 2004, pp. 96-97; CAPERNA 2013, pp. 158-159; FREIBERG 2014, pp. 163, 271, n. 20; CANTATORE, Monastero in questo volume.

87. 1588

Il Tempietto viene descritto ne *Le cose meravigliose dell'Alma città di Roma* di Girolamo Franzini:

«... Et dove è quella Capella ritonda fuori di detta Chiesa, è il luogo dove fu posto in croce S. Pietro Apostolo. Paolo III vi concesse molte indulgenzie, come appare in un marmo sopra la porta per andare a detta Cappella. Et hora vi è una bellissima sepoltura fabricata da Giulio II al Zio Antonio Cardinal di Monte...».

Bibliografía: CANTATORE 2012b, p. 21r-v

88. 1588

La memoria di Pietro viene citata negli *Annales Ecclesiastici* di Cesare Baronio: «nec tolli quo minus aequum sit, ipsum (Petrus) in ea Ianiculi parte, vbi eius rei extat memoria recens honorifice restitua (!), fuisse cruci affixum».

Bibliografía: GÜNTHER 1973, p. 213, n. 25; D'ARPA 2007-2008, p. 45, n. 27; FREIBERG 2014, p. 271, n. 20; PARLATO in questo volume.

89. 1592

Il *sacellum* è citato nel *Monumentorum Italiae... Libri quatuor* di Lorenz Schrader:

«S. Petrus Montorius in Ianiculo. Parvum sed elegans picturis et sculpturis sacellum, rotundum, à quadam Regina Hispaniae conditum est».

Bibliografía: SCHRADER 1592, f. 166r; FREIBERG 2014, p. 180, 275, n. 72.

90. 1604, giugno 1

Lettera di Juan Fernández Pacheco al re Filippo III per promuovere la sistemazione della piazza, e i lavori di restauro alla chiesa, al convento e al Tempietto:

«Señor. En esta ay un Monasterio de frailes franciscos de la observancia que llaman San Pedro Montorio, i es tradición antigua que fue fundación de los ss. Reyes católicos progenitores de V.M. y esto confirman las armas suyas que están sembradas por él y por la yglesia i una tabla de mucha antigüedad en que el capítulo manda a los Religiosos que allí avitaren, que mostrándose agradecidos a los dichos ss. Reyes que desde los cimientos edificaron el dicho conbento i su yglesia hagan oraciones particulares por sus Mag[esta]des en los maytines missas i vísperas de ordinario i un viernes de cada mes un aniversario por la serma Reyna Doña Ysabel nra. señora y en las coletas de las misas antes de la conclusión después de aver rogado por el P.P. se ruega a Dios por los Reyes de España.

Este edificio se halla agora con neçesidad de algunos reparos forçosos assí en la yglesia como el camino por donde se va a ella que está algo distante de la población y por su aspereza i averle malparado los temporales no puede llegar coche y caballos con dificultad, a cuya causa se frequenta no tanto en gran parte como solía que es causa de que las limosnas sean menos, siendo mui neçessarias para aver de ordinario cinquenta religiosos y los artifices an declarado con juramento que serán neçessarios tres mil ducados para esta obra i aviendo sido desde los cimientos esta casa hechura de los progenitores de V.M. cosa notoria en estas partes, me pareció corría obligación de acudir a la conservación della siempre que como agora fuese menester i a mí de dar quenta dello a V.M. para que mande lo que más fuere de su real servicio y de Dios la cattca pers^a de V.M. como la Christiandad a menester. De Roma primero de junio 1604. El Marqués y Duque de Escalona [con la letra del embajador se corrige la fecha 4 por 5, pero al exterior se resume el contenido y se fecha en Roma 1604, "a Prim^o de Junio; Recibida en 29 del mismo 1604"]»

AGS, *Estado*, Legajo 978, fol. 137.

Bibliografía: AGUADO 1876, pp. 12-13, V, per un riferimento al sollecito del 1 giugno 1604 a la concessione di 3000 ducati da parte di Filippo III il 26 luglio 1604. POU Y MARTÍ 1916, p. 221; MARÍAS 1987, pp. 35, 64, n. 133; FAGIOLO 2008, p. 138, n. 1; D'AMELIO 2012, pp. 1211-1212; MARÍAS, Decorazioni in questo volume.

91. 1604, giugno 26

Licenza per la sistemazione stradale.

ASC, *Camera Capitolina*, cred. IV, vo. 83, c. 114v (altra numerazione c. 118v).

Bibliografía: CANTATORE 2007, p. 119, n. 1.

92. 1604, luglio 26

Lettera di Filippo III con l'assegnazione di 3000 ducati per il restauro del Tempietto e per la costruzione del

muro che contiene le scale laterali della piazza di San Pietro in Montorio.

«El Rey

Duca de Escalona, primo del mi Consejo, i mi Embajador. Mucho quiseira que siendo la Iglesia de San Pedro in Montorio fundacion de los Reyes Cathòlicos mis revisabuelos tan debota y de tan buena fabrica y en lungar donde el Apostol San Pedro fuè crucificado no estuvieran tan necessitados de reparo come en vuestra carta de primero de Junio me avisais que esa devocion y fundacion se conserve he tenido por bien de mandaros librar para ella tres mil ducados en tratas de mi Renyo de Napoles y va con esta el despachcho, yo os encargo i mando que lo digais à los Religiosos de ese Convento y la buena voluntad con que lo è hecho y acudirè siempre à la conservacion de esa fundacion como propria de mi Corona y aviendo cobrado el dicho dinero le pondreis en persona abonada para que se gaste y distribuya cib vuestras libranzas en lo mas conveniente y preciso del reparo de la Iglesia y Monasterio y del camino para subir alla, procurando escusar lo que no fuere forzoso y que la distribucion dr haga con todo el aprovechamiento desse reparo que fuese posible, y de como se hiziere me embareis una relacion particular à su tiempo. Con esta ocasion vereis si podreis encaminar que el Patronato de esa fundacion quede claro en mi Corona Real y ansi se conserve mejor y la memoria de la piedad de tales Reyes, y me avisareis de lo que en todo se hiciere.

De Valladolid a 26 de Julio 1604. Yo el Rey. Don Pedro Franquet».

Roma, Archivio dell'Ambasciata di Spagna.

Bibliografia: AGUADO 1876, pp. 12-13, V; POU Y MARTÍ 1916, pp. 221-222; MARESCA COMPAGNA 1984, p. 88; FAGIOLO 2008, p. 139, n. 2; MARÍAS 1987, pp. 35, 64, n. 134; D'ARPA 2007-2008, pp. 42, 46, n. 33; D'AMELIO 2012, p. 1212, n. 35; CANTATORE 2007, p. 119; MARÍAS, Decorazioni in questo volume.

93. 1604, agosto 20 (ricevuta a Madrid il 19 settembre)

Lettera di ringraziamento del cardinale Anselmo Marzato, titolare di San Pietro in Montorio, al re Filippo III per la somma ricevuta per i restauri di San Pietro in Montorio:

«Sacra Regia Catholica Maestà

La carità grande de la M.ta V. S'è degnata di fare con li tre mille scudi che ha dato per la restauratione e mantenimento della Chiesa di Santo Pietro Montorio, mio Titolo, m'obbliga in tanto contento che ne ho preso a renderne come fo alle M.ta V. le maggiori e piu humili gratie che si devono al gran dono che ne ha fatto, e massima in tempo di tanta necessità, che posso sicuramente dirlo che se non veniva questo soccorso dall'infinità sua enignità, portava non poco pericolo di ruina. Onde potrà quasi dire d'haverle dato di nuovo l'essere, con tanta mia consolatione che m'aggiunge all'obbligo grande in che son posto dalla natura con Lei un vivo ardentissimo Desiderio di sempre servirla come con effetto farò ogni volta che sarà da me conosciuta o che mi se ne porgerà desideratissima occasione dalla M.ta V., a la quale resto di più offerirmi perche com'Ella benissimo sa ogni cosa le devo. E qui con farLe humilissima riverenza e raccimandarmeLe quanto più posso in gratia: resto pregando Dio per l'èxito felice d'ogni suo Desiderio.

Da Roma li 20 Agosto 1604 / D. V. M.ta/ Humilissimo e devotissimo servitore/ Il Cardinal di Montorio».

AGS, *Segret. de Estado*, leg. 979 antiguo, 367 moderno.

Bibliografia: POU Y MARTÍ 1916, p. 223; FAGIOLO 2008, p. 140, n. 5; MARÍAS, Decorazioni in questo volume.

94. 1604, agosto 24

Descrizione della parte più antica del monastero ad opera di padre Joan de Rada:

«El convento de San Pedro de Montorio de la ciudad de Roma que habitan los Frailes de San Francisco de

la Regular Observancia, consta ser edificado por los Reyes Cathòlicos, de buena memoria, Don Ferdinando y Doña Isabel, por los muchos escudos de Armas Reales de los susodichos Reyes que hay, assì en la iglesia ay dos escudos grandes con las Armas Reales, elvno sobre la misma puerta, el otro en lo más alto de la portada sobre el espejo della, el qual es muy grande y en las mismas puertas de madera de la propia iglesia ay otros dos grandes. En el cuerpo de la yglesia en la bóueda ay cuatro escudos Reales, grandes, con sus lazos pintados.

En las paredes de la yglesia, sobre las capillas que en ella ay, se hallan escudos, quatro de cada parte.

En cinco bedrieras de la yglesia, que doos della estàn a los lados del altar mayor, se hallan en cada una un escudo granded con las Armas Reales.

En cima de la puerta menor de la yglesia por la qual se sale a la capilla, donde fuè crucificado San Pedro, està otro escudo con las Armas Reales. En la puerta del choro, qua està abajo en la yglesia, ay otros dos escudos a los lados. Item, tras del altar mayor se halla una piedra grande, puesta a un rincòn, donde està un escudo de la mismas Armas, el qual parece que antiguamente estava sobre retablo del altar major.

Item, en el medio de la bóveda de la sacristia ay un escudo Real, y otros dos en dos bedriedas que estàn en la misma sacristia, y en el lavatorio donde los sacerdotes se lavan las manos autes de dezir Misa ay otro escudo en una bedriera.

Item en la dicha sacristia ay un frontal de brocado, que se pone las fiests en el altar mayor, y tiene dos escudos; y los viejos dizen que en el tiempo del sacco hurtaron el terno de brocado que avia, con su capa correspondiente al frontal.

Item, en la mistma sacristia se halla una tablilla con un pergamino, que muestra se muy antigua, en la qual està escrito que en un Capitulo general de la Orden de San Francisco se ordena y manda se haga commemora-

cion en las Misas diciendo: Et famulos tuos Regem et Reginam et Principem Catholicos cum prole Regia, y dando la razon desto dizen ser porque los dichos Reyes a fundamentis erexerunt la yglesia de San Pedro de Monte de oro, añadiendo que de puès de la muerte de la Reyna el dicho Rey Don Fernando para edificar lo demàs del convento, dava cierta cantidad de limosna todos los años.

Item, hay costumbre en el dicho convento de San Pedro de dezir una mÿssa cantada de Requiem en cada primer viernes del mes por los dichos Reyes, come està escrito en una tablilla de la sacristia.

Item, en la capilla de San Pedro, en el altar, a los pies de San Pedro, están dos escudos, y en lo bajo del altar, que es de mårmo, están otros dos a los lados; y la dicha capilla tiene ocho bedrieras, y en cada una dellas un escudo con las dichas Armas Reales.

Item, sobre laa puerta principal del convento ay otro escudo.

Item, en una bóveda antes de entrar al claustro del convento, ay otro escudo con las mismas Armas.

Item, en una estanzia que està junto el mesmo Capitulo, en la bóveda, ay otro escudo.

Item, en la cisterna o pozo que està en el claustro principal del convento, en una piedra de mårmol donde està colgada la polea de los calderos con que se saca aqua, ay dos escudos Reales.

La occasione que tavieron las sobredichis Reyes a hazer la dicha fabrica fuè porque el Beato Amadeo les dijo que si querian que Dios les diese un hijo, come desseavan, la hiciessen, come se refiere en la chronica de la fundacion de os conventos de San Francisco.

Esto es lo que yo tray Joan de Rada, Procurador General de la Orden de San Francisco, e hallado acerca de la dicha fundacion, con la voz y fama publica asi de seglares como de frayles que se la confirma. Y si para mayor firmeza fuere necesario que la Orden preste su consentimeinto sé que nuestro Reverensissimo Padre General, Fray Francisco de Sossa, le darà, y yo harè

lo mismo como Procurador General della con los Padres Provincial y Diffinidores desta Provincia de Roma».

Bibliografía: POU Y MARTÍ 1916, pp. 229-230; FAGIOLO 2008, p. 139, n. 4; CANTATORE, Monastero in questo volume, MARÍAS, Decorazioni in questo volume.

95. 1604, agosto 24 (ricevuta a Madrid 19 settembre)

Lettera dell'ambasciatore Villena al re Filippo III in risposta alla missiva del 26 luglio in cui riferisce che i religiosi ringraziano per i 3000 ducati ricevuti per i lavori del convento:

«Señor:

Con carta de 26 de Julio recibí el despacho que V. Magestad me mandó remitir para sacar de las tratadas de Nápoles los tres mil ducados que sean de gastar en los reparos de San Pedro Montorio, i a los Religiosos del dicho monasterio dixè la voluntad con que V. Magestad á acudido a su necesidad con liberal mano, i con cuánto amor i afición assistirá siempre a la conservacion y aumento desta casa, como fundacion propria de su Corona. Desta demostracion de la grandeza del ánimo de V. Magestad, acompañada con obras, están reconocidissimos estos Padres, y mui animados i determinados de rogar a Dios por la salud i estados de V. Magestad con particular sacrificio, que son los attos más a propósito para el Patronazgo que V. Magestad me encarga i manda procurar aclarar.

Y para dar principio a esto, mucho antes que yo escribiesse me avia recogido allí algunos dias, i la estancia donde estuve quedado a mi orden i yo con determinacion de edificar algo en aquel sitio para que se fuere continuando esta memoria, i conservando el derecho de la Corona de V. Magestad, pero últimamente tengo tratado con el convento, i con el Padre Rada, Procurador general aqui de la Orden, que harán escritura pública deste Patronazgo, refiriendo en ella todas las razones, del que no son pocas desde su principio, de que remito ahora una

relacion, y enviarán por poder al General para otorgarla, conque quedará asentado, i claro lo que V. Magestad me manda, y este dinero se gastará con el mayor aprovechamiento i ornato que fuere posible.

Guarde Dios la Católica persona de V. Magestad, como la Christiandad á menester.

De Roma 24 de Agosto 1604.

El Marques Duque de Escalona».

AGS, *Estado*, Legajo 978, f. 191.

Bibliografía: POU Y MARTÍ 1916, pp. 228; MARÍAS 1987, pp. 35, 64, n. 135; FAGIOLO 2008, p. 139, n. 3; MARÍAS, Decorazioni in questo volume.

96. 1604, noviembre

Lettera da Valladolid sul medesimo argomento, i lavori a San Pietro in Montorio.

AGS, *Estado*, Legajo 978, f. 109.

Bibliografía: MARÍAS in questo volume, nota 1.

97. 1605-1609

Lavori di ristrutturazione e decorazione urbana, attribuiti a Giovanni Fontana, con Carlo Maderno e Flaminio Ponzio.

Bibliografía: BRUSCHI 1969, pp. 1006-1007; GIGLI 1987, pp. 13-14; FAGIOLO 2004, pp. 100-102; CANTATORE 2007, pp. 119-128; FAGIOLO 2008, pp. 121-140; 138-140.

98. 1605

Iscrizione sul collarino d'imposta della cupola del Tempietto:

APOSTOLORUM PRINCIPI/ PHILIPPUS III. HISPANIARUM REX / THOLUM HUIUSCE SACELLI VETUSTATE / COLLABENTEM DILIGENTIA / ORNATISSIMI VIRI JOANNIS FERNANDEZ / PACHECO MARCHIONIS VILLENE PIAM / OPERIS AVITI MEMORIAM HAEREDITARIA / RELIGIONE RENOVAVIT ANN. MDCV

Bibliografía: FORCELLA 1874, V, p. 267, n. 748; AGUADO 1876, p. 22; BRUSCHI 1969, p. 1006, nota 37; GÜNTHER 1973, p. 192 e p. 213, n. 26; DELFINI, PENTRELLA 1984, p.

23; MARÍAS 1987, p. 35; CANTATORE 2007, p. 123; D'ARPA 2007-2008, pp. 41, 46, n. 34, FREIBERG 2005, p. 173, PALLOTTINO in questo volume.

99. 1606, 26 aprile

Il marchese di Villena incarica i maestri muratori Andrea e Battista de Vassalli de Rina e gli scalpellini Giovanni Antonio Ghetti e Bernardino Valperga di eseguire i lavori per la sistemazione della piazza, della chiesa e del convento, da consegnare il 15 maggio. Fra i lavori vi sono anche interventi al Tempietto, quali il «lastrico da farsi sopra la cornice della cupola attorna attorno accio laqua non penetri nel transito». Inoltre sono commissionati ai maestri Ghetti e Valperga la balaustra di accesso alla chiesa, con i due stemmi del marchese Villena sui pilastri di accesso alle scale, ai fratelli de Vassalli la posa dei manufatti, la fattura di 20 gradini di accesso alla chiesa, e «le Armi di travertino che andava sopra il (E)pitaffio in facciata», ovvero lo stemma dell'ambasciatore Villena sul Tempietto davanti alla targa che ricorda gli interventi architettonici realizzati nel 1605.

ASC, *Archivio Urbano*, Sez. I, vol. 616, II, pp. 221-223.

Bibliografia: D'AMELIO 2012, p. 1215.

100. 1606, giugno 15

Il marchese di Villena incarica lo scalpellino Francesco Caporale di scolpire la balaustra della rampa di accesso alla chiesa, non più esistente, e di circoscrivere la piazza; dall'8 novembre lo scalpellino Domenico Baccioni collabora ai lavori per realizzare una *lonja* che circondi la piazza.

ASC, *Archivio Urbano*, Sez. I, vol. 612, p. 303 e 664.

Bibliografia: D'AMELIO 2012, p. 1216; MARÍAS, *Decorazioni* in questo volume.

101. 1607, febbraio 3

Francisco de Quesada, procuratore del marchese di Villena salda lo scarpellino Caporale «ad bonum computum»

per le opere di San Pietro in Montorio.

ASC, *Archivio Urbano*, Sez. I, vol. 613, p. 49.

Bibliografia: D'AMELIO 2012, p. 1216.

102. 1608, 18 gennaio

Lettera di sollecito del nuovo ambasciatore don Gastón de Moncada, marchese di Aitona (1606-1609), per ottenere 1000 o 1200 ducati per portare avanti i lavori intrapresi:

«Señor:

El Duque de Escalona hizo aderezar el camino y subida al monasterio de St. P.o Montorio desta ciudad, que es de frayles de la orden de S. Francisco y fundacion de los Ser.nos Reyes de gloriosa memoria predecesores de VMd. y en lo alto frontero de la yglesia se hizo una plaça y segestaron en esta fabrica algunos millares de ducados de la Real hacienda de VMd. Ha sucedido aora que las paredoes han hecho movimiento y esta la obra en muy grande peligro de caerse sino se remedia con brevedad. Dizen los Architectos que por orden mia an ydo a verla que para reparar el daño presente seran menester mil ducados, o mil y ducientos, he querido avisarlo a VMd. Ara que siendo servido que se remedie, lo sea en mandar que se provea dinero p.a ello. Guarde Dios a VMd. Muy largos años como los vasallos y criados de VMd. Deseamos y avemos menester.

Roma 18 de Enero 1608

El Marques de Aytona».

AGS, *Estado*, *Legajo*, 978, s. fol.

Bibliografia: MARÍAS 1987, p. 35; FAGIOLO 2008, p. 140, n. 6; MARÍAS, *Decorazioni* in questo volume.

103. 1608, agosto 22, (ricevuta il 19 ottobre)

Lettera del duca di Escalona al re Filippo III, per tramite del segretario Andrés de Prada, circa 1500 scudi delle rendite di Sicilia per i restauri e l'accessibilità a monastero, chiesa e cappella (segue altra missiva del 14 settembre 1608).

AGS, *Estado*, *Sicilia*, Legajo 1163, n. 29 (53).

Bibliografia: D'AMELIO 2012, p. 1219; MARÍAS, *Decorazioni* in questo volume.

104. 1608, novembre 22

Lettera di diniego del Consejo de Estado al duca de Escalona, viste le due missive del 22 agosto al re con cui chiedeva di rendere disponibili 2000 scudi di Napoli per riparare il convento di San Pietro in Montorio, con il suggerimento di rivolgere la medesima richiesta al Consejo de Italia.

AGS, *Estado*, *Sicilia*, Legajo 1886, n. 39 (159).

Bibliografia: MARÍAS, *Decorazioni* in questo volume, nota 5.

105. 1608, dicembre 23

Lettera del re Filippo III da Madrid al duca de Escalona, risposta alla missiva del 22 agosto, in cui si riferiscono difficoltà e le modalità di invio degli aiuti per il convento di San Pietro in Montorio, mediante il Consejo de Italia.

AGS, *Estado*, *Sicilia*, Legajo 1886, n. 39 (95).

Bibliografia: MARÍAS, *Decorazioni* in questo volume.

106. 1610, marzo 29

Lettera del Segretario Andres de Prada da Valladolid al Contestabile di Castiglia

«El Ambx.or Don Fran.co de Castro scrive a Su M[agesta]d en carta de los 8 de Enero deste año que el Duque de Escalona su antecessor hizo çierta fabrica en San P[edr]o Mortorio [sic] en Roma q. Esta devaxo de la proteçtion de Su M.d por ser fundaçion Real y que una de las murallas que entonces se hizieron p[ae]ja sustentar la plaza que ay delante de la yglesia esta a peligro de caerse por averse edificado sobre falso, que aviendolo hecho reconocer de p[er]zona plastica [pratica] de l'arte le dize q. Con Sejsçientos Ducatos q. Se gasten se reparara el daño, y haviendolo visto Su M.d ha resuelto por cons[ul]ta del Conss[ej]o destado de los quatro deste [mes] como V. E. Sabe ue pues El conss[ej]o destado de los quatro deste [mes] como V. E.,

sabe que pues El cons[s]e[e]jo de Ytalia esta [en]terado de lo que e pasado en esto se remita a el y que por ser la suma tan poca se provea por alla. De q. Aviso a V. Ex.a para que ordene se cumpla la voluntad de Su M.d Dios G(uard)e V. E. como yo desseo».

Sul verso: «Val[ado]lid A S: E. 1610. El S[ecreta]rio Anders de Prada de 29 de Março. Para que se remitan a Roma 600 d[ucados] para el reaparo de una fabrica de S.t P[edr]o Montorio q. Començo el Duque de Escalona. I. L.».

AGS, *Secreterias Provinciales*, Legajo 91 antiguo, non num. (fa parte del grupo di legajos 81-102, con decreti originali dal 1600 al 1621).

Bibliografia: FAGIOLO 2008, p. 140, n. 7.

107. 1610

Descrizione dei lavori di Paolo V di Pietro Martire Fellini, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*:

«Ultimamente sotto la Santità di N.S. Papa Paolo V (1605-1621) è stata allargata la strada, e fattoui la scala per salire al detto Tempio, con vna bellissima piazza inanzi, con altri miglioramenti dal Re Cattolico».

Bibliografia: FELINI 1610, p. 40; POU Y MARTÍ 1916, p. 235; GÜNTHER 1973, p. 214, n. 27.

108. 1615-1620

Pietro Cuside (o Cussida), rappresentante della monarchia spagnola presso la curia romana, commissiona la realizzazione della quarta cappella a sinistra, detta della Pietà, a pianta quadrata sormontata da cupola, in passato attribuita a Carlo Maderno.

Bibliografia: GIGLI 1987, pp. 28-30; CANTATORE 2007, p. 123, n. 12.

109. 1618

Ricordo del luogo della Crocefissione sul Gianicolo ne *Le Sacre Grotte Vaticane* di Francesco Maria Torrigio:

«Seguita la Crocefissione di s. Pietro col capo a terra, ove sono più di vinti figure, parte rappresentano soltati à

cavalllo, parte a piedi, e parte che suonano trombe. Avvenne tal crocefissione l'anno del Signore 69 in Roma nel monte Gianicolo, detto anco Aureo: onde Atanasio Bibliotecario dice così, Sepultus est in via Aurelia, in Templo Apollinis iuxta locum ubi Crucifixus est, iuxta Palatium Neronianum in Vaticano, iuxta territorium triumphale. La via Aurelia era ove ora è la strada di S. Pancratio verso il Vaticano. Il Tempio d'Apollonia era ove è adesso la Sagrestia, il qual Tempio non è molto lontano ove fu crocefisso, che è il Gianicolo, ove si mostra il luoco istesso dove patì il martirio, detto hora san Pietro Montorio».

Bibliografia: TORRIGGIO 1618, p. 39.

110. fra 1618 e 1657

Descrizione del Tempietto di Luke Wadding:

«Romae insignia illud est (coenobium) quod in regione transtyberina in Janiculi latere urbi supereminet et a S. Petro *Montis aurei* noncupatur. Erat olim Manasterium Monialium Ordinis S. Benedicti, sed tunc incultum et derelictum, cum Sixtus Pontifex illud cum omnibus pertinentiis hoc anno B. Amadeo Hispano, sibi charissimo, et sociis concessit. (*Sacrae Religionis zelus*, 14 Kal Jul). Sed cum nono post haec anno fratres domus S. Clementis de Urbe, Ordinis S. Ambrosii ad Noemus, illud instanter reposcerent, discentes olim spectasse ad Monasterium S. Pancratii Ordinis Cisterciensis, quod suo S. Clementis fuerat unitum, Pontifex alio diplomate concessione, revalidavit, adiungens insuper hortos, et vineas circum adiacentes, assentiente Dominico Ecclesiae S. Clementis Cardinale titulari. (*Ex iniuncto Nobis desuper*, 8 Idus Maij). Praedicti Amadei precibus annuentes Ferdinandus et Elisabetha Reges Catholici, spe masculina prolis assequendae, pulchrum illic aedificarunt templum, sacellis multis, egregiisque picturis exornatum, et commodum adjunxerunt coenobium: quod infixam in templi testitudine, et singulis sacellis, atque in omnibus ferme coenobii

officinis, opere concamerato fabricatis, eorum insignia testantur. [...]

In cenobij aditu conspicitur locus in quo S. Petrus Apostolorum Princeps cruci fuerat affixus. Pulcherrime gloriosi Martyrij memoriam restituerunt Reges Hispani, constructo super crucifixionis locum nobili sacello figura rotundo, fenestris octo duplici ordine dispositis, multiplici colore variegatis, luminoso. Portas habet tres, ad quas per gradus quinque in orbem ducato, e pavimento ascenditur. Ab hac statione consurgunt columnae sexdecim in gyrum dispoetae, et ab opere semotae, quae proiecuram sustinet aedificij, in modum coronae, columellis distinctam. Totum opus desinit in tholum plumbeis laminis coopertum, atqui huius fastigium regia insignia pario incisa lapidi coronant. Ad tholi fimbrias ea parte, quae aerem estima respicit, haec verba armorum insculpta leguntur: *Apostolorum Principi Philippus III Hisp. Rex tholum huiusce sacelli vetustate collabentem diligentia ornatis viri Joannis Fernandez Pacheco, Marchionis Villenae, primi operis aviti memoriam haereditaria religione renovavit anno MDCV.*

Subtus illud sacellum aliud angustius in venerazione habetur, crustis marmoreis variisque lapidi et amblematis deaurati gypsi, egregia variaque commixtione ante paucos annos distinctum. Illuc a tergo superioris sacelli per gradus tredicim descenditur. Aram habet Pontificum, praesertim Pauli tertij pro animabus quae purgantur, liberantis, privilegio commendatam, a praedictis Regibus constructam, crate ferrea deaurata munitam, hisque vetustae incisionis characteribus a fronte in tabula marmorea obsignatam: *Apostolorum Princps. martyrio sacrum Ferdinandus Hisp. Rex Elisabetha Regina Catholici post erectam ab eis eadem poss. An. salutis Christianae. MDII.*

Ad cornu dextrum media conspicitur columna, ad quam ligatum, et flagellatum narrant Apostolum. In pavimento medio magnum est foramen ferreis clathris contextum, cui infixam obversam Petri crucem enarrant. In

fornicis circuitu ad recentis ornamenti memoriam haec verba leguntur: *Ad honorem et gloriam martyrii, Principis Apostolorum. An. MDXXVIII.* Etsi vero hoc in loco Apostolorum Principem martyrio affectum prae reliquis scribat et probet Cardinalis Baronius; fuit tamen aliquis, qui ad eam Vaticani partem, in qua maxima, totius Europae Basilica in Apostoli honorem constructa est, et prope locum in quo iacet passum affirmet. At leviores sunt eius coniecturae, quam quae viros doctos a comuni peritisque viris probata opinione possint remove.

Prae foribus templi et cenobii amplissima in quadrum protensa est area, in cuius meditullio amoenus fons copiosus aquarum aggerem altissimum eiacular. Ex hoc loco ab utroque latere incundo flexu, et molli descensu arboribus consito, muris utrinque distincto, ad montis radice pervenitur, atque hinc in urbicam plateam per latissimam scalam affabre constructam. Nobile opus Philippi tertii pii Hispaniarum Regis, qui totum montis ascensum sinuosis semitis emollivit, multis sacellis variisque decoravit picturis, et magnam molem supereminentis areae fortissimo aggere, distributis erismis et latissimis pilis nurmos fulcientibus, veluti in aere suspendit. In medio semitae, quae montem circumdat, ad dextram ascendentis, in aggeris fronte haec habetur inscriptio magnae tabulae marmoreae incisa: *Filippus III Hispaniarum Rex eximiam maiorum suorum munificentiam ac pietatem imitatus et Oratoris sui viri praeclarissimi, Ioannis Fernandez Pacheco, Marchionis Villenae, diligentia usus, Apostolorum Principis in aureo monte memoriae, cui maiores Catholici Reges templum hoc coenobiumque posuerant, viam Regio sumptu communivit, aeram ad libellam aquavit, aggerem ad sustinendam amplitudinem operis extruxit, monumentum avitate Religionis ornavit MDCV.*

Scalas etiam duplicis ascensus ab area ad templi ianuam Regiis sumptibus praedictus posuit Orator, in quarum fronte ita egitur: *Philippus III Hispa-*

niarum Rex. Suis vero expensis a latere dextro templi cubicula quatuor construxit, atque a tertio prospectum in Ecclesiam aperuit, quo frequenter convenerat, ut mentem per gravissimas curas distractam ad pietatem revocaret. His adiunxit pulchrum deambulachrum, ex quo per magnas fenestras quatuor in aeram prospicitur, latissimi campi, amoeni colles, subterlabens fluvius, et quota quantunque est speciosissima Civitas Romana, iocundo gratoque obtutu conspiciuntur. Loci situs amoenissimus est, aer saluberrimus, prospectus, uti dictum est, iocundissimus, latifundium amplissimum, undique enim qua totus usquequaque collis, ad Aurelii porta usque ad radices montis porrigitur, in fratrum cessit potestatem. Pingues habent hortos, consita viridaria, referta pomaria, opaca nemora, aquarum abundantiam irriguum susperius et inferius, ita dispositis canalibus, ut per montis iugum declinia, et fimbrias irriguae ducantur. Abunde hinc hauriunt quidquid ad rem olitariam attinet, et fructuum gratissimam varietatem. Commorantur hic fratres strictioris Observantiae sexaginta. Sub Pio V transiit locus ab Amadei sectatoribus ad Observantes provinciae Romanae. A dominica Passionis usque ad octavam Resurrectionis magna illuc confluit populi multitudo indulgentiam lucratura singulis diebus plenariam, a Paulo III concessam».

Bibliografia: AGUADO 1876, pp. 20-23, n. XII; WADDING 1933, p. 56; DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 31, 79, nota 31; CANTATORE, Monastero in questo volume.

111. 1622, giugno 3

Fondazione di un Collegio per l'inssegnamento della lingua araba a San Pietro in Montorio.

Bibliografia: KLEINHANS 1930; KLEINHANS 1949, coll. 1963-1964; PIZZORUSSO 2009, pp. 15-21; CANTATORE, Monastero in questo volume.

112. 1625

Descrizione di Ottavio Panciroli del monte aureo, del luogo della croci-

fissione di Pietro e del monastero nei *Tesori nascosti dell'alma città di Roma* (San Pietro in Montorio è trattato sinteticamente nella prima edizione del 1600 e non si accenna al Tempietto). «Antico parimente è quell'altro nome di monte aureo; e così fra le 20. privilegiate badie si trova nominata questa col titolo di Santa Maria *in castro aureo. onuphr. de septem eccl. ubi de S. Ionnne.* Il castello ve lo fecero i soldati, che di Ravenna qui si potevano albergare; si come nel discorso di questo Rione si è detto; ma aureo si disse, o dall'arena, che di tale colore qui si trova, o dalla vicina porta Aurelia, corrompendosi poi la voce in monte Aurelio, aureo si disse; & alla fine il volgo per sbrigarsene presto in una parola Montorio l'ha detto. Qua condotto a morire S. Pietro, havendo lasciato nella via Ostiense il suo compagno S. Paolo [...] Ne a caso fu che fuori le mura troncassero il capo a S. Paolo; e qui dentro le mura crocifiggesse S. Pietro, perché tal morte non si dava ad un cittadino Romano, come era S. Paolo, sebene egli nacque in Tarso di Cilicia; *Act. 21. 19.* nondimeno Cesare Augusto la onorò, con farla partecipe dei privilegi di Roma, avendo servita fedelmente nelle guerre insino al tempo di Giulio Cesare, che però Giulio-poli ella si disse. Ma S. Pietro, che fu solo ebreo, qui tra li ebrei si crocefisse. Ad un tal sacrificio, che fece S. Pietro di se stesso in questo più alto monte di Roma, stavano con riverenza intenti gl'Angeli del paradiso, e fra gl'altri ne calarono due dal cielo ad inginocchiarsi in una pietra, che su questo monte stava poco di quà lontana, e dove poi si fece una chiesa col titolo di S. Angelo, quale mancando per vecchiezza, fu quella pietra riposta nella vicina chiesa di Santa Dorotea. *ex inscr. lap. in eccl. S. Dorotheae.* Una si degna e antica memoria di S. Pietro, fu da Costantino, e da S. Silvestro riconosciuta con farci sopra una chiesa, quale se bene tra le venti badie sta col titolo di S. Maria, egli è perché aveva due titoli, come fu usato in altre chiese, secondo le accorrenze che sopraggiungevano.

Fu dunque prima in mano di monaci, poi avendola abbandonata, alcuni francesi per divotione di si santo luogo cominciarono a ristorar il monasterio. Nel 1471. Sisto .IV. avendo in esso la santità del B. Amadeo dell'Ordine Franciscano, lo volse per suo confessore, ex Chron. Min. Par. 3 lib. 6 cap. 30 e però da Portugallo chiamandolo a Roma diede al suo Ordine questa chiesa, e nel suo mezzo si conserva ancora un quadretto di marmo, sopra il quale soleva questo santo orando star in ginocchioni. Tra tanto accorse, che il Re di Spagna Ferdinando non avendo prole dalla sua moglie Elisabetta, il B. Amadeo gli promise che Dio gli darebbe un figlio maschio, se compivano la fabbrica di questo monasterio, e ristoravano la chiesa. Verificossi la profezia del servo di Dio, e essi qui di se lasciarono memoria regale, che particolarmente risplende sopra di quel sacro luogo, dove fu San Pietro crocefisso, avendoci fatto una rilevata, e rotonda cappella con bei lavori di marmo. Il cui altare fece di poi privilegiato per l'anime de i defunti Paolo III *ex insripr. ibidem* e vi concesse indulgenza plenaria dalla domenica di Passione insino all'ottava di Pasqua. Fu poi consacrata il 1500 al 9 di giugno, e da Sisto V posta tra i titoli de' cardinali, come si vidde in quel discorso, e avendo il card. Domenico Tosco Reggiano, con belle pitture adornato il coro l'anno 1604 e molto prima i devoti di S. Francesco con la sua vita il chiostro, e il 1605 spiccandosi ogni giorno più dalle piogge la terra nelle salite attorno il monte, con pericolo di cadere la chiesa e il monasterio, Ferdinando Paceco Marchese di Villena, trovandosi in Roma ambasciatore del Re Catolico Filippo III, ottenne da Sua Maestà, che una si degna memoria de' suoi maggiori non mancasse; onde con regal magnificenza cinse di mura, che larghe strade riserrano, tutta la salita del monte, per le quali da due lati si ascende, e in faccia della chiesa spianò una gran piazza in quadro, che da forti mure è sostenuta d'ogn'intorno. Poi alcuni devoti di questa sacra religione, fecero nel mezzo di questa piazza una

bella fontana, pigliandone l'acqua dal vicino condotto di Paolo V».

p. 597: «Essendo Rettore in questa parrocchia l'anno santo del 1500. *ex inscript. in hac eccl.* Girolamo Pasio vi fece una opera degna di molta lode per conservare una memoria di san Pietro, se bene da pochi sia conosciuta, e notata. Stava a questa chiesa unita un'altra nel Montorio, dove l'Apostolo san Pietro fu crocefisso, dedicata a gl'Angeli, perche ivi si inginocchiarono sopra d'un sasso, quando san Pietro fu inalzato sopra di quel legno, lasciandoci impresse le ginocchie, mancando poi per vecchiezza quella chiesa degli Angeli, il Rettore di questa vi fece portare quel sasso, e incastrarlo nel muro dalla parte dell'Evangelio».

Bibliografia: PANCIOLO 1625, pp. 565-568, 597; GÜNTHER 1973, pp. 214-215, n. 28; D'AMELIO 2012, p. 1212.

113. 1627

Descrizione del monasero nel *Newes Itinerarium Italiae* di Joseph Furtenbach.

«San Pietro montorio, ligt auff einem hohen Berg/ein ansehnliche Kirchen, sampt einem Closter darbey / daran hats ein kleines Capellin in die Rundung gebawet / und un/ter dem Boden ist ein Altar/ darob.2. Marmorsteinerne Säul / zwischen welchen soll Sant Petrus gemartert/ und gecreuzigt worden seyn: Allda fan man die gantze Statt Rom übersehen».

Bibliografia: FURTTENBACH 1627, p. 121; GÜNTHER 1973, p. 215, n. 29.

114. 1628, marzo 1

Contratto per i lavori di scarpellino al Tempietto (cappella inferiore):

f. 1r

«Oblato pro Reverendissimo Priore Frate Domenico a Jesu Maria a Jesu Maria Die primo mensis Martij 1628

Magister Joannes Q. Andree Bagni Florentini Lapidica in Urbe retro / Templu B. Marie Plantes prime cogitatione sponte omelia nos promittit et se obligavit Reverendissimo Priore Domenico a Jesu Maria Carmellitano

discalsato Hispano in Templo B. Maria de Scala Urbis commorand ibid prae-senti patemo sermone loquendo V.B. di fare emettere a proprie spese l'infra-scritti lavori sotto il tempio e nell'istesso luogo, nel quale fu crocefisso il glorioso apostolo San Pietro nel Cortile della Chiesa di San Pietro in Montorio, cioè:

Li doi primi quadri in mezzo alli pilastri appresso all'Altare de Alabastro per detto con listelli attorno di varij colori ad elettione et contentamente del suddetto Reverendissimo Pre li doi quadri secondi che vengono appresso alli suddetti di porta Santa fino a contentamento come sopra.

Li doi quadri vicino alla Porta di fior di persiche con quelle lunette ovati mandole conchiglie listelli et adornamenti di varij colori con forme et disegno et a contentamento del Padre come sopra. Li pilastri di broccatelli commessi di varij colori con listelli adornamenti de ovati e mezzi ovati con li suoi listelli a satisfacione come sopra. Li vani tra l'un pilastro e l'altro tutto di broccatelli perfetti come sopra.

Il zoccolo tutto d'africano il basamento di marmo bianco così anco li pilastrelli comessi con la cornice, e con le lettere che gli saranno date dall'architetto tutto di marmo bianco a proprie sue spese Il pavimento scompartito di portastante de fior di pezzo che e di giallo e di marmi brecciato. A torno a torno una fascia di bianco mischio a contentamento del padre con tutti l'altri scompartimenti del pavimento conforme al disegno fatto dall'Architetto. In mezzo alli quadri principali alcuni ovati ovvero mandle conforme disegnate con il lapis nel senso dell'Architetto, et a contentam come s.a. Tutti li marmi promette che saranno novi bianchi e senza macchia.

Tutti li suddetti lavori prom.te darli perfetti, et allustrati a tutto paragone attaccati con la mistura a fuoco condotto ogni cosa a sue spese nel lavoro delle spranghe di ferro con la muratura in poi quale sia obbligato il Padre sicome proemette di metterle a pro-

prie spese con l'assistenza per. Di esso m. Giovanni et tutti li suddetti lavori promette farli di somma perfezione et dare il tutto finito in opera al più longo fra sei mesi prossimi per prezzo d'accordo convenuto d'otto giuli /

f. 34r il palmo misurato in pelle secondo l'uso di Roma et mancando in qualsivoglia delle suddette convenzioni et obbligazioni oltre al rigore del Contratto et alla precisa sua osservanza, alla quale possa sempre esser ascritto, se contenta anes e vipeò che at Reverendissimo Priore. Sia levito di dare a fare et affinare i suddetti Lavori ad altri maestri et per prezzi maggiori a tutt danno spese et interessi die sso ms. Gio et nondimento nascendo qualsivoglia differenza o disparere sopra l'interpretazione o dichiarazione di qualsivoglia de suddette convenzioni lo passa et debba decidere l'Architetto del Domenico Reverendissimo Priore. E se il detto maestro Giovanni mettesse in opera alcuna pietra nhe non fosse a total soddisfazione del suddetto Reverendissimo Priore la debba incontinentemente levare e porre un'altra in luogo di quella a contentamento dell'istesso Priore.

Se gli dà anco a fare tutti li lavori del tondo di dentro alla Cappella suddetta eccetto l'Altare pretella et sotto l'Altare et la grossezza della porta.

All'incontro il suddetto Reverendissimo Padre promette pagargli li suddetti lavori per il prezzo sopra convenuto conforme al lavoro che haverà fatto et portatone nel loco suddetto et adesso anticipatamente fra doi giorni prossimi promette pagargli a bonconto scudi cinquanta di moneta et per il / pagamento del restante per sua cauthela maggiore promette farvi obligare il Signor Giulio Cesare Pandino ad ogni semplice sua richiesta. Que omnia abias de quibus pro [...]

Actum Rome in Regione Transt.ina in sala Domus habis. Maestro Petri Tambi de Valle Lugano comen. Diod sculptoris inbidip.bus (?) detto maestro Petro et M.ti Sfortia Campagna-ASR, *Trenta Notai Capitolini, Ufficio 18, Bonincontri*, vol. 184, ff. 1r-v, 34r-v.

Bibliografia: FREIBERG 2005, p. 176, n. 91; FREIBERG 2014, p. 277, nota 93; LONGO 1990; PALLOTTINO in questo volume.

115. 1628, agosto 25

Richiesta di 6000 ducati da parte dell'ambasciatore, VII conde de Oñate don Íñigo Vélez de Guevara y de Tassis al re di Spagna e avvisa della scoperta nel chiostro della *pedra* di fondazione.

Bibliografia: MARÍAS, Decorazioni in questo volume.

116. 1628, novembre 11

Filippo IV dispone 6000 ducati per le riparazioni e le decorazioni del convento di San Pietro in Montorio:

«El Rey

Conde de Oñate pariente de mi Consejo de Estado y mi Embaxador en Roma. Habiendo visto lo que me decies en vuestra carta de 25 agosto sobre lo tocante al Convento de Sant Pedro Montorio de la orden de Sant Francisco que fundaron en essa ciudad los Sres Reyes Catolicos en el sitio que se creè fuè martirizado el glorioso Apostol Sant Pedro y el testimonio que juntamente enviais de la inscription que se halla en una piedra en el claustro del, por donde se verifica mas esto, y por todas las razones que obligan a conservar essa memoria, he resuelto que se den luogo seis mil ducados por una vez en espolios de Sicilia para que se gasten en adorno y reparos del dicho Convento como os parece, y el despacho se enviarà por el mi Consejo de Italia ordenando al Duque de Albuquerque los remita ahì à mi Embaxador y se an de distribuyr por su mano en lo que mas fuere necesario para el beneficio de aquella casa con intervencion del superior della como advertis, y estareis con cuydado de que este se haga y disponda como conviene comunicando os en ello con el dichho Duque.

De Madrid à 11 de Noviembre de 1628 / Yo el Rey / Don Juan de Billela» Archivo de la Embajada.

Bibliografia: AGUADO 1876, pp. 13-14, VI; POU Y MARTÍ 1916, pp. 239-

240, con altra carta del 28 ottobre 1629; MARESCA 1984, p. 89; AGUADO 1876, p. 13-14, VI, per la concessione di 6.000 ducati da parte di Felipe IV l'11 di novembre 1628.

117. 1628, dicembre 11

Visita apostolica con descrizione del Tempietto e del monastero.

f. 6r

«Visitatio

Ecclesiae S. Petri in Montorio

Die Lunae XI Decembris 1628

Reverendissimi Visitatores Apostolici Generales prosequendo visitationem accesserunt ad venerabilem Ecclesiam Sancti Petri in Monte aureo, quae titulus est Presbiteri Cardinalis, et Domus Regulariis, in qua degu(n)t Reverendi Patres Sancti Francisci strictionis observantia.

Ecclesiam Constantinus Magnus Sancti Silvestri opera aedificavit sub nomine Deiparae Virginis, et Sancti Petri Principis Apostolorum in Monte Janiculo, deinde Monte aureo, noncupato. Unicam continet navim ad quam ingreditur per unam Portam maiorem, et aliam laterale sufficienti clausura munitas, apud quas adsunt fontis marmorei ad usum aquae benedictae. Pavimentus est ex lateribus stratum, calum vero concamerato opere tegitur. Sanctissimum Eucaristiae Sacramentum fuit visitatum ad altare maius (?) fuitque reperum in pluribus sacratibus particulis, quae observantur in pyz e argentea deaurata, quae retinentur indecenti tabernaculo, cuius claves custodiuntur à Sacrista. In inferiori eiusdem tabernaculo parte optatus est locus, in quo sacrum oleum infirmorum decenter custoditur Porro altare ipsum situm est sub ampla fornice, habetque pro icona misterium transfigurationis opus Raphaelis Urbinate cum intignibus cardinalis Medici.

Est marmoreum consecratum, tila cerata stragula tectum, necessarijs abundanter instructum. Habet hinc inde altaria parva lateralia decenter ornata. Ante altare adest presbiterium cancellis marmoreis septum in eoque a latere evangelij sepulchrum bonae

memoriae fratris Angeli de Passo exemplaris vitae Religiosi, quia 30 et amplius annis ab humani decessit, circa quod pendent plures tabella vitivae. Et regione visitur monumentum Antonij Gallesjdum vixit in Roma / f.6v Curia bonis nominis Juris Consulti. E conspectu tabernaculi adest lampadarii cum pluribus lampadibus ardentibus in honorem Sanctissimi Sacramenti sumptibus Ecclesiae.

Retro Altare adest choris scammis ex ligno nucis circumseptus, ac libris choralibus instructus cum armis Illustrissimi Domini Cardinalis Burgheisij, cuius sumptibus fabricatus dignoscitur. In pavimento circa medium adest locus designatus, in quo orabat Beatus Amadeus. A latere dextro eiusdem chori adest monumentum bo-me: Roberti cardinalis de Nobilibus, cui è Regione respondet monumentus bonae memoriae Erculis Tanoni olim Patriarche Constantinopolitani.

In reliqua ecclesia decem sunt cappelle sibi a regione respondentis des sub fornicibus, et ab omni necessario suffragiorum onere exemptae licet enim hactenus aliquibus oneribus missarum gravarentur, hodie tamen onere carent, propterea quod cum haec religio ad paupertatem colendam specialiter deputata sit onerum perpetuorum incapax relictis ac legatis similibus nuper renunciatis ab onerum necessitate se subduxit.

A latere evangelij prima est cappella sub invocatione Sancti Joannis Baptistae constructa, et ornata sacris picturis, et tabulis marmoreis a bonae memoriae Joanne Riccio Cardinalis Montis Politiani; quae habet Iconam cum Imagine sancti, et plurium sanctorum ampla coronide lignea, ac duabus marmoreis columnis decoratam. Altare est marmoreum cum lapide sacro inserto, in quo quoniam non apparebat sigillum fuit in rem praesentem amotus, et repertum, quod propter inserentis imperitiam erat in contrarium conversus ideoque fuit revolutus, et decenter aptatus. In reliquis est necessarijs competenter instructus. Clauditur cancellis mer-

moreis. Nulli umquam fuit subiecta oneri, quod sciatur.

Secunda est Cappella sub invocatione sancti Sepulchri constructa sacrisque picturis / f.7r

picturis, et auritis, laquearibus ornata a bo: me: Petro Cusidia, qui gravavit haeredes ad celebrationem duarum Missarum quotidianarum, quae tamen post obitum non fuerunt celebrate, quia haeredes remansere decotti.

Habet Iconam cum Imagine Domini Nostri Jesu Christi in actu, in quo fuit tumulo illatus ampla coronide, ex duabus columnis marmoreis circumdatam. Altare est lapideum cum lapide sacro, ac necessarijs instructum. Ad pedes altaris adest sepulchrum eiusdem Petri, eiusque familiae cingitur cancellis marmoreis.

Sequitur Cappella sub invocatione Sanctissimae Virginis, et Sanctae Annae, quarum Imagines ibi extant pro Icona, quae coronide, et columnis marmoreis decoratur et circa quam plures pendent tabellae votivae. Altare est totum marmoreum cum lapide sacro inserto ad formam.

Habet crucem, et quatuor candilabra auricalchi cum caeteris necessarijs. Haec Cappella fuit constructa, et ornata, à Carolo Cataneo, qui reliquit scuta ducentum, pro quibus de ordine Sanctissimi Domini Nostri ad vitandum in hac Religione peccatum proprietatis fuerunt celebrate per totam Religionem missae quatuor centum, adeo quod hodie remanet sine onere. Sequitur Cappella sub invocatione Nativitatis S. N. Jesu Christi Sacris picturis manu Petri Perusini ornata, fuit constructa a bonae memoriae Marcello Vellio nobili Romano, cuius ad pedes altaris extat sepulchrum. Altare est marmoreum consecratur, sed eget tila cerata, et cancellis. Nulli subijcitur, neque subiecta fuit oneri, quod sciatur.

Ultima est Cappella sub invocatione Sancti Francisci, cuius Imago ibi extat pro Icona mani Johanni de Vecchi depicta.

Mensa est lapidea consecrata, habetque necessaria. A latere epistola Prima

est Cappella sub invocatione conversionis S. Pauli constructa, et ornata a fel. rec. Iulio Papa 3° est tota marmorea, et à latere adest monumentum Antonij Cardinalis Fabiani, cui è regione respondet aliud monumentum annominatum. Altare est consecratum, et ornatum necessarijs. Cingitur cancellis marmoreis. Secunda est Cappella sub invocatione S. ti Antonij ornata a franc.o Brevio Episcopo ceneratorum. ornatur elegantibus picturis, mensa est consecrata, ac deceter / f. 7v instructa eget cancellis. Sequitur Cappella sub invocatione Sancti Hieronymi, cuius Imago ibi extat pro Icona depicta manu Petri Perusini. Altare est totum marmoreum consecratum in mensa tamen adsunt / quaedam insignia quae fuerunt visa indecentia, eget cancellis, habetque alia necessaria. Ultima est cappella sub invocatione Sanctissimi Salvatoris, sacris picturis ornata, manu celebris pictoris fratris Sebastiani de Plumbo sumptibus familiae de Cardellis mediolanensis ad paupertatem redacta abest ad Urbe, ideoque neque satisfit relicto pro celebratione missarum; Ecclesia coheret claustrum, in quo duo adsunt sacella, alterum sub invocatione Sancte Mariae Angelorum constructum, et ornatum ab Hercule Clavarino, qui ibidem sibi sepulturam elegit. Pro Icona habet Imaginem Deiparae Virginis, quam Angelorum chorus exornat. Altare est lateritium, cui est insertus lapis sacer ad formam, ornatur necessarijs, et clauditur cancellis ferreis, ante quos ardet lampas, diebus sabbati, et Dominicis sumptibus eiusdem Clavarini. Nulli subijcitur necessario oneri suffragiorum.

Aliud est sacellum sub invocatione Principis Apostolorum excitatum à Ferdinando, et Elisabetta, Hispaniarum Regibus eo loci, ubi Apostolorum Princeps gloriosum martyrij agonem consumasse fertur, forma est spherica sacris picturis, aurisque laquearijs ornatum. Tres habet portas sufficienti clausura munitas. Altare pro Icona habet statuam marmoream representantem Imaginem Aposto-

lorum Principis muro insertam sub fornice. Est totum marmoreum consecratum, necessarijs instructum, ac privilegiatum pro defunctis vigore litterarum in forma Brevis fel. rec. Pauli 3 quae fuerunt exhibitae.

Visitantes hoc sacellum a Dominica Passionis, et per totam octavam Paschatis plenariam omnium peccatorum indulgentiam consequuntur vigore earumdem litterarum.

Sub sacello adest confessio, quae de praesenti tabulis marmoreis, auratisque laquearijs exornatur ex piorum eleemosynis in quam causam non parum confert / f. 8r confert opera Reverendi Patri Dominici à Jesu Maria Ordinis Discalceatorum Sanctae Mariae de Carmelo, qui pia loci huius devotione affectus eleemosinas à pluribus Christi fidelibus colligit in hanc causam. Intra Monasterij claustra edest sacellum sub invocatione Deiparae Virginis, cuius Imago ibi extat pro Icona. Altare est lapidem consecratum, simplici tobalea tectum, in reliquis caret omnibus. In eo celebratur quandoque per fratres convalescentes, ex tunc necessarijs ornatur. Proxima est sacristia altari maiori ex parte chori coherens, quae duabus distinguitur mansionibus, prima quae undique cingitur armarijs ligneis in quibus sacra suppellex asservantur. Eadem habet labellum cum manutergijs, genuflexorium, et alia ad preparationem, et gratias agendas, habet etiam tabellam cum horarum distinctione pro divinis celebrandis sacra suppellex fuit reperta competens pro toto omni tempore, ut in inventario dato. Alia est mansio, in qua adest altare sub invocatione Sanctissimae Pietatis, necessarijs instructum, in quo fratres convalescentis privatim celebrare consueverunt. Praest illi unus ex fratribus, qui hodie est frater Jacobus de Cantalupo, quem adiuvat alter ex laicis
Ecclesia est consecrata, ac dies consecrationis agitur sub die 9 Junij eam (statum specialis a margine destro) excitavit Constantinus Magnus Divo Silvestro sugerente, fuit una ex viginti Abbatijs, quae antiquitus erant

in Urbe, et licet sub nomine Sanctae Mariae, hoc tamen Sancti Petri nomine non excludit, cum novum non sit eandem ecclesiam duplici nuncupatione decorari. Coluerunt eam primum Monachi (ut credimus Sancti Benedicti) quorum exolescente disciplina quidam Galli Religiosi Monasterio pene' ruenti opem tulere. Sixtus deinde huius nominis 4^o currenti anno 1471 ecclesiam simul et monasterium gratiose concessit Religioni S. ti Francisci de observantia, quae in ea ad haec usque tempora perseverat. Titulus Presbyteri Cardinalis est de illis, quos Sixtus huius nominis V.^s adiunxit. Celebrantur in ea solemniter festivitates Deiparae Virginis, ac Principis Apostolorum, ac matutinum recitatur in choro in media nocte, aliquae horae canonicae horis pro tempore verietati in tabella prescriptis cantatur quotidie missa de tempore, qua peracta cantatur missa conventualis. / f. 8v

RELIQVIAE

Caput S. Clementis Pape et Mart. Vrsi Mart. Caput S. Crespini Mart. Ciriaci Mart. De Reliquijs SS. Honorati Mart. Cassiani Maximi Mart. Feliciani Iuliani Anastasiae virg. e Mart. Marcell. Mart. Quae omnes sola antiquitate, et traditione Titi probantur, et retinentur decenter in sex thecis ex ligno deaurato.

Status conventus [a margine sinistro]
Domus pro habitatione fratrum est distincta in duobus dormitoriis. In quibus adsunt cellae quinquaginta tres. Habet refectorium amplum instructum mensis ligneis, et sugesto cum libris necessarijs ad mensam sacra lectione condiendam. Item locum pro capitulo de culpis, infirmariam, barbitonsoriam, et bibliothecam, non adest carcer, quia in facti contingentia utuntur carceribus Sanctae Mariae de Araceli.

Ad Domum patet ingressus per portam sufficienti clausura munitam, penes quam adest campanula cum cordula ad vocandum Ianitorem in proxima mansione existentem. Prope

Domum adest vinea ad uvas tantum, et viridarium ad olera, et recreationem cum copioso aquarum decursu.

Fratres, qui de presenti degunt in hoc conventu sunt 51 quorum 25 sunt sacerdotes, quinque clerici, reliqui vero laici. Profitentur regulam strictiorem Sancti Francisci, ac vivunt in communi refectorio. Surgunt ad matutinum media nocte in choro, in quo etiam concurrunt ad recitandas horas, et missam de tempore, ac conventualem. Ieiunant diebus per regulam designantis, et flagellis bis in hebdomada ceduntur. Habentur in hoc conventu tres lectiones singulis diebus altera nempe Logicae, altera in lingua Arabica, altera vero casuum conscientiae.

Ex visitatione personali fuerunt reperta aliqua quibus providebitur in decretis Redditus sunt nulli propterea haec religio vivere tenetur ex incerta mendicitate, et ad servandam regulae puritatem nuper legatis, / f. 9r legatis quae illi repugnanti, renunciavit.

Decreta Ecclesiae

Mensae omnium Altarium consecratae tela cerata tragula tegantur.

Ad Altare Maius Pixes, in qua Sanctissimum Eucharistiae Sacramentum retinetur ex parte inferiori undique deauretur. Sera Tabernaculi aptetur, ita ut possit sine difficultati aperiri.

In Cappella sub invocatione Sancti Sepulcri.

Indicent Patres testamentum bo: me: Petri Cussida, ad hoc ut pia testatoris voluntati, quantum in Domino potest consulatur.

In reliqua Ecclesia.

Quoad Sepulchrum Fr. is Antonij de Passo, exemplaris vitae religiosi servetur decretum Sacrae Congregationis inquisitionis editum fuit 5.2. 8bris 1625.

Decreta Conventus

Legata sub onere perpetuo celebrationis missarum, etiam si ad usum fabricae vel sacristiae, aut Infirmariae relinqui contingat, nulla ratione recipiantur, nec hactenus relictas, et renunciata sub aliquo praetextu resumantur. A communi mensa, et choro

nemo exemptus censeatur nisi in casu infirmitatis, vel ex alia iusta causa probanda per superiorem, qui tamen hac facultate non nisi parce uti debebit. Claves portarum de vero penes guardiarum reponantur, et porta viridarij per quam descenditur a monte ad viam publicam nocte clausa teneatur. In dormitorijs tota nocte lampas coluceat.

In reliquis servantur constitutiones Religionis».

ASV, *Congr. Visita Ap.*, vol. 3, [cc. 434r-437v = vecchia numerazione; 6r-9v = nuova numerazione].

Bibliografia: CANTATORE, *Monastero* in questo volume; PALLOTTINO in questo volume.

118. 1628

Iscrizione dedicatoria nella cripta del Tempietto.

AD HONOREM ET GLORIAM MARTIRI PRINCIPIS APOSTOLORUM AN. MDCXXXVIII.

Bibliografia: GÜNTHER 1973, p. 215, n. 30; MARÍAS, *Decorazioni* in questo volume.

119. 1628?

Vita del Venerabile Padre Nostro frà Domenico di Giesù Maria Carmelitano Scalzo scritta da frà Pietro della madre di Dio senese suo compagno, di ordine delli suoi superiori.

Cap. 6, *Degli ornamenti preciosi, che fece nella Cappella della crocifissione di S. Pietro in Montorio di Roma l'anno 1628:*

«L'anno passato 1627 essendo andato il Domenico una volta di stare a S. Pietro in Montorio per trattare alcuni negotii col Cardinale (Gian Garzia) Mellino, che quivi per una sua indisposizione si era ritirato, nel ritorno avendo veduto nel mezzo del cortile di quel convento il piccolo, ma famoso tempio, di forma rotonda circondato di fuori da bellissimo colonnato, fatto per mano di Bramante eccellente architetto dei Re di Spagna, nel luogo dove si tiene che fusse crocifisso il glorioso S. Pietro, scese nella cappella che sta sotto la cappella principale, per ba-

ciare quella terra, e raccomandarsi al Principe degli Aposotoli, dove havendo veduto che i ministri dell'opera, avevano atteso a far bella la cappella di sopra, e la parte di fuori, e trascurata quella poichè vi si scendeva, come in una cantina per una scala che posava quasi nel mezzo con brutta vista et impedimento, et ancorché di pietra, nondimeno assai erta, stretta, e pericolosa di cascarvi per non haver riparo ni dall'una parte, ni dall'altra, di più havendo osservato che il piccolo altare che vi era, mancandosi la tovaglia, e gl'ornamenti per l'umidità stava quasi del tutto spogliato, et anco che l'incollatura dei muri col pavimento erano gia molto brutti, e mal trattati gli fece tanta compassione di vedere che quel luogo, dove scendevano per devotone non sola quei di Roma, ma i pellegrini di Italia, e delli parti oltramontane, non fusse stato ornato con quella decenza, che meritava il martirio del Portinaro del Regno del Cielo, che libero di far il possibile, acciò che fussi accomodato.

Conferì il pensiero al suo grande amico il Cardinale Borgia, che era andato visitarlo, il quale per la sua pietà, e devotone verso il santo, offrì subito di dargli 500 scudi accioché con essi l'accomodasse come più gli piaceva. Con quella sì buona promessa essendosi più assicurato che Dio benedetto aveva riservato a lui questa opera, diede conto alla Santità di Nostro Signore Urbano 8. di quanto era passato, pregandola ... che volesse dargli il suo consenso, e la sua beneditione per accomodar quel luogo, accioché i Padri riformati di S. Francesco che n'havavano il possesso, e vi habitavano non mettessero impedimenti, e Sua Santità aggradendo il pensiero sì contento molto benignamente e mando a dire al Padre Guardiano di S. Pietro, che lasciasse fare al Padre frate Domenico quanto egli desiderava intorno agl'ornamenti di quella cappella, che tutto era di suo ordine si che la prima volta che andò il Domenico a parlare sopra di ciò al Padre Guardiano et agli altri Padri, li ritrovò tanto pronti che gli

diedero subito il dominio della cappella, accioché in essa facesse, e disfacesse quanto gli piaceva, approvando così buona volontà, da loro tanto desiderata e lo ringratiarono della carità con ogni affetto.

Onde havendo il Domenico consultato con architetti, messi mano all'opera, e prima levò la scala di dentro, et aprì la porta al pari del pavimento, per la quale si entra commodamente per una scala di fuori da due parti, cavata nel mezzo della scalinata che saglia [sale] al colonnato, e cappella di sopra, fece che quella apertura che serviva per porta, e finestra della cappella, servisse solo per finestra, et anco aprì un'altra finestrella tonda nel mezzo della volta, che sostiene la cappella di sopra, e così diede maggior luce alla cappella, e resto rimediato all'umidità che vi era, la quale entrandovi anco dalla parte di fuori, prohibi che non ne potesse più entrare coll'accrescere al coperto di piombo che è solo alla cupola, un altro sopra il colonnato, che gira tra essa, et i balaustri di travertino, et a quella appresso fece anco dare più pendenza e buono stucco alla scalinata di travertino, che gira intorno al tempio.

Nel rompere la porta di questa cappella fu il Domenico grandemente consolato, poichè havendo ritrovato i fondamenti che per esser con molto massiccio tutto unito sopra tufo sodo non erano molto profondi, scopriro nel mezzo del muro, che è dirimpetto alla porta interna del convento, un luogo murato attorno con mattoni e dentro di esso un pezzo di marmo bianco, che dimostrava antichità, di grossezza [circa a mezzo] quasi un palmo, di lunghezza circa a tre, e di larghezza due, nella quale da una parte erano scolpite le sequenti parole. Lapidem Apostolor[um] Principis martirio sacrum, Ferdinandus Hispaniarum Rex, et Helisabeth regina catholici, post erectam ab eis aedem posuerunt anno salutis Christianae 1502. e dall'altra parte stava scolpito. Bernard[in]us Carvajal Card. S.R.E. primum lapidem, i[n]c[er]cit. e nelle

cantonate della pietra vi erano 4. incavati di forma rotonda, nelli quali si ritrovaron monete di argento simili ad un giulio, o poco più grosse, che havevano l'impronta et l'inscrizione dell'istesso Re. Di che havendo il Domenico dato conto al Papa si rallegrò Sua Santità e gli disse, che forse era stata data quella pietra alli Re e Regina dal Papa di quel tempo per sodisfare alla loro devotione, come cosa sagra per esser stata forse adoperata nel crocifigger Se. Pietro [striata col suo sangue, come pareva che ne mostrasse alcune macchie], e che di essa tenesse molto conto come fece il Domenico facendola mettere in buonissima custodia. Volse il Domenico che l'istessa pietra fusse illustrata e tenuta in maggior veneratione poichè uno di quelli che furono presenti quando fu trovata prese per sua devotione un poco di calcina, che le stava attorno della quale havendo poi dato ad una donna afatturata le fece subito vomitar le fatture, et afferma che diverse sante reliquie applicate non le havevano fatto simile effetto, di che sparsasi la voce molti procuraron di haverne per loro devotione Fu anco assai ammirato il seguente caso occorso nell'istesso luogo, poiche havendo il Domenico fatto aprire la finestrella rotonda nel mezzo della volta che riesce nella cappella di sopra, mentre vi faceva fare la ferrata andò quivi a pigliar il perdono una Signora romana assai principale et una zitella già grande sua nipote, la quale stando in piedi guardando la cappella di sopra, si accostò tanto alla detta finestrella rotonda, che vi cadde dentro e calando sempre dritta diede con un piede, e ruppe un pezzetto di tavola, che era in un ponte fattovi per servizio deli stuccatori e, si ritrovò in piedi sopra il pavimento della cappella bassa senza nocumento alcuno con gran meraviglia di chi lo vidde e l'intese, poichè l'apertura della finestrella non era più che tre palmi di diametro et ella assai grande, e con molte vesti e rese insieme con la sua nonna, e compagne molte grazie al Signore et a S. Pietro, che l'havesse così conservata senza es-

seri rotta una gamba o un braccio, come esse si credevano e probabilmente si poteva temere.

In tanto il Domenico attendeva sollecitare l'opera con gran diligenza si che in un anno, o poco più la ridusse alla desiderata perfezione, e fece incrostarla all'altezza di 9. palmi tutta la cappella che gira in tondo poco più di 60. palmi di fini marmi, cioè il basamento, e le cornici, di bianco, e tutto il resto di mischio di diversi colori, che commessi, e lustrati nei pilastrelli, e fra essi con vago disegno, e spartimenti, fanno una bellissima vista. E nel collarino della cornice grande di sopra fece scolpire a lettere doro la seguente inscrizione *Hic antiquissima traditio- ne, et magno fidelium devoto concursu, Principis Apostolorum martirilj locus veneratur.* Sopra di questa nei pilastrelli posano alcune costole, che vanno a finire nella finestrella rotonda della volta, ornate tutte, come anco li spazij fra mezzo con historiette della vita di S. Pietro, fatte di stucco, bassi rilievi, e fogliami coperti di oro riccamente.

Nel mezzo del circolo incontro alla porta sta l'altare di sotto aperto, fatto tutto di marmo bianco con due pilastri, che sostengono un grosso lastrone, nella parte dinanzi tutti scorniciati e coperti di pietre di diversi colori, sopra l'altare stanno due colonnette di alabastro, che sostengono una bella cornice architravata, nello spazio tra esse nella parte bassa il gradino che sostiene i candelieri, con tutto il resto di sopra commesso con pietre fine di varii colori, nel cui mezzo sta un'altro bellissimo ornamento di rame con raggi dorati in campo di smalto turchino che contiene un pezzo di reliquia di S. Pietro mandatogli dell'Infanta di Fiandra. Sotto l'altare pose la pietra [sagra] che fu trovata nei fondamenti della cappella molto ben ornata e, con lampada serrata qui vi da una vaga ferrata [di ferro di color nigro incorniciato, e boccioni, e fogliami] di ferro tutta dorata, acciochè dai devoti circostanti si possa vedere, et anco toccare con le corone. Sopra il gradino

dell'altare pose due teste di marmo del Salvatore e, della sua santissima Madre, tenute in mezzo delli candelieri e, croce di ottone. Il pavimento fece di grossi tavoloni di noce, [et altro legname bianco] e cipresso, spartiti con bel disegno, che corrisponde all'opera della volta, acciochè fatto di marmo non rendesse umidità et i devoti che vi andassino a dir la messa, o udirla, ovver a far oratione la possino fare più a lungo, e con maggior commodità. Nel mezzo del questo pavimento fece una finestrella rotonda ornata attorno di varii marmi di 4. palmi di diametro chiusa dalla ferrata dorata, acciochè i devoti possino vedere, et anco toccare con le corone il luogo, e la terra, che è tutta di rena soda e gialla simile all'oro dove si tiene che fusse alzato in croce il glorioso S. Pietro, e che versasse del suo sagrato sangue.

Et un'altra simil ferrata dorata pose nella finestrella della volta corrispondente e quella acciochè i devoti, stando ancora nella cappella di sopra possino godere di tal devotione.

Sopra dell'altare antico era un lastrone di marmo, nel quale erano scolpite le seguenti parole.

Paulus 3. Pont. Max. Predecessorum Suorum Vestigiis Inhaerendo Ob Eximiam Omnium Huic Templo Devotionem Atque Observantiam Inter Alia, Quibus libet Missam In Hoc Sacello Celebrantibus Vice Qualibet Unam Animam Ex Iis Quae Apud Inferos Ad Sua Purgandum Delicta Sunt Eruntque Destinatae Redimendi Atque Ab Eisdem Cruciatibus Evocandi Omnimodam Perpetuamque Facultatem Concessit, Anno Domini M.D.XXXVI. che contengono l'indulgenza perpetua, che vi è concessa a chi celebrerà quivi la messa. Alla qual pietra il Domenico per esser molto rozza, e mal trattata die de luogo sotto la predella dell'altare, acciochè quivi si conservasse quella memoria antica, e si potesse vedere ad ogni occasione. Ma prima fece intagliare l'istesse parole in un'altra pietra di marmo molto ben ornata con stucchi dorati, che sta sopra la porta incontro alla finestra

grande, dove si può commodamente leggere [di chi entra nella cappella, et anco dalla], e sopra di questa pose una bellissima pittura fatta da eccellente mano della crocifissione di Santo Pietro ornata con cornice e stucchi dorati. Vicino all'istesso altare antico vi erano due colonne di circa dieci palmi, semplici, et appoggiate al muro senza ornamento alcuno, le quali havendo egli fatto repulire e, lustrare collocò accanto alli stipiti della porta di dentro per conservar quella devotione antica, poiche alcuni hanno creduto che ad esse fusse stato legato S. Pietro quando fu crocifisso, o altra cosa simile, il che però non si è potuto verificare con scritture o altra tradizione antica, che haverle ritrovato in quel luogo, come si suol fare cose simili.

In una piccola, e semplice nicchia fatta nel muro sopra l'istesso altare antico era una statua di marmo antica di S. Pietro alta circa a 4. palmi, et a quella che fece prima restaurare non essendo luogo proportionato nella cappella, diede luogo fuori di essa in una bella nicchia ornata di stucchi, che sta incontro all'altar nuovo, dove si uniscono le due scale che scendono dai lati, accioché ogn'uno che entrava in essa sia necessitato a vederla, et adimandargli la sua intercessione. Alla finestra grande fece fare una forte ferrata, come anco alla porta, in cambio dell'anta di legno, vagamente lavorata et ornata con cornice turchina e toro, accioché da esse, venisse custodita la cappella, et insieme rispondendo esse sotto il colonnato si potesse vedere l'altare, e farvi commoda oratione. Finalmente volendo che anco la parte di fuori della cappella, e la entrata fusse ornata, e custodita, pose sopra la finestra un quadro colla cornice dorata di un Santo Pietro, quando pianse amaramente la sua negatione, e sopra la porta tre serafini di marmo, attorno alle scale, fra le colonne e sopra lo scalino nel piano del cortile, fece fare forti e belli ripari di ferro col le palle in cima di ottone accioché le persone che si acostano non vi possino cascare, si che è riuscita nella sua grandezza una

delle belle cappelle, che si siano fatte in Roma con gran consenso delli buoni padri francescani, con accrescimento del concorso e devotione, e con sodisfattione universale da tutta Roma, che ha veduto quivi nuovamente honorato il Principe degli Apostoli suo Battezzatore Advocato e Protettore, e tutto questo piasse molto poco al Domenico per il gran desiderio che aveva di honorarlo accioché oltre li 500 scudi che diede il Cardinale Borgia ve ne habbia spesi più di altri mille fra ogni cosa di quelli che erano stati dati con molte fatiche fattevi in soprastare [nel soprintendere] quasi tutto l'anno 1628, e tutto sia a maggior gloria del Signore sia del glorioso Portinaro del Cielo, et aprofitto dell'Anime».

AG OCD, 319A2, ff. 50-59.

Bibliografia: FREIBERG 2005, pp. 151-205; 190-193; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume; MARÍAS, *Decorazioni* in questo volume; PALLOTTINO in questo volume.

120. 1629, marzo 21 - aprile 11

Pagamento per i lavori al Tempietto stimato da Francesco Peparelli. f. 798r

«Quietanza pro Reverendissimo Priore Domenico a Jesu Maria Carmelita Discalzato n. 423

Die 21 mes. Aprilis 1629

Magister Johannes Pagnius Flor. s lapicida in Urbe per me cog. mat. et in cont. ti in tot Juliis attestatibus argumentis papalibus in Urbe currentibus hab. is a [...] Reverendissimo Padre Domenico a Jesu Maria Carmelitano Discalzato junte scuda septuaginta moneta [...] Iulios pro r.e que sunt prope esse d.t pro residuo integratione et finali solutione et satisfactione in sono solo di tutti li lavori fatti et messi in opera nella Cappella dilla Crocifissione del glorioso S. Pietro Apostoli nella chiesa di San Pietro montorio conforme alla misura fatta di cioe cons.o alla Francesco Peparelli Architetto comunemente eletto ascendente del tutto di quattrocento quaranta el 40 di moneta a conto de quali in più

volte e parti te ne haveva seicento scudi quattrocento [...].»

ASR, *Trenta Notai Capitolini, Ufficio 18*, Bonincontri, vol. 190, ff. 449r-v, 798r-v.

Bibliografia: FREIBERG 2005, p. 176, n. 91; FREIBERG 2014, p. 277, nota 93; CANTATORE, *Tempietto* in questo volume; MARÍAS, *Decorazioni* in questo volume; PALLOTTINO in questo volume.

121. 1629

Iscrizione celebrativa di Urbano VIII per un intervento nel muro di cinta dell'orto dei frati di San Pietro in Montorio, sull'angolo della via pubblica, in seguito ad un crollo del bastione d'angolo.

«VRBANO OCTAVO / montis aurei coenobio / pauperibus de observantia reformati / concesso / ianiculi dilabente rvinis / barberina liberalitate / reparato / MDCXXVIII».

Bibliografia: FORCELLA 1897, 13, p. 179, n. 353.

122. 1644

Descrizione di San Pietro in Montorio ne *I sacri trofei Romani del trionfante principe degli apostoli S. Pietro* di Francesco M. Torrigio.

«Della Chiesa di S. Pietro Montorio. Cap. VIII.

Il cardinal Baronio seguito da i più sensati scrittori prova con vive, fondate, e vere ragioni nel primo tomo de suoi *Annali*, che san Pietro fu crocifisso in questo luogo del monte Aureo nel Gianicolo, che Vaticano ancora largamente vien detto, dove fino adesso è l'antichissima memoria, e cappella ornata poi da regia pietà col disegno del famoso Bramante, e in marmo vi si legge *B. Petri Apostolorum Principis martyrio sacrum Ferdinandus / Rex Hisp. & Helisabeth Regina Catholici post erectam ab eis Aedem posuere Anno Salutis 1502.* e in faccia della cupoletta. *Apostolorum Principi / Philippus III. Hispaniarum Rex / Aedem huiusce sacelli vetustate / Collabentem, diligentia / Ornatissimi viri Ioannis Fernandez / Paceco Marchio Villenae piam / Operis aviti memo-*

riam Hereditaria / Religione renovavit. MDCV. Questo luogo è distinto da quello, dove fu sepolto, che così si cava dalle parole del Martirologio, nel quale sotto il giorno 29 di Giugno si legge. *Romae natalis App. Petri. & Pauli, qui eodem anno, eodemque die passi sunt sub Nerone Imp., quorum prior in eadem Vrbe capite ad terram verso Cruci affixus, & in Vaticano iaesta viam triumphalem sepultus totius Orbis veneratione celebratur: alter vero gladio animadversus, & via Ostiensi sepultus pari habetur honore.* Dalle quali parole si vede chiaramente da quella parola, e, che si come il luogo del martirio di S. Paolo, che fu alle Tre fontane, è distinto da quello della sepoltura; così il luogo della crocifissione di S. Pietro nella sommità del Gianicolo (dove è ora la presente chiesa) è distinto da quello della sepoltura, che è nel Vaticano. E perchè nel martirio del nostro Apostolo sopra detto Monte apparvero angeli con corone di gigli, e rose, consolandolo mentre stava in croce pendente, e vi restò la forma de piedi di uno di essi miracolosamente impressa in marmo, che sino al giorno d'oggi si vede affisso decentemente al muro appresso all'altar maggiore della Chiesa antica di SS. Silvestro, e Dorothea vicino a Porta Settimiana, quindi è, che nel sopradetto Monte fu da nostri Maggiori fabricata vna Chiesa in honore de gli Angeli, e chiamavasi S. Angelo in Ianiculo, la quale per ampliare la nuova Chiesa di S. Pietro fu demolita [...] la detta pietra poi fu dalla predetta chiesa di S. Angelo trasferita in S. Dorothea, dove in marmo si legge: *Lapis hic super quo visi sunt Angeli genu flexi in martyrio S. Petri de ruinis S. Angeli in Ianiculo eructus a Iuliano de Dathis loci huius Antistite pietati vestrae expositus Anno Iubilei M. D.* Sopra vi è scritto: *Vestigia Angelorum, qui apparuerunt in martyrio S. Petri,* e nel libro della sacra visita fatta nel 1624 il 2 d'Agosto si leggeva tali parole con occasione della visita della soprannominata chiesa di S. Dorothea. *A latere Epistolae adest lapis cum inscriptione, per quam significatur in eo Angelos genibus flexis extitisse, dum Apostolorum Princeps in Monte aureo*

gloriosum martyrium absolvit, e perciò in tal chiesa si fa festa il dì di S. Pietro, e si adorna questa lapide. Della Chiesa di S. Angelo n'è la memoria nel archivio di S. Pietro in un censuale, dove nel 1380 si nomina *Parochia S. Angeli in Genocelo de regione Transtiberum,* che così è scritto scorrettamente invece di Ianiculo, anzi ne fa menzione molto prima Cencio Camerario che fu poi papa Honorio III. e nel medesimo Archiuo ho trovato che nel 1420 è chiamata chiesa di S. Angelo in ginocchia: perchè furono visti gli Angeli in ginocchioni nel martirio di S. Pietro come già si è detto: [...] E che gli Angeli apparissero in detto martirio, ce ne accerta un codice antichissimo di quasi mille anni in carta pergamena nella libreria vaticana, nel quale si legge: *Aperuit oculos Dominus illorum, qui lacrimas fundebant in Passione eius (S. Petri) & viderunt Angelos stantes cum coronis de floribus rosarum, & liliorum, &c. statimq. Vt plebs omnis respandisset Amen, &c. Petrus reddit spiritum. [...]*. Bibliografia: TORRIGIO 1644, p. 47-52; GÜNTHER 1973, p. 215, n. 31; ASOR ROSA in questo volume, PARLATO in questo volume.

123. 1638, settembre 11 (ricevuta in Sicilia il 16 novembre con risposta il 26 novembre)

Lettera di Filippo IV, da Madrid, al duca Moncada principe di Paternò, governatore in Sicilia per affidare all'ambasciatore a Roma, il marchese di Castel Rodrigo, i 6000 ducati per i restauri al convento di San Pietro in Montorio già promessi al tempo del duca di Albuquerque.

Madrid, *Archivo General de Palacio*, Biblioteca, II/2553, fol. 76r

Bibliografia: MARIAS, Decorazioni in questo volume, nota 23.

124. 1640-1647

Il chierico di camera protonotario apostolico Francesco Raymondi incarica Gian Lorenzo Bernini della realizzazione della seconda cappella dedicata a San Francesco.

Bibliografia: GIGLI 1987, pp. 31-33; CANTATORE 2007, p. 123, n. 13.

125. 1650, aprile 9

Descrizione con destinazioni d'uso degli ambienti attorno al secondo chiostro del monastero redatta per la Relazione sullo Stato dei Regolari richiesta dalla Congregazione fondata da Innocenzo X in cui si ricorda quale parte del convento sia stata realizzata dal cardinal Moneglia (morto a San Pietro in Montorio nel 1568).

ASV, *Congr. Stato Regolari I, Relationes* 42, ff. 73r-75r (nuova numerazione).

Bibliografia: CANTATORE, Monastero in questo volume.

126. 1655

Biografia di padre Domenico Carmuel in cui viene ricordata la visita al Tempietto del 1638, trovato umido ed oscuro, e si riportano i lavori che predispose:

« [...] Adversus Apostolorum Principem erat summe devotus. Et ne occasionem omitteret, qua posset inclinationem suam testatam facere, eum semel Martyrii locum (nimirum subterraneum, obscurum, humidum, per abruptos et difficiles gradus devotus patentem inviseret, condoluit temporum malignitati et illud sacellum illustrare desiderans, suum cardinali Borgiae communicat, et approbationem impetrat et expensas. Hinc confidentius ad Pontificem: suum desiderium exposuit cardinalis Borgiae libentitatem commendat, licentiam postulat, ut locum possit renovare et ornare. Annuit ille et guardiano Patrum Franciscanorum apud Sanctum Petrum Montorio (huc sacellum spectat) ut permittat Domenico illud libere renovare, praecipit. Hinc ad architectos vir pius: et in angusto loco quaerit delineationem quae augustam majestatem redoleat. Primo subripit duplices gradus, quorum alii descendentibus, alii ascendentibus serviant ne forte in magno accursu populi isti et illi concurrentes se impediatur. Curat magnas aperiri fenestras, quibus medetur obscuri et humectati. Pavimen-

tum, tametsi stratum marmore, tegi praecipit ligno cipressino: ut comodior locus sit, tum ut major reverentia ex hibeatur liis ipsis lapidibus, qui dicuntur suffuisse cruci sancti Petri, et nobilitari ejusdem sanctissimo sanguine. Quod ispum commis traditio et miracul quotidiana testantur. Dum rumperetur murus et major conformeretur porta, in ipsis fundamentis fuit lapis marmorens inventus pede crassus, duobus latus, tribus longus, cum hac inscriptione LAPIDEM APOSTOLORUM / PRINCIPIS MARTJRIO SA/CRUM FERDINADUS HISPANIARUM REX ET ISABELLA / REGINA CATHOLICA / ERECTAM AB EIS SEDEM / POSUERUNT ANNO SALUTIS / CHRISTIANAE MDII et erat insculptum alio latere BERNARDIS CARAVAXAL / SRE CARDINALIS PRIMUM / LAPIDEM INIECIT.

Erant in istis lapidis quaternus angulis quattuor pixides aerae cum argenteis et aureis sub eisdem Regibus in Hispania percussis. Et quidem e ista inscriptione videtur colligi, hunc eundem lapidem servisse in martirio, ab aliquo Pontifice Regibus Hispaniarum donatum à Ferdinando et Isabella, majoris devotionis causa condituum, et tandem sub Urbano VIII Dominicus diligentia repertum. Adfirmat istam conjecturam cujusdam architecti pietas, qui ex ejusdem pulveribus feminae periculose laboranti: aliquid dedit, et instantaneo prodigio pristinam restituit sanitati. Totum templum intrinsecus marmore candidissimo incustrari, et Agathis lapidibusque; versi coloribus Divi Petri martjrurum exprimi curavit Dominicus, hac inscriptione superaddita.

HIC / MUNDUS ANTIQUI/SSIMA TRADITIONE ET MA/GNO FIDELIUM DEVOTUM / CONCURSU PRINCIPIS APO/STOLUM MARTYRII LOCUM VENERATUM.

Renovatus est anno Domini MDCXXIX altare columnas, coronide, et aliis ornamentis magnificum reliquis Beati Petri ditavit. quas Bru-

xellis ab Isabella Clara Eugenia recuperat. Refecit alium lapidem antiquis exaratum litteris, humectate et antiquitate coronis. Erat illae PAULUS III PONTIFEX M/XIMUS PRAE DECESSORUM VE/STIGIS INHAERENDO UT EXIMIAM OMNIUM HUIC TEM/PLO DEVOTIONEM ATQUE OBSERVATIA FOVEAT, IN/TER DIA QUIBUSLIBET MUSA/M IN HOC SACELLO, CE/LEBRANTIBUS VICE QUALI/BET VIAM ANICIAM EX HIS/QUAE APUD INFEROS AD SUA /PURGANDUM DELICTA SUNT / ERUNTQUE DESTINATAE, RE/DIMENDI ATQUAE EIUSDEM / CRUCIATIBUS EVOCANDI / OMNIMODAM PERPETUAM / QUE FACULTATEM CONCESSIT, ANNO DOMNI MCXXXVI. Hunc lapidem ob seneralitem antiquitatem apud altare collocavit, et alium curavit exsculpi ejusdem magnitudinis, sed majoris ornatus, eundemque; extrinsecus in ipso frontispicio infigi. Curavit plumbo tegi locum: columnas exteriors, quibus antequam crucifigeretur, apostolorum suis illigatum creditur, polire et decentes ornari».

Bibliografia: CARAMUEL 1655, pp. 605-607; TIBAUDO 1974, pp. 514-515; DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 30-31, nota 29, PALLOTTINO in questo volume.

127. 1660

Alessandro VII dona parte del terreno del monastero all'Università della Sapienza per il «giardino dei semplici», dal 1690 Accademia dell'Arcadia.

Bibliografia: GIGLI 1987, p. 16.

128. 1664

Descrizione di San Pietro in Montorio in Gaspare Alveri, *Della Roma in ogni suo stato*:

«L'origine de' nomi co' quali questo monte vien denominato, come sono molte l'opinioni, così anche sono diverse le relationi. Si dice Gianicolo da Giano perché in esso, secondo alcuni, avesse la sua habitazione, e secondo altri, perché ivi fusse il Tempio a lui

dedicato. Vogliono altri così nominarli, perché ivi Giano avesse il suo sepolcro; e altri che derivi dalla parola Giano, che suona il medesimo che transito, e passaggio, e ciò in memoria della passata, che ivi ne fecero la prima volta i toscani. Si disse parimente monte di Eneopoli perché Ascanio havendo fatta la divisione del mondo in tre parti nella morte d'Enea suo Padre, essendo toccata Roma à Romolo, questa volle così chiamare; e si disse Vaticano stante la vicinanza del monte Vaticano, con il quale confina, onde da alcuni è creduto tutto un corpo senza altra divisione; ma oggi si denomina monte Aureo, e corrottamente Montorio, stante l'arena gialla, ovvero aurea, della quale vedersi esser ripieno. Furono sopra di esso anticamente diverse fabbriche, e fra l'altre il Giardino di Marziale magnifico, e delizioso quanto ogn'altro di quei tempi, intorno ai cui edifici e altre particolarità ne rimetto il lettore a quanto ne hanno lasciato alle stampe il Baronio, il Bensoni, il Donati, il Dorico, il Fulvio, il Nardini, il Panciroli, il Tobia, il Vegio, e altri simili diligenti scrittori dell'antichità di Roma. Scendendo dalla sudetta piazza si viene alla chiesa di San Pietro detto il Montorio. Tra le dodici chiese erette da Constantino magno questa di S. Pietro Montorio tiene il suo luogo, detta S. Maria in Castro Aureo mediante un castello dirutto, che ivi appresso si ritrovava, S. Angelo in Gianicolo, stante il monte così detto, sopra del quale è posta, in genoceli, e in ginocchia in memoria di quegli'angeli, che apparvero a san Pietro con corone di gigli, e rose consolandolo mentre stava in questo monte su la Croce ricevento il martirio, e fu parrocchia, come si legge nell'Archivio di San Pietro in un censuale dell'anno 1380. Che poi questa Chiesa habbia ricevuti altri miglioramenti nella sua antica fabrica prima del 1471. si come è probabile, e indubitanamente, che non potesse resistere all'ingiurie del tempo per lo spazio di mille, e più anni, altrettanto si rende oggi difficile il suo rintracciamento, benché dal Panciroli

si affermi, che fusse risarcita da alcuni monaci, e in altro tempo da devote persone francesi di nazione; è certo però, come dicevo, che nel 1471 Sisto IV la diede in cura a' Padri dell'Ordine Franciscano, della cui Religione fu il beato Amadeo confessore allora del medesimo pontefice, il quale havendo persuaso il re Ferdinando di Spagna a rifabricarla, in breve fu edificata con il disegno di Baccio Pontelli, e di già compita quando ne venne l'avviso della gravidanza della regina Elisabetta sua consorte predettagli dal detto padre Amadeo, il quale con molti altri buoni spiriti ne facevano di continuo orazioni per la successione di quel Regno, e fu conservata alli 9 di giugno 1500 ma come che il sito della medesima è nel più scosceso e ripido luogo del monte, è perciò altrettanto facile a ruinare per le correnti d'acqua in occasione di piogge gagliarde, e continue, come ne diede segno nell'anno 1505 [1605] per tanto trovandosi in Roma Ferdinando Marchese di Villena Ambasciatore del Re Cattolico, non più presto ebbe l'avviso del pericolo che sovrastava alla detta chiesa, che ne ordinò ripari utili, e necessari, per ovviare un sì grave inconveniente che fra i molti propositi in una congregazione tenuta a quest'effetto avanti di lui i primi architetti, i migliori ingegneri, che si trovassero in Roma risolsero, come fu fatto di cingere il monte, e in particolare quella parte che soggiace, e sovrasta alla detta chiesa, di un grosso e ben ordinato muro, che anche di presente intatto si conserva, rassembra una rocca, alla quel si sale per le strade fatte accomodare da Paolo V con occasione della nuova fontana, come sopra si disse da lui in questo monte fatta fabricare. Ricevette finalmente questa chiesa notabili risarcimenti dal cardinal Gio: Garzia Millini allora, che ne fu titolare, dove con molta vaghezza oggi anche risplende la cappella della famiglia Raimonta, che vedesi di finissimi marmi nobilmente intagliata. Nella facciata di fuori guarnita di tevertini di legge *Philippus III. Hisp. Rex.*

Si numerano in detta Chiesa dieci altari con il maggiore [...]

Et in mezzo del cortile del claustro vedesi una cappella rotonda circondata da colonne di marmo mischio, fabricata secondo l'architettura, che ne diede Bramante Lazzari, in quel sito medesimo dove San Pietro ricevè il martirio, sopra l'altare della quale posa la sua figura di marmo, e attorno alla detta cappella vi sono diverse statue scolpite parimente di marmo; di qui scendendo alcuni gradini si trova un altr'altare dove sono due teste di marmo, una rappresenta Gesù Redentore, e l'altra la Madonna, e anche l'effigie di san Pietro dipinta in tela. Sotto l'altare della detta cappella in un marmo si legge la seguente memoria: *S. Petro Apostolorum Principi martirio / sacrum Ferdinandus Hispon. Rex / Et Helisabeth Regina Catholici / post erectam ab eis aedem poss. An. / sal. Christiane MDII. / ad honorem & gloriam martyrij / Principis Apostolorum an. / MDCXXVIII. /* E in cima alla detta cappella sopra alla porta in marmo si legge l'indulgenza che alla medesima fu nuovamente conceduta da Paolo Terzo Sommo Pontefice. *Paulus III. Pont. Max. predecessorum / suorum vestigijs inherendo ab exilium omnium huic Templo devotionem atque observantiam inter alia quibuslibet missam in hoc sacello celebrantibus vice qualibet una / animam ex iis quae apud Inferos ad / sua purgatum delicta sunt erunt/que destinate redimenti atque ab / eisdem cruciatibus evocandi omnimodam perpetuamque facultatem / concessit anno Domini / MDXXXVI.* Sopra la porta di detto claustro vi è la seguente iscrizione scolpita nel marmo. *Paulus III. Pont. Max. omnibus sacerdotibus qui in sacello hoc vel suo vel alieno arbitrio sacrificaverint / unam animam ex purgatorio quoties id fecerint instar indulgentiae / davorum Gregorij intra urbem Sebalstiani ac Laurentij extra urbis moenia liberandi facultatem concessit / omnibus autem qui sacellum ipsum / à Dominica Passionis usque ad totam diem octavam Pascatis rite / visterint omnium peccatorum / remis-*

sionem iuxta Romane Ecclesia morem perpetuo induxit anno / Pontificatus sui III. Nella cupola della detta cappella si legge in marmo. *Apostolorum Principi Philippus III. / Hispaniarum Rex Tholum huiusce / sacelli vetustae collabentem diligentia ornatissimi viri Ioannis Fernandez Pacecos Marchionis Villempiam operis aviti memoriam / hereditari religione renovavit. MDCV.* Indi vedesi un lavacro che riesce nell'andito del chioostro, e sopra un marmo incastrato si legge. *Ioannes Baptista Catalanus Romanus / plurimum erga sacrum hoc Religiosorum coenobium benevolentia propensus ac pijs intentus charitatis operibus lavacrum hoc sacrario domuique summoque necessarium extruxit anno Domini / MDCXXXI.* E finalmente trovansi in questo luogo due claustru dipinti di buona maniera, cioè il primo da Giovanni Battista della Marca, e il secondo da Nicolò delle Pomarance».

Bibliografia: ALVERI 1664, II, pp. 306-321; CANTATORE 2007, p. 119; D'AMELIO 2012, p. 1213; CANTATORE, Tempietto in questo volume.

129. Prima del 1690, aprile 13 (?)

Descrizione del complesso di San Pietro in Montorio di padre Lodovico da Modena nella sua *Erezione e Riforma del Convento di s. Pietro Montorio nella Cronaca della Riformata Provincia Romana*, ff. 389-614.

f. 401

«[...] Regal memoria, quale risplende in tutto il fatto da loro, ma più che altrove in quel Devotissimo luogo, ove il Principe del Collegio Apostolico fu crocifisso, erigendovi, con regale magnificenza, una rilevata, e rotonda cappella come al presente si vede. [al lato del testo: erige la s. cappella disegno di Bramante Lazzari l'anno 1500] Qui però è d'avvertire [al lato del testo: Filippo 3° la risarcisce l'anno 1605] che l'anno 1605 fu da Filippo 3° Re di Spagna ristaurata come nella cupola di detta cappella si vede, ove in una lapide si legge così: *Apostolorum Principi Philippus 3° Hispaniarum Rex Tholum huiusce sacelli*

*vetustate collabentem, diligentia ornatis-
sissimi viri Jo: Fernandez Pachec mar-
chionis Villene piam operis aviti me-
moriam, hereditari religione renovavit
1605*

Questa santa cappella fu poi privile-
giata da Pauolo terzo per l'anime de
defunti si come ivi si vede in una in-
scrizione in pietra situata sopra la por-
ta della cappella sotterranea che così
canta:

*Paulus tertius pontifex maximus prede-
cessorum suorum Vestigiis in herendo,
ob eximiam omnium huic templo devo-
tionem, atque observantiam, inter alia
quibuslibet missam in hoc sacello cele-
brantibus, vice qualibet unam animam
ex iis, que apud infernos ad sua purgan-
dum delicia sunt. Eruntque destinate
redimendi, atque ad*

*B eisdem cruciatibus avocandi, omni-
modam perpetuamque facultatem con-
cessit Anno p.ni 1536/*

Sopra la porta del primo claustro, qua-
le porta guarda la piazza della chiesa
e convento si leggono in una lapide
grande di marmo, le seguenti parole:

Paulus 3° Pontefix maximus [...] f. 402
La cappella sotterranea di S. Pietro
motivata di sopra, fu edificata a spese
del Sig.r Cardinal Borgia, fattagliene
istanza premurosa dal Pre Domenico di
Giesu e maria, già Gen. de carmelitani
/scalzi, e fu l'anno 1628, come da man-
scritto di questa provincia apertamente
si vede; alla quale cappella sotterranea
fu concesso da Urbano ottavo il medemo
privilegio che fu concesso dal sopad.
Pavolo 3° alla cappella di sopra, e feceli
q.a grazia cotanto singolare il praefato
Urbano, ad istanza del medemo eminen-
tissimo Borgia, che l'aveva edificata.

Risarcita dunque la chiesa principale
[cancellato] Nella detta cappella sot-
terranea dal martirio di S. Pietro si
leggono in una lapide le seguenti pa-
role: *Ferdinando Hispanie Rex, et Eli-
sabetha Regina catholici, post erectam
ab eis Aedem pos.*

Sopra di che è da sapersi che la detta
lapide fu trovata quando si ruppe il muro
per fare la porta alla praefata cappella
sotterranea, onde mi pare che il suo

luogo saria, e doveva essere la cappel-
la di sopra, come da loro fabbricata, e
non quella di sotto fatta dall'eminen-
tissimo Borgia. Risarcita dunque la
chiesa principale [...]»

f. 579

*Informazione della lite che mossero li Si-
gnori Spagnoli sopra il preteso Jus Patrona-
to del convento di S. Pietro in Montorio;
Dalle risposte che le furono fatte dalla pro-
vincia Rif.ta Romana posseditrice a nome
della S. Sede di esso Convento e come ve-
duta l'insussistenza si acquetarono e lascio-
no in pace la provincia medesima ...*

f. 602

«... nella cappella di sopra della Cro-
cifissione di S. Pietro vi sono molte
arme di Spagna, ma nella cappella di
sotto non vi è arme alcuna, perché non
sono molti anni che la rifece in quella
bella forma che ora si trova il Pre. Do-
menico Carmelitano scalzo della scala
per sua devozione; nel claustro atorno
a d.a Capella apparisce l'Arma di pie-
tra del Cardinal di Moneglia frate del
n.ro Ordine affissa nel muro, il quale
fece quella parte sotto e sopra, come
anche un'altra parte di Convento, che
congiunge con la parte detta la Palaz-
zina, e l'istessa Palazzina sotto e sopra
come apparisce dalle pitture e Arme
del detto Cardinale, altre parti anco
di detto Convento, e fortificazioni
di esso, dormitori di sopra nelli quali
non apparisce Arme alcuna di Spagna
sono stati edificati /f. 602 successiva-
mente dai padri nostri con l'agiuto
de diversi benefattori, come anche le
rimese fuori del Convento, fatte dal
signor cardinal Montalto, come appa-
risce per l'Arme sue, et al tempo
de Reformati solam.te si è speso circa
40m scudi, come si è detto nella rispo-
sta del Memoriale con l'aggiunta della
Capella, e miglioramenti dell'horto =
Si che per le cose sudette non hanno li
Re Cattolici fondamento di proprietà
nella pretiosa fondazione corale di
detto Monasterio e Convento essendo
stati soli in buona parte restauratori
et applicatori di quello li à concesso la
sede Apostolica, e principiato il re di
Francia come sopra, e questo non per
aquistar Dominio o Juspatronato so-

pra di esso Convento o Chiesa ma per
adempire il voto fatto per la grazia di
mascolina prole ricevuta...».

Roma, Archivio Provinciale Aracoe-
li-Storico, AFR (in corso di inventa-
riazione, ex ASFR), Ms AFR 12, ff.
389-614.

Bibliografia: LAVAGNINO 1930, p. 6,
nota 2; GIGLI 2010, pp. 9-18.

130. 1690, ottobre 15

Viene fondata nel giardino del mona-
stero l'Accademia dell'Arcadia, che in
seguito ebbe altre sedi prima di stabi-
lirsi nel Bosco Parrasio di via Garibaldi.
Bibliografia: GIGLI 1987, p. 17.

131. 1691-1692

Lavori della Camera Apostolica per
l'Acqua Paola e le mole di San Pietro
in Montorio:

«Dalli 24 agosto 1691 per tutto Genna-
io 1692. Conto e Misura delli Lavori di
Muro e spese fatte da mastro Antonio
Rinaldi capomastro muratore dell'acqua
Paola in haver fatto l'infrascritti lavori
per servitio della Reverenda Camera
Apostolica per dar l'acqua alla zona per
batter la moneta et altri lavori per ser-
vitio dell'acqua medesima ch v' a San
Pietro Montorio alle Mole, il tutto fatto
con ordine del Illustrissimo et Reveren-
dissimo monsignore Paravicino tesorie-
re generale di N. Sig.re [...]».

ASR, *Camerala I, Giustificazioni di Te-
soreria*, b. 242.

132. 1702

Su terreno ceduto dal monastero si
conclude villa Vaini realizzata da Ro-
mano Fortunato Carapecchia su dise-
gno del maestro Carlo Fontana.

Bibliografia: GIGLI 1987, pp. 45-52;
BENOCCI 2004, pp. 9-47; 57; BONAC-
CORSO 2014, pp. 502-509; CANTATO-
RE, Monastero in questo volume.

133. 1702, aprile 10 - settembre 30

Misura e stima dei lavori fatti nelle
mole di San Pietro in Montorio dal
muratore Francesco Primoli, fra i qua-
li anche il rifacimento della selciata
nella strada fra le tre mole, sottoscritta

da Giovan Battista Contini ed Antonio Bufalini.

ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 286.

134. 1704, aprile 5

Misura e stima per i lavori fatti nelle mole dagli scarpellini Francesco Maria Perini e Tommaso Catini.

ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 300, f. 6.

135. 1704, giugno 14

Pagamento di 240 scudi per tre fondi di mola allo scarpellino Mattia Ferri, due per la mola superiore e uno alla mola intermedia provenienti dalla cava di Bracciano.

ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 300, f. 6.

136. 1704, ottobre 4

Misura e stima dei lavori fatti nelle mole di San Pietro in Montorio dal muratore Francesco Primoli.

ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 295.

137. 1704, novembre 4

Misura e stima dei lavori da falegname fatti nelle mole di San Pietro in Montorio da Domenico Mazzoleni.

ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 295.

138. 1706, ottobre 21 - novembre 19

Misura e stima dei lavori fatti nelle mole di San Pietro in Montorio dagli scarpellini Francesco Maria Perini e Tommaso Catini.

ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 317, f. 12.

139. 1706, dicembre 6 - 1707, aprile 30

Misura e stima dei lavori di muro fatti da maestro Francesco Primoli per la sistemazione dei nuovi canali.

ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 317, f. 12

140. 1709, aprile 18 - 1710, aprile 30

Misura e stima dei lavori fatti dal capo mastro muratore Giuseppe Fontana

per la Camera Apostolica, per ordine di mons. Giovanni Patrizi, quali aver puntellato gli arconi dietro la prima mola ed altri interventi.

ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 346, f. 7.

141. 1721, ottobre 7

Scandaglio dei lavori da farsi alle mole di San Pietro in Montorio per i danni delle acque e dell'usura allo scadere del novennio di affitto, valutati 120 scudi da Giovan Battista Contini.

ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 476, f. 3.

142. 1722, gennaio 30

Conto e misura dei lavori del maestro scarpellino Nicola Mariucchi per le mole a San Pietro in Montorio per ordine del tesoriere mons. Carlo Colligola tesoriere generale di Innocenzo XIII.

ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 476, f. 3.

143. 1722, aprile 15

Conto e misura del maestro falegname Paolo Pellegrini per i lavori eseguiti alle mole di San Pietro in Montorio per ordine di mons. Carlo Colligola tesoriere generale di Innocenzo XIII.

ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 476, f. 3.

144. 1724

Corrispondenza per l'inserimento del nuovo meccanismo progettato dall'ing. Giovanni Battista Giordani per la macinatura del grano che migliora il rendimento delle mole di San Pietro in Montorio.

ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 489, f. 4.

145. 1731

Ristrutturazione del percorso che conduce a San Pietro in Montorio con la configurazione nell'itinerario devozionale della *via crucis*.

Bibliografia: GIGLI 1987, p. 13; CANTATORE 2007, p. 128.

146. 1735, febbraio 8 - 1736, dicembre 31

Misura e stima per i lavori di muro fatti dal maestro Giovan Battista Ronlu nelle mole di San Pietro in Montorio, sottoscritti da Nicola Michetti e Giandomenico Navone.

ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 606, f. 3.

147. 1741, agosto 11

Misura e stima dei lavori di muro fatti dal maestro Giovanni Gadolla nel muro dietro le mole di San Pietro in Montorio, sottoscritti da Nicola Michetti e Giandomenico Navone.

ASR; *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 674, f. 4.

148. 1749

Numerosi lavori alle coperture estesi a tutto il convento (dopo quelli alle coperture della chiesa nel 1729).

Si lavora ad «imbiancare tutto il convento, refettorio, camera, cucina, chiostrì, logge, palazzina, fuoco come e diverse stanze» per 20 scudi, inoltre per 13 scudi si realizzano lavori da stagnare e vetrare per «gronde e pezzi di condotti nuovi di latta, nuova vetrata della palazzina, accomodate e rifatte vetrate della chiesa, coro e tutto il convento».

Roma, Archivio Provinciale Araceli-Storico, AFR (in corso di inventariazione, ex ASFR), *Convento S. Pietro in Montorio*.

Bibliografia: DELFINI PENTRELLA 1984, pp. 38, 80, nota 34.

149. 1750

Michelangelo Ricciolini nella descrizione del Tempietto al lato del disegno ricorda come il Tempietto sia fatto secondo i precetti di Vitruvio e propone il tentativo di proporzionamento in parti, indicandole a margine del foglio.

«Del Tempio Rotondo sul Gianicolo dedicato a S. Pietro Apostolo.

Per ordine di Giulio II Papa fu costruito sul Monte Aureo da Bramante Lazzari Ecc.mo Architetto, e ristoratore di quest'Arte un Tempio rotondo in

luogo dove si disse che fosse crocifisso il Principe degli Apostoli S. Pietro, ed al presente ancora si vede e si conserva intatto. Esso Bramante nella costruzione di tal fabbrica non isdegnò di osservare i Precetti di Vitruvio, e d'imitare ciò che dagli antichi era stato praticato come si osserva nel presente esempio.

Il portico, o sia ambulatorio intorno al tempio è fatto largo compresa la colonna la terza parte [«A» sopra il testo con nota a margine sinistro del foglio «A p. 71»] del diametro della cella.

Il diametro del vano interiore della cella, che suol determinare e l'altezza e la grossezza della colonna, è diviso secondo il solito in parti dieci, ed una di queste parti determina la grossezza [B sopra il testo con nota a margine sinistro del foglio B p. 106] della colonna, ma siccome ha voluto dare a questo Tempio l'Ordine Dorico dagli antichi attribuito agli Eroi e alludere alla Fortezza e Fermezza nella Fede di questo Santo, così non competendosi alla colonna di quest'Ordine 10 Diametri d'altezza gliene ha dati i suoi soliti otto, e gli altri due [C sopra il testo con nota a margine sinistro del foglio C p. 108] rimanenti gli ha dati al suo finimento; per imitare tuttavia gli antichi nell'altezza dell'Ordine di questo Tempio, che col suo finimento solevano farlo ascendere fino a 12 diametri d'altezza ha aggiunto sopra il detto Ordine il Poggio alto due diametri onde viene a compirsi la solita altezza di 12 diametri. [D sopra il testo con nota a margine sinistro del foglio D p. 136] Sopra questa si leva il Tolo alto la metà del Piantato di tutta l'opera. Questo Tempio a similitudine di quello antico sopra l'Aniene è posato sopra un maschio, o sia basamento alto per la quarta parte [E sopra il testo con nota a margine sinistro del foglio E p. 93] dell'altezza della Colonna; ha la sua ascesa che porta fin sopra il piano di detto Basamento sopra del quale son poste 16 colonne, che reggono il coperto dell'ambulatorio che esso ha d'intorno, e sopra il med.o Piano del Basamento sorgono le mura che circondano la Cella, queste sono fatte

grosse la sesta parte [F sopra il testo con nota a margine sinistro del foglio F p. 127] del vano interiore della Cella perché siano valide [per] reggere il Tolo. È da notarsi che affinché non fosse questo muro ne tanto pesante, ne che apparisse agli occhi superflamente robusto Bramante ad imitazione del Pantheon [nota a margine sinistro del foglio G Fig. XXXIII] ha cavato nella sua grossezza molte zaine nella parte interiore e nella parte esteriore, contrapposte fra loro in modo che alleggeriscano il peso e facciano un vago adornamento d'intorno. Il tamburo del Tolo di questo Tempio [H sopra il testo con nota a margine sinistro del foglio H p. 139] e alto la metà dell'Altezza di tutto il Tolo. Molt'altre riflessioni si possono fare sulla costruzione di questo Tempio in confronto de' Precetti esposti, e delle Antiche Fabbriche, ma si lasciano al giudizio di chi leggerà l'altre da me fatte, esposte in questi fogli.

BA, Ms. 1745, f. 65 (cfr. tav. XIV, 41).
Bibliografia: CAMBONI 2000, pp. 141-155; PALLOTTINO in questo volume.

150. 1768

Descrizione del Tempietto nell'opera *Le vite dei più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura* di Francesco Milizia:

«Quel grazioso e proporzionato Tempietto rotondo entro il Chiostro di S. Pietro Montorio è una delle opere più stimate di questo Architetto. Pure ha molti difetti: la porta taglia due pilastri, le colonnette della balaustrata di sopra sono senza interruzione di piedestallini o seno acroterj, e sono egualmente sottili in giù, che in su, quando che da piede dovrebbero esser più grosse, l'attico è troppo alto, e finalmente l'ornamento in cima alla calotta è goffo e pesante. Nell'angustia del sito son fatte con sommo giudizio le due comode scalette che conducono alla Cappella sotterranea. Questo tempietto doveva essere secondo il disegno di Bramante in mezzo ad un ampio recinto circolare porticato con colonne isolate, con 4 ingressi, con 4

cappellette negli angoli, ed una nicchia tra ogni cappelletta ed ogni ingresso. Pensiero semplice e vago».
Bibliografia: MILIZIA 1768, p. 183.

151. 1782

Descrizione di alcune stanze del convento di San Pietro in Montorio con stemmi spagnoli.

BAV, Vat. lat. 7400, pp. 2, 6 (numerazione recente: cc. 1v, 3v).

Bibliografia: CANTATORE, Monastero in questo volume.

152. 1800, aprile 3

Perizia dell'architetto Salvatore Santoni che descrive accuratamente i numerosi lavori, interni ed esterni, da fare al Tempietto.

Scandaglio dell'occorrente spesa per rimettere in pristinum nella maniera più economica la Cappella della Crucifissione di S. Pietro situata nel Claustro del Venerabile Convento di S. Pietro in Montorio, ricavato dalle misure da me sottoscritto prese esattamente sulla faccia del luogo, dalle quali [...] Salvatore Santoni architetto.

Fra i lavori elencati nello scandaglio si evidenziano: la sostituzione di due colonnette in marmo grigio, con basi e capitelli; il rifacimento di elementi in ferro come la grata che chiudeva il foro della croce del martirio e il cancello della porta della cripta. Era necessario inoltre rinnovare diversi elementi in pietra: il gradino centinato in travertino con il suo parapetto di ferro sul piano del cortile e otto balaustrati gotici sopra al cornicione. Altre riparazioni interessano la nicchia e l'altare della cappella superiore ed i travertini del coronamento della cupola della cupola. Si ricorda la sostituzione di tre porte e dei telai di otto finestre e il montaggio dei nuovi vetri e delle opere in ferro. Si prevede la sostituzione della fodera in piombo che rivestiva cupola e cornicione con i più economici lavagnoni come a Santa Maria in Montesanto (440 scudi).
ASPCF, *Collegi vari 61, Collegio di San Pietro in Montorio*, b. 2, f. 175r-v.

Bibliografia: PALLOTTINO 1982, pp. 65-69; MARESCA COMPAGNA 1984 p. 91; DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 38-39; PALLOTTINO in questo volume.

153. 1804

Lapide che ricorda i lavori fatti nella cupola del Tempietto di San Pietro in Montorio:

«PIUS VII PONT.MAX / AEDEM HANC IN MONTE AUREO / A FERD. HISPANIARUM REGE / ET ELISABETHA REGINA CATHOLICIS / A. MDII / B. PETRO APOSTOLO FACTAM / RECENS PENE EVERSAM / INSTAURAVIT AC FIGLINIS TEXIT/ A. MDCC-CIV / QUO ET EGREGIUM BRAMANTIS OPUS / AB/ IN TERITU VENDICARET CUM IOS. CARD. CURIA PAMPH. ET TUS. S.R.E. PROCAM. CARD. PRAEF. IOS CAMPORE/ SUO ARCH.»

Bibliografia: BRUSCHI 1969, p. 1013; DELFINI, PENTRELLA 1984 p. 40; PALLOTTINO in questo volume.

154. 1804, aprile 10 - 1805, gennaio 31

Descrizione e conteggi dei lavori e dei materiali impiegati per il Tempietto sotto la direzione di Carlo Fea.

Conto dei lavori fatti in San Pietro in Montorio [Tempietto] principiando il dì 10 aprile a tutto gennaio 1805

Lavori di reintegrazione del pavimento della cripta, con pagamenti per «broccatello, occhio di pavine, negro antico, e bianco e negro, e giallo antico», lavori agli scalini, ai balaustri e per il rifacimento del pavimento al piano superiore, la riparazione di alcune finestre, «l'accomodatura di tre porte» e la predisposizione del canale di gronda. Ritocchi a tempera delle volte della cripta e della cappella superiore. Si evidenziano i pagamenti al «Sig. Vincenzo Feoli per lastre di rame servite alla Cuppola del Tempietto di S. Pietro del Bramante», assieme a numerose giornate per il Rivestimento della cupola realizzato con i 126 tegoloni appositamente lavorati dai fornai.

BA, Ms. 1601, fasc.1, ff. 12-23.

Bibliografia: MARESCA, COMPAGNA 1984, pp. 92-95; DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 39-40; PALLOTTINO in questo volume.

155. 1824, agosto 9

Lettera in cui la Commissione Generale Consultiva AABBAA prega il camerlengo Pacca di promuovere urgenti lavori al Tempietto.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148

Bibliografia: PALLOTTINO 1982, pp. 65-69; MARESCA, COMPAGNA 1984, p. 96; PALLOTTINO in questo volume.

156. 1824, agosto 26

Il camerlengo approva i lavori e chiede, mediante mons. Orsini, il sostegno finanziario dell'arciduca d'Austria Rodolfo Ranieri d'Asburgo, vescovo di Olmutz.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: MARESCA 1984, p. 96; PALLOTTINO in questo volume.

157. 1824, settembre 11

Lettera del cardinal camerlengo (Pacca) al cardinale Rodolfo Ranieri d'Asburgo, arciduca d'Austria, vescovo di Olmutz, titolare di San Pietro in Montorio in cui si denunciano le precarie condizioni del Tempietto e si chiede di intervenire.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 44-45; PALLOTTINO in questo volume.

158. 1824, ottobre 1

Lettera dell'internunzio apostolico Orsini al camerlengo Pacca in cui comunica l'intenzione da parte dell'arciduca di favorire i restauri al Tempietto.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, nota 41, p. 81.

159. 1825, aprile 16

Lettera del camerlengo Galeffi all'internunzio Orsini per rinnovare le ri-

chiede del suo predecessore per i restauri del Tempietto.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, nota 41, p. 81.

160. 1825, maggio 15

Lettera dell'arciduca per confermare la donazione di 1000 scudi per i restauri.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: MARESCA COMPAGNA 1984, p. 96; PALLOTTINO in questo volume.

161. 1825, giugno 9

Lettera del camerlengo al presidente della Commissione Belle Arti in cui si comunica il finanziamento da parte del cardinal Rodolfo d'Asburgo per il restauro del Tempietto e l'incarico di far redigere un progetto.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 45-46.

162. 1825, luglio 8

Prima perizia di Giuseppe Valadier per i lavori necessari al Tempietto inviata al cardinal camerlengo Galeffi.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 45-47; MARESCA COMPAGNA 1984, pp. 96-97; PALLOTTINO in questo volume.

163. 1825, luglio 16

Lettera del camerlengo a Giuseppe Valadier nella quale l'architetto viene incaricato del restauro del Tempietto secondo la perizia già presentata ad eccezione dei lavori previsti per il chiostro.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 46; PALLOTTINO in questo volume.

164. 1825, luglio 18

Lettera di Giuseppe Valadier al cardinal camerlengo in cui si chiedono

indicazioni sulle procedure di appalto dei lavori.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 46.

165. 1825, settembre 9

Lettera a Giuseppe Valadier in cui si dispone l'esecuzione della verniciatura dei mattoni della cupola e il ripristino della decorazione antica a meno dei marmi preziosi che possano essere sostituiti da marmi colorati di minor valore.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 46; PALLOTTINO in questo volume.

166. 1825, settembre 11

Seconda perizia di Valadier, per un importo complessivo di 1020.63 scudi invece di 1123.33½

n. 325 Roma, 11 settembre 1825

«A sua Eminenza Reverendissima il Sig. Cardinal Galeffi Camerlengo di Santa Chiesa

Giuseppe Valadier Ispettore delle fabbriche Camerali e membro della Commissione Consultiva di Belle Arti.

Eminenza Reverendissima

In obbedienza ai venerati comandi dell'Eminenza Vostra Reverendissima compartitami col dispaccio delli 9 avanti n. 8743 torno ad umiliarle altra perizia scandagliante i lavori necessari per restaurare il Tempietto di Bramante in S. Pietro in Montorio, con quelle modificazioni che l'Eminenza Vostra Reverendissima mi accenna nell'enunciato dispaccio.

I lavori pertanto che si rendono indispensabili sono i seguenti.

Occorre verniciare tutto l'esterno della cupola onde impedire l'assorbimento dell'umidità che fanno i mattoni di cui è ricoperta, premesse però le necessarie stuccature, e preparazioni, che essendo il diametro della medesima cupola di palmi 25, e di altezza sviluppata palmi 16½ importerà compresi i ponti s. 57.75

Per la raschiatura in più luoghi delle maldate imbiancature che hanno gua-

stato li modini e li ornati del lacunare, e quindi la tinta accordata, essendo di giro palmi 82 alto dall'ambulacro al nascimento della cupola palmi 34 coll'aumento [da riportarsi s. 57.75] del giro con l'intavolato con triglifi e scolpite nel travertino lungo steso palmi 188 altro palmi 4 che con ponti s. 32.60

Per la ripulitura delle sedici colonne di granito e rispettivi capitelli e base di marmo molto sporchi ed intasterili, compreso la pulitura del basamento e ponti s. 58

Per il riattamento delli tre fusti vuoti di porta molto laceri a fracidi lungo palmi 3 1/3 alti palmi 8¾ ed il principale largo palmi 4½ alto palmi 10½ che considerate le guarnigioni nuove, e vernice color bronzo importano s. 10.52 ½

Per la rinnovazione delli quattro telari con sportelli e contro sportelli di una partita con suoi ferramenti nella parte inferiore con lastre in luogo de' piccoli vetri caduti lungo l'uno palmi 3 alti palmi 6 e così delli quattro superiori lungo l'uno palmi 3 alti palmi 6 di soli telai fissi con lastre e rispettive bacchette e vernice in tutto s. 37.20.

Per la raschiatura della volta interna tutta salnitrate, e perduta quasi del tutto la pittura considerare in sedici costole di chiaroscuro e li fondi turchini con stelle d'oro di diametro palmi 20 di sesto palmi 12½ che considerati li ponti e ridipingerla 43.40

Per la raschiatura di tutto il resto dell'interna decorazione di cornici, pilastri, capitelli, nicchie a male e replicate imbiancato per cui si sono perdute le più belle parti di modanature, e quindi stuccate le parti mancanti, e date le tinte con armonia lungo girate palmi 62 alto palmi 30 colli ponti s. 37.20

Per qualche tassello al pavimento di mischi, altare e stipiti della [da riportarsi 276.67] / porte come ancora nel pavimento della cappella sotterranea s. 8

Per la raschiatura e pittura delle pareti della cappella sotterranea ridipingendo all'encausto le riquadrature di varie

pietre come erano in pietra vera lungo girata fra li pilastri di pietra palmi 40 alti pal 7½ s. 12

Per la ripulitura e doratura in oro buono della Volta di stucchi risarcendoli dove occorre e darle la tinta compiti come erano di figura rotonda del diametro di palmi 18 di resto palmi 4 e con la retina (?) e altare s. 220

Il pavimento del Chiostro che gira attorno al Tempio è di mattoni in coltello tanto corrosi e guasti che fermanovisi le acque pluviali filtrano nella cappella sotterranea del Tempio con grave danno e deperimento della medesima per cui converrà rifarlo nell'area del Chiostro lungo palmi 110 largo palmi 65 dal quale dedotta l'area occupata dal Tempio in diametro di palmi 52 resta in s. 398.96

Per qualche lavoro da farsi nel canale al lato di detto chiostro che serve di chiavica, da ricoprirsi, e qualche muratura che potrebbe occorrere nell'esecuzione del suddetto e per l'imbiancatura s. 70

Per qualche danno occulto e spese imprevisibili che possono bisognare nell'esecuzione degli indicati lavori s. 35

Il tutto importerà s. 1020.63½ N.B. con questa spesa non sarebbe tolto quella specie di mignano che è stato altra volta reclamato da taluno di toglierlo perché deturpa ed occupa la veduta del bellissimo Tempio quando si entra nel Chiostro suddetto; né la poca buona apparenza della mura del medesimo sarebbe rimossa, ma si osservò che a togliere questo inconveniente si farebbe molto danno allo sportello interno delle stanze dei Religiosi, i quali non si ricusano di perdere questo comodo e varie stanze sopra al portico rese libere mediante questo passo. Ma domandano nel caso il ripristinamento di altre stanze che hanno molto devastate, situate all'interno del convento spesa che ascenderebbe a più centinaia di scudi.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: PALLOTTINO in questo volume.

167. 1825, dicembre 10

Controperizia di Pasquale Belli:

«La progettata verniciatura da darsi sopra la copertura di detto Tempietto che ora trovasi formata da squamme con mattoni grezzi di detto cotto è un rimedio momentaneo e non durevole perchè la vernice che si dà sopra la terra cotta, essendo questa esposta alle intemperie dell'aria in breve tempo va a mancare, ed in conseguenza trovandosi detti mattoni privi di vernice, tornano di bel nuovo ad imbeverarsi di acque pluviali, ed inseguito comunicano l'umidità alla volta, come infatti è accaduto nel breve tempo delle passate vicende a questa parte, che per mancanza di mezzi, si credette espediente di sostituire al piombo derubato li nominati mattoni. Perciò crederci bene che in luogo di tale verniciatura si ritornasse di tal nuova coprire la volta dell'enunciato Tempietto con lastre di piombo nel modo come prima [...]»

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 47-48, MARESCA COMPAGNA 1984, p. 97; PALLOTTINO in questo volume.

168. 1826, gennaio 2

Lettera di Pasquale Belli:

«Circa la copertura della volta del medesimo Tempietto con lastre di piombo purchè queste non oltrepassino il peso di libbre sei al palmo quadrato, compreso anche il lavoro del muratore per allettarla incalce e ponti che possono correre, questa copertura potrà impostare circa scudi seicentocinquanta. L'avverto tra l'altro che questo non è lavoro da porsi all'asta, in rinvenire il meno afferente, perchè trattandosi di piombo con facilità potrebbe aver luogo l'inganno ed evitarlo l'espediente migliore sarebbe quello di combinare con l'artefice il prezzo di quanto gli sia da pagare la libbra, bene inteso che in questo sia compreso la mettitura in opera li chiodi, li cappelletti, la fattura dei cordoni, le saldature, ed altro che possa occorrere per rendere l'opera del tutto composta (meno i lavori del

muratore). Inoltre converrà fissargli il peso che non superi libbre sei, al palmo quadrato, con le condizioni che se questo fosse maggiore delle dette libbre sei a palmo quadrato quello che supera vada a carico del detto artefice, come pure si dovrà porre per fatto che l'artefice sia obbligato a prender idietro li retagli dello stesso saggio, che gli vengano pagate le lastre. Ma ciò non basta, converrà destinare una persona di fiducia chè pesi le lastre, ne tenghi conto degli retagli che di mancin mano si andranno facendo, per poi renderli all'artefice, detraendo il peso di questi retagli dal totale peso delle lastre. Non è certo tenue la spesa della copertura con lastre di piombo come sopra si è dimostrato [...]. Per solo oggetto di risparmiare non discuterei che in luogo delle lastre di piombo per la copertura della volta del Tempietto sostituire la pietra di lavagna a squame ben murate a similitudine delle due chiese al Popolo»

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 47-48.

169. 1826, febbraio 4

Perizia di variante di Belli con stima della copertura in piombo, 650 scudi (e confronto con quella in lavagna delle chiese del Popolo, 360 scudi) e consigli vari sull'aggiudicazione del lavoro:

«Nella sua origine questa cupola era ricoperta graziosamente di piombo con n. 16 costoloni, che seguivano l'ordine delle dette colonne ad attico sovrapposto, del cui piombo nelle passate vicende fu barbaramente spogliato: motivo per cui restati qualche anno così le acque pluviali filtrando nell'interno fecero sparire del tutto le pitture che ornavano graziosamente il tempio. Per riparare in qualche modo a questo disordine venne ricoperta non più di piombo, ma con squame di terracotta, a lungo andare assorbono l'umido, per conseguenza non servono all'intento e non sono convenienti alle gentili parti di tutto il resto

si ben combinato dal grande artista che l'architettò».

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 48; PALLOTTINO in questo volume.

170. 1826, febbraio 6

Valadier rinnova la descrizione e lo scandaglio generale che comprende lavori di muratore, stagnaro - per la nuova copertura in piombo al posto di quella in laterizio da demolire - scalpellino e pittore, per un totale di 1090,30 e scandagli di dettaglio per ogni maestranza per circa 6 mesi di lavoro.

«Descrizione e scandaglio delle riparazioni da farsi al bellissimo tempietto giusta gli ordini di S. E. card. Galeffi camerlengo

Si riporta una sintesi dei lavori e dei materiali previsti per le diverse maestranze:

1) muratore/descrizione:

ponteggio esterno per arrivare alla cupola e far saltare le squame di terracotta; sulla muratura della cupola si porrà uno strato di cocciopisto che darà garbo e sesto alla cupola e nel quale si ricaveranno 16 coste "come erano in origine" il tutto da lasciare a colla grezza; ponteggio all'interno per "raschiar bene la cupola", stuccare e preparare all'opera del pittore; il ponteggio servirà anche a murare i telai delle finestre; pavimentazione chiostro preparare le casse per la nuova pavimentazione in lastre di peperino per palmi 6 nell'attuale coltellata;

ponteggi per lo scalpellino che dovrà pulire colonne capitelli;

ponti nel sotterraneo per opere di pittore doratore e stuccatore che dovrà riparare gli stucchi;

nel sotterraneo casse per lastre di marmo per le pareti e qualche tassello ai pavimenti;

muratore/scandaglio:

rimettere sopra il loggiato 180 mattoni rotati e smussati e 45 nuovi tagliati e rotati al posto dei rotti con una mano di catrame con olio sopra.

2) stagnaro e vetraro/ descrizione:
ricopertura in piombo della cupola;
lastre alle 4 finestre superiori dell'attico (2 lastre ciascuna) e alle 4 finestre di sotto (3 lastre ciascuna)

3) scalpellino/descrizione:

pulitura 16 colonne per levare le macchie dove serve e schiarire i capitelli e le basi di marmo che sono anche da tassellare;

all'interno delle gradinate di travertino dove servirà qualche tassello si farà un piano di peperino per impermeabilizzare;

pavimento superiore: riattamenti e tasselli al pavimento di marmo;

pavimento inferiore: riattamento e tasselli ai marmi mischi e diversi marmi elencati da mettere alle pareti (specchi per i pilastri in breccia di Cori, sfondi tra i pilastri in cipollino, incassature agli zoccoli una in bardiglio e una in giallo di Siena);

scalpellino/scandaglio:

pulitura con la pomice delle 16 colonne;
pulitura e schiarimento con la pomice e acquaforte dei capitelli e delle basi;

lastre in peperino sul cortile;

tasselli delle gradinate in travertino a coda;

cappella superiore: pavimento interno riattato compresi i marmi degli stipiti delle porte, e delle mense con gradino e tutto;

cappella inferiore: zoccolo di bardiglio nel basamento attorno e sopra di giallo di Siena;

cappella inferiore: ripulitura con pomice dei 16 pilastri di marmo con base e cimase e i loro sfondi di mischi + pulitura della mensa con suo tassello di mischio.

4) pittore/descrizione:

esterno: una "tinta leggera color di travertino abbassato al cornicione, ed al muro della colla dopo fatte le necessarie stuccature, e raschiata l'imbiancatura ordinaria ove esiste non meno che nell'attico";

interno: raschiatura dei salnitri "perché si conservi un fondo turchino di smalto, fra le otto costole a chiaro scuro come esistevano, del quale ancora resta una traccia e sopra questo fondo

gli si faranno le stelle d'oro buono a mordente lumeggiate";

nel resto dell'interno raschiature e stuccature necessarie con tinta abbassata con li fondi più forti;

pittore/scandaglio:

cappella sotterranea: tinte ai fondi della volta, agli sguinci delle porte e delle finestre e di alcuni stucchi.

5) doratore e verniciario/descrizione:

verniciatura color quarzo ai 3 fusti delle porte e al cancello di ferro del sotterraneo e al suo fusto (?) come anche agli 8 telai delle finestre di sopra e all'altro della cappella inferiore;

cappella sotterranea: doratura a mordente sugli stucchi della volta (?);

doratore e verniciario/scandaglio:

a quarzo: una mano di olio cotto, due di vernice una cinerina e una verde (porte e cancello); sulle finestre sembra solo vernice cinerina senza verde; doratura degli stucchi della volta del sotterraneo coperti in parte come erano prima, e con li bassorilievi del tutto dorati e così gli sguinci delle porte e delle finestre.

6) falegname/descrizione:

riattati i fusti di tutte le porte e i telai delle finestre fisse nel tamburo della cupola, e rifatti nuovi i 4 telai delle finestre». Valadier accetta dopo la perizia di Belli di fare la copertura in piombo.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: PALLOTTINO 1982, pp. 66, 68 nota 8; DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 48; MARESCA COMPAGNA 1984, pp. 97-98; PALLOTTINO in questo volume.

171. 1826, febbraio 28

Descrizione e scandaglio delli lavori ad uso di muratore [Clemente Lovatti] *da farsi nel Tempio di Bramante esistente nel Chostro delli RR. PP. di S. Pietro in Montorio, fatto da me sottoscritto per comando di Sua Em.za R.ma il Sig. Cardinal Galeffi Camerlengo di S. Chiesa* [Giuseppe Valadier]

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 49-50; MARESCA COMPAGNA 1984, pp. 98-99; PALLOTTINO in questo volume.

172. 1826, febbraio 28

Descrizione, scandaglio dei lavori ad uso di stagnaro e vetraro [Luigi Carè] [Giuseppe Valadier]

«La cupola di questo famoso tempio dovrà coprirsi di lastre di piombo ben battuto e ben sverzare con lastre lunghe tre palmi, poste l'una sopra l'altra, e sovrapposte tra costola e costola, once quattro la lastra che sarà sottoposta sarà chiodata con chiodi di ferro lunghi 1/4 con testa grande e gli altri chiodi poi sopra al definitiva delle lastre medesime ed ogni vano cioè fra costola e costola tutte uguali bene in livello, e dritte, le costole secondo l'aggetto che avrà l'ossatura di muro saranno di un sol pezzo piegate lateralmente che li bordi vadano a posare sulle dette lastre avranno anco esse un bordo addosso l'aggetto delle costole perchè le acque pluviali non possano debordare e bagnare il muro. Le lastre che copriranno le sedici costole saranno fermate con chiodi di ferro a testa sustagnata e saldata sulle lastre medesime e queste poste vicino agli angoli distanti in altezza l'uno dall'altro palmi 3 e l'aggetto dell'attico sarà coperto di piombo. Attorno al basamento nell'alto, e contro della cupola avrà un bordo o sia specie di collaro saldato e chiodato dal nascimento delle sedici costole, come egualmente da piedi le lastre di piombo saranno voltate e poste a scolo nella cimasa dell'atticetto. Dovrà infine prendere li 8 telari delle finestre e porvi le lastre, cioè alle quattro finestre superiori dell'attico due lastre per cadauna con suo canaletto di ottone doppio, ed alle quattro finestre di sotto numero tre lastre per sportello con due canaletti di ottone doppio». Segue Scandaglio.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 49-50; MARESCA COMPAGNA

1984, p. 49; PALLOTTINO in questo volume.

173. 1826, marzo 13

Descrizione, e scandaglio delli lavori ad uso di scalpellino [Camillo Focardi] *da farsi al Tempietto di Bramante nel Chiostro delli RR. PP. di S. Pietro in Montorio fatti da me sott[oscritt]o* [Giuseppe Valadier] *per Comando di S. Em.za R.ma il Sig. Card. Galeffi Camerlengo di Santa Chiesa.*

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 51; MARESCA COMPAGNA 1984, pp. 99-100; PALLOTTINO in questo volume.

174. 1826, marzo 16

Descrizione, e scandaglio delli lavori ad uso di Pittore [Gaspere Coccia] *da farsi nel Tempietto di Bramante esistente nel Chiostro de' RR. PP. di S. Pietro in Montorio fatto da me sott.o* [Giuseppe Valadier] *per ordine di Sua Em.za R.ma il Sig. e Cardinal Galleffi (sic) Camerlengo di S.ta Chiesa.*

«Nell'esterno si darà una tinta leggera color di travertino abbassato col Cornicione, ed al muro della cella dopo aver fatto le necessarie stuccature, e raschiata l'imbiancatura ordinaria dove esiste non meno che nell'Attico», ai muri buone colle. Seguono le altre voci dello scandaglio per un totale di scudi 102.92.

Bibliografia: PALLOTTINO 1982, p. 66; DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 51-52, MARESCA COMPAGNA 1984, p. 100; PALLOTTINO in questo volume.

175. 1826, marzo 18

Descrizione, e scandaglio dei Lavori ad uso di Doratore Verniciario [Giovanni Sabatini] *da farsi nel Tempietto di Bramante nel Chiostro dei RR. PP. di S. Pietro in Montorio fatto da me sott.o* [Giuseppe Valadier] *per ordine di Sua Em.za R.ma il Sig. e Card. Camerlengo di S. Chiesa.*

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: MARESCA COMPAGNA 1984, p. 100-101; PALLOTTINO in questo volume.

176. 1826, marzo 18

Descrizione e scandaglio dei lavori ad uso di Falegname [Antonio Pinto] *da farsi nel Tempietto di Bramante posto nel Chiostro d' RR. PP. di S. Pietro in Montorio, fatte da me sott.o* [Giuseppe Valadier] *per ordine di Sua E.za R.ma il Sig. Cardinal Camerlengo di S. Chiesa.*
Bibliografia: MARESCA COMPAGNA 1984, p. 101; PALLOTTINO in questo volume.

177. 1826, aprile 14

Lettera di Giuseppe Valadier al cardinal Galeffi con l'indicazione dei nomi delle maestranze prescelte per i lavori richiedendone l'approvazione (accordata pochi giorni dopo).

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: MARESCA COMPAGNA 1984, p. 101; PALLOTTINO in questo volume.

178. 1826, luglio 3

Lettera di Giuseppe Valadier al cardinal Galeffi in cui si comunica l'avvenuta conclusione dei lavori al Tempietto e si acclude il totale del pagamento da farsi alle maestranze.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: MARESCA COMPAGNA 1984, p. 101; PALLOTTINO in questo volume.

179. 1826, agosto 12

Lettera di Giuseppe Valadier al cardinal Galeffi in cui si comunicano i lavori previsti per il chiostro del Tempietto di San Pietro in Montorio, ovvero: sostituzione dell'ammatonato con lastre di peperino, messa in opera dei nuovi canali di gronda sul perimetro delle coperture, restauro degli intonaci delle pareti e degli elementi decorativi, la nuova tinteggiatura.

Seguono le voci dello scandaglio del muratore, dello scalpellino, dello stagano e dell'imbiancatore.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 53; MARESCA COMPAGNA

1984, pp. 101-102; PALLOTTINO in questo volume.

180. 1826, novembre 18

Relazione alla Santità di Nostro Signore Papa Leone XII diretta ad implorare la facoltà di potere sul fondo assegnato al restauro de' monumenti antichi, fare le spese convenienti per compiere i lavori del cortile del Convento di S. Pietro in Montorio, ove è il Tempietto del Bramante.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 50; MARESCA COMPAGNA 1984, p. 102; PALLOTTINO in questo volume.

181. 1830, giugno 18

Lettera di Giuseppe Valadier al camerlengo Galeffi in cui si propone il restauro dell'ammatonato che copre l'ambulacro del Tempietto richiedendone l'approvazione (accordata il 23 giugno).

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: MARESCA COMPAGNA 1984 p. 103; PALLOTTINO in questo volume.

182. 1830, giugno 30

Lettera del camerlengo Galeffi al Cardinal Cappellari, Prefetto della Congregazione di Propaganda Fide, per «poter togliere senza alcuna spesa il ballatoio fatto da codesta confraternita per comodità».

ASPE, b. 2, f. 524.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 53-54; MARESCA COMPAGNA 1984, pp. 102-103; PALLOTTINO in questo volume.

183. 1830, luglio 13

Lettera di Giuseppe Valadier al camerlengo in cui comunica le soluzioni realizzate per lo smaltimento delle acque nel chiostro, che filtrando rovinavano la cripta sotterranea.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 53-54; MARESCA COMPAGNA 1984, p. 103; PALLOTTINO in questo volume.

184. 1841, luglio 17

Lavori vistati da Luigi De Angelis, verificatore delle fabbriche camerali e camerlengati, (conti dei lavori di stagnaro, scalpellino, muratore) e controfirmati da Canina:

«Esercizio 1841 Tempietto di Bramante a S. Pietro in Montorio

Lavori di Stagnaro

Consuntivo dei sudetti lavori eseguiti d'ordine di S. Em.a R.ma il Sig. Card. Giustiniani Camerlengo di S.R. Chiesa e della Ecc.a Commissione di Antichità e Belle Arti presso il Camerlengo con Direzione dell'Ill.mo Sig. Cav.e Luigi Canina Architetto Accademico consigliere della Commissione Sud.a da Giuseppe Salandri.

Esercizio 1841 Tempietto di Bramante a S. Pietro in Montorio

Lavori di Scalpellino

Consuntivo dei sudetti Lavori eseguiti d'ordine di Sua E.za R.ma il Sig. Cardinale Giustiniani Camerlengo di S.ta R.na Chiesa e della Ecc.a Commissione di Antichità, e Belle Arti presso il Camerlengo, con Direzione dell'Ill.mo Sig. Cav.e Luigi Canina Architetto Accademico consigliere della Commissione Sud.a dai Fratelli Ugolini Scalpellini.

Esercizio 1841 Tempietto di Bramante a S. Pietro in Montorio

Lavori in Arte Muraria

Consuntivo dei sudetti Lavori eseguiti d'ordine di Sua E.za R.ma il Sig. Cardinale Giustiniani Camerlengo di S.ta Romana Chiesa e della Ecc.ma Commissione di Antichità, e Belle Arti presso il Camerlengo, con Direzione dell'Ill.mo Sig. Cav.e Luigi Canina Arch.o accademico consigliere della Commissione Med.a dal Patrimonio di Benedetto Giorgioli Capo Mastro Muratore».

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 54; MARESCA COMPAGNA

1984, pp. 103-104; PALLOTTINO in questo volume.

185. 1843, ottobre 14

Conto dei lavori di Pittore ed Imbiancatore vistato da Luigi De Angelis, Verificatore delle fabbriche camerali e camerlengati trasmesso da Luigi Grifi, segretario della Commissione Generale Consultiva di Antichità e Belle Arti, al Camerlengo Cardinal Tommaso Riario Sforza 15 settembre 1843.

«Esercizio 1843

Conto e Misura dei Lavori eseguiti ad uso di Pittore ed Imbiancatore nella Venerabile Cappella d.a di Bramante posta nel Centro del Chiostro di S. Pietro Montorio, con ordine del Sig. Cav. Luigi Grifi Architetto Acc.o da Giuseppe Moroni».

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148

Bibliografia: PALLOTTINO 1982, p. 66; DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 54; MARESCA COMPAGNA 1984, p. 104; PALLOTTINO in questo volume.

186. 1847, dicembre 4

Conto dei lavori di stagnaro vistato da Luigi De Angelis, Verificatore delle fabbriche camerali e camerlengati trasmesso da Luigi Grifi, segretario della Commissione Generale Consultiva di Antichità e Belle Arti, al Camerlengo Cardinal Tommaso Riario Sforza il 4 dicembre 1847.

«Esercizio 1847

Tempietto di Bramante in S. Pietro in Montorio

Lavori ad uso di Stagnaro

Conto di sud.i lavori eseguiti d'ordine di Sua M.za E.ma il Sig. Cav. Camerlengo di S. Romana Chiesa ed l'Ecc.ma Comm.ne Consultiva di Antichità, e Belle Arti presso il Camerlengo, e Direzione dell'Ill.mo cav. Luigi Canina, Architetto Acc.o, membro di d.a Commissione da Giuseppe Salandri.

Esercizio 1847

Tempietto di Bramante in S. Pietro in Montorio

Lavori di Scalpellino

Conto di sud.i lavori eseguiti d'ordine di Sua Em.za il Sig. Card. Camerlen-

go di S. Romana Chiesa, e dell. Ecc.ma Commissione Consuntiva di Antichità e belle Arti presso il Camerlengo e Direzione dell'Ill.mo Sig. Cav. Luigi Canina Architetto Acc.o Membro di d.a Commissione da Innocenzo Ugolini».

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 54-56; MARESCA COMPAGNA 1984, p. 105; PALLOTTINO in questo volume.

187. 1847, dicembre 12

Conto dei lavori di muratore vistato da Luigi De Angelis, misuratore camerale, trasmesso da Luigi Grifi, segretario della Commissione Generale Consultiva di Antichità e Belle Arti, al camerlengo cardinal Tommaso Riario Sforza il 23 dicembre 1847.

«Esercizio 1847

Tempio di Bramante al Giannicolo
Lavori in Arte Muraria Consuntivo dei sudetti lavori eseguiti d'ordine di sua Em.za R.ma il Sig. Principe Card. Riario Sforza Camerlengo di S. Romana Chiesa, e della Commissione Consultiva di Antichità e Belle Arti con Direzione dell'Ill.mo Sig. Cav. Luigi Canina Architetto Accademico Consigliere di d.a Commissione dai Fratelli Giorgioli Capi di Arte Muraria».

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: MARESCA COMPAGNA 1984 p. 106; PALLOTTINO in questo volume.

188. 1849

Bombardamenti francesi che danneggiano profondamente la parte meridionale della chiesa, la parte occidentale del coro e del convento, i tetti ed il campanile.

Bibliografia: MARESCA COMPAGNA 1984 p. 107.

189. 1851, dicembre 5

Lettera di Gian Battista Visconti commissario di antichità al Ministro in

cui la commissione minimizza i danni al Tempietto.

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: PALLOTTINO in questo volume.

190. 1853, dicembre 2

Lavori al Tempietto per i danni provocati dall'accumulo di acque meteoriche:

«Esercizio 1853

Ministero del Commercio Antichità e Belle Arti

Tempietto di Bramante a San Pietro in Montorio. Lavori di Restauro e Scandaglio della spesa occorrente per alcuni restauri, onde togliere i danni d'acqua che esistono sulla copertura della loggetta circolare del tamburo».

ASR, *Camerlengato, parte II, tit. IV, Antichità e Belle Arti*, b. 148.

Bibliografia: PALLOTTINO in questo volume.

191. 1867

Apertura dell'odierna salita al Gianicolo sotto Pio IX in occasione del centenario del martirio di Pietro.

Bibliografia: CANTATORE 2007, pp. 132, 140.

192. 1870

Lavori per la realizzazione della via del Gianicolo, progettati e realizzati dall'ing. Federico Arcangeli.

ASC, *Titolo 48*, b. 117, anno 1870, cc. sciolte, non numerate, Lavori di sterro alla via del Gianicolo (prot. 7835/1870)

Bibliografia: CANTATORE 2007, pp. 132, 140 fig. 91; CANTATORE, Monastero in questo volume.

193. 1873

Soppressione delle corporazioni religiose e passaggio di proprietà alla monarchia spagnola; fondazione, il 5 marzo 1873, dell'Accademia spagnola di belle arti a Roma per iniziativa di Emilio Castelar.

Bibliografia: POU Y MARTÍ 1916, p. 240; CASADO ALCALDE 1987, pp. 18-34; GIGLI 1987, p. 39.

194. 1876, agosto 21

La Spagna ottiene il riconoscimento del diritto di patronato sulla chiesa e sul Tempietto e del diritto di proprietà sul convento per istituirci anche un'Accademia di Belle Arti e una residenza per gli artisti spagnoli che soggiornano a Roma.

Bibliografia: POU Y MARTÍ 1916, p. 240; MARESCA COMPAGNA 1984, p. 109; GIGLI 1987, p. 39; CIPRIANI, pp. 44-63 e 181-195; MONTIJANO GARCÍA 1998, pp. 197-198; CANTATORE, Monastero in questo volume; PALLOTTINO in questo volume.

195. 1879-1880

Lavori di restauro e ristrutturazione del convento come sede dell'Accademia di Spagna a cura dell'architetto Alejandro del Herrero y Herreros.

MAAEE, *San Pietro in Montorio*, Alejandro del Herrero y Herreros, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881; ASC, Titolo 54, prot. 44526, anno 1879.

Bibliografia: RACHELI 1995, p. 358; CANTATORE, Monastero in questo volume.

196. 1881, gennaio 23

Lapide commemorativa della fondazione della Real Academia nel portico di accesso del cortile del Tempietto:

«Esta Real Academia / fuè fundada por iniciativa del / Señor Don Emilio Castelar / el cual realizó los trabajos preliminares / que dieron por resultado el / Decreto de su erección / de fecha 5 de Agosto de 1873 / y el 23 de Enero del año de 1881 / VI del reinado de ALFONSO XII / construida bajo la dirección del / Arquitecto Don Alejandro del Herrero y Herreros / fue inaugurada y bendecida por el / Emmo Cardenal DI PIETRO / Decano del Sacro Colegio / Siendo Representante de S.M. el REY en Italia / el Conde Coello de Portugal / Consul Administrador de los Lugares Pios / Don Ramon Valladores y Saavedra / y Director de la Academia / Don José Casado del Alisal».

Bibliografia: GIGLI 1987, pp. 39-40.

197. 1915

Il terremoto Avezzano danneggiò la chiesa e il convento.

Bibliografia: SANCHO RODA 1998, p. 32; RACHELI 1995, p. 358; CANTATORE, Monastero in questo volume.

198. 1930 (1927-1932?)

Lavori di restauro e ristrutturazione per l'ingrandimento delle residenze e degli studi degli artisti e la realizzazione di un nuovo ingresso indipendente ad opera di Miguel Blay e Salvatore Rebecchini.

ASC, *Ispettorato edilizio*, prot. 14711, anno 1929, cc. sciolte, non numerate; Archivio RAER, Avance de anteproyecto de plan director, 1991; MA-AEE, *Archivo Renovado*, R. 5324, exp. 60. Memoria sobre la dirección de la Academia Española de Bellas Artes en Roma 1926-1932.

Bibliografia: SANCHO RODA 1998, p. 32; GARCÍA SÁNCHEZ 2013, p. 128, nota 131; CANTATORE, Monastero in questo volume

199. 1939-1945

Durante la Seconda Guerra Mondiale sono realizzate gallerie sotterranee e un rifugio antiaereo.

Bibliografia: SANCHO RODA 1998, p. 32; RACHELI 1995, p. 358; CANTATORE, Monastero in questo volume.

200. 1942-1949

Durante la direzione di Luis M. Feduchi si eseguono lavori negli alloggi dell'Accademia e il completamento del villino nel giardino, su progetto di José Ignacio Hervada.

MAAEE, *Archivo Renovado*, R. 10374, exp. 47; Archivio RAER, *Reforma y Ampliación*, ottobre de 1942, pp. 9-11

Bibliografia: GARCÍA SÁNCHEZ 2013, pp. 128-132; CANTATORE, Monastero in questo volume.

201. 1943

Gravi danni strutturali alla chiesa per lo scavo del rifugio antiaereo.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, p. 58; RACHELI 1995, p. 358; CANTATORE, Monastero in questo volume.

202. 1952

Lavori di consolidamento della galleria scavata come rifugio antiareo sotto il Gianicolo.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 58-70; RACHELI 1995, p. 358; CANTATORE, Monastero in questo volume.

203. 1953-1957

Restauro statico della chiesa con il ripristino del lato destro e completo restauro delle capriate della copertura, il rafforzamento delle catene, la demolizione di strutture spingenti e non portanti, la demolizione e ricostruzione dei pilastri del lato sinistro.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 58-70; RACHELI 1995, p. 358; CANTATORE, Monastero in questo volume.

204. 1961

Perizia per consolidamento degli stucchi, la pulitura e il rifacimento delle parti di rivestimento marmoreo a stucco romano nella chiesa.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 66-69.

205. 1962-1963

Restauro dell'apparato decorativo della chiesa.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 58-70; RACHELI 1995, p. 359; CANTATORE, Monastero in questo volume.

206. 1963

Crollo del muraglione del piazzale e ricostruzione l'anno seguente.

Bibliografia: GIGLI 1987, p. 13; CANTATORE, Monastero in questo volume.

207. 1969

Il Genio Civile esegue la manutenzione della copertura della cupola del Tempietto.

Bibliografia: CAPPONI, VALENTE 1999, p. 438.

208. 1977-1978

Restauro diretto da Gabriella Delfini e Ruggero Pentrella, finanziato dall'Accademia di Spagna a Roma.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 71-76; RACHELI 1995, p. 359.

209. 1978-1983

Indagini e progetto di conservazione del Tempietto a cura della Soprintendenza ai Beni Ambientali ed Architettonici del Lazio.

Bibliografia: DELFINI, PENTRELLA 1984, pp. 71-77; SANCHO RODA 1998, p. 32.

210. 1984

Distacchi di intonaco dalle volte della chiesa.

Bibliografia: RACHELI 1995, p. 359; CANTATORE, Monastero in questo volume.

211. 1996

Distacchi di frammenti lapidei nella cappella del Monte.

Bibliografia: CANTATORE, Monastero in questo volume.

212. 1997-2000

Si realizza il progetto e l'intervento di restauro del Tempietto nell'ambito del «XVIII programma di cooperazione culturale tra il Governo Italiano e il Governo del Regno di Spagna per gli anni 1998, 1999, 2000 e 2001», con l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma (ICR) e l'Istituto del Patrimonio Histórico Español di Madrid (IPHE); vi operano dal 1998 l'impresa spagnola C.A.B.B.S.A. e l'Associazione Temporanea di Imprese italiana, costituita da ex allievi e denominata Templete.

Bibliografia: WHITE 2000, pp. 53-62; CAPPONI, VALENTE 1999, pp. 481-483; CAPPONI 2008, pp. 227-228; MORGANTI, WHITE in questo volume.

213. 2002

Lavori di restauro del convento dell'architetto José Manuel Lopez-Pelaez.

ARAER, *José Manuel López-Pelaez, Actualización y ampliación del anteproyecto de plan director*, 2002.

Bibliografia: CANTATORE, Monastero in questo volume.

214. 2015

Progetto di eliminazione delle barriere architettoniche e di allestimento del nuovo *Centro de Interpretación del Templete*.

Bibliografia: Real Academia de España en Roma, *Accesibilidad para personas con movilidad reducida*, s.l. [2015]; CANTATORE, Monastero in questo volume.

LA RAPPRESENTAZIONE DEL TEMPIETTO, TRA ARCHITETTURA MODERNA ED *EXEMPLUM* ALL'ANTICA

Flavia Cantatore

Il Tempietto è tra gli edifici più riprodotti dell'architettura del Rinascimento. Considerato esemplare per l'originale sintesi del linguaggio classico tanto da gareggiare con gli stessi esempi antichi, per le sue proporzioni, per le invenzioni messe in atto da Bramante, è stato rappresentato già dai contemporanei. Ancora oggi è utilizzato sia nei manuali sia come tema di esercitazione grafica nella formazione dei futuri architetti.

L'arco cronologico considerato per la raccolta documentaria che qui si presenta è compreso tra il XV e l'inizio del XVII secolo, quando il monastero, esteso su un'area simile all'attuale, appare costituito da edifici a due e più piani, articolati intorno a due cortili, e il Tempietto è ancora nello stato precedente gli interventi che ne alterarono la *facies* originaria.

A una sintetica rassegna introduttiva costituita dalle prime rappresentazioni della chiesa e dell'annesso convento, seguono le testimonianze iconografiche relative al Tempietto: un *corpus* che, pur non avendo la pretesa di essere esaustivo, offre in sequenza un ampio numero di immagini, tra le quali alcune poco conosciute, come quelle di Giovanni Battista da Sangallo, di Giovanni Antonio Dosio, di Oreste Vannocci Biringucci.

Come è noto, non ci è giunto alcun disegno di Bramante ma Serlio nel *Terzo libro* (1540) ha tramandato la planimetria del cortile con il Tempietto come *invenzione* di Donato. Accanto a questa importante testimonianza ci sono anche i disegni più antichi, prossimi cioè al tempo dell'edificazione e dunque all'effettiva realizzazione bramantesca. Alcune rappresentazioni rivelano la dipendenza da un archetipo comune che tuttavia nessuna evidenza permette di ricondurre all'architetto urbinato.

Se si escludono la già ricordata planimetria di Serlio e le vedute di Roma, il Tempietto è delineato come elemento isolato, senza accenni al contesto che lo accoglie, quasi a volerne sottolineare e accrescere il valore di modello.

L'osservazione delle raffigurazioni in sequenza offre lo spunto per ulteriori considerazioni. La prima riguarda le modalità di rappresentazione: in pianta, in sezione, in prospettiva, con particolari che completano disegni più generali. La scelta del tipo di illustrazione si lega alla sua finalità. Alcuni disegni sono rilievi, come dimostrano le misure riportate per i diversi elementi. I dati dimensionali occorrevano probabilmente alla ricostruzione delle proporzioni dell'ordine dorico, che facevano apparire la proposta di Bramante innovativa per le «artificiose difficoltà» (VASARI 1879, p. 146) e forse per ulteriori utilizzazioni progettuali. Altri disegni celebrano il Tempietto al pari di un edificio antico, basti pensare all'inserimento nel *Terzo libro* di Serlio e Palladio che lo presenta come unico esempio dorico ne *I Quattro Libri dell'Architettura* (1570). Sono state incluse anche alcune immagini, inserite sullo sfondo di rappresentazioni di vario genere, che non delineano propriamente il Tempietto ma sono ispirate all'*exemplum* bramantesco ridotto a modello di tempio rotondo.

La complessità della morfologia dell'oggetto, dovuta alla circolarità dell'edificio e alle ingegnose soluzioni, ci porta a valutare intenzioni e metodi sottesi alla rappresentazione scelta dagli autori dei disegni. La resa della difficile articolazione in pianta e in alzato rivela infatti il livello di comprensione e il genere di attenzione del disegnatore. Inoltre proprio sulle invenzioni di Bramante si registrano talvolta modifiche, riconducibili a un fraintendimento della studiata volontà di sottrarsi ai dettami vitruviani che spinge a una correzione, o meglio a una normalizzazione. Ne è prova la pianta con le paraste interne del Tempietto distribuite con regolarità, pubblicata da Cataneo (1554) insieme a una critica alla soluzione adottata da Bramante di ribattere sul cilindro della cella le colonne della peristasi, avvertita come errore.

Le immagini sono corredate da una scheda sintetica che riferisce nelle prime righe l'autore, il soggetto e il tipo di rappresentazione, il luogo di conservazione del disegno. Seguono informazioni descrittive del singolo esemplare circa la tecnica, il supporto e le dimensioni espresse in millimetri (altezza e larghezza). Sono poi riportate le iscrizioni più significative, tralasciando soltanto le indicazioni relative alle misure. Nei casi di incerta o controversa

datazione, è stato proposto un possibile arco cronologico sulla base degli studi indicati nella bibliografia a conclusione di ciascuna scheda. La sequenza cronologica individuata in tal modo è alla base del criterio di ordinamento del materiale iconografico.

Bibliografia:

Per le testimonianze iconografiche sul Tempietto, si rinvia principalmente a: ROSENTHAL 1964; BRUSCHI 1969; GÜNTHER 1973; MARÍAS 1987; GÜNTHER 1988; WERDEHAUSEN 1994; THOENES 2004; FREIBERG 2005; GÜNTHER 2008; CAMPBELL 2013a; CAMPBELL 2013b; FREIBERG 2014.

SAN PIETRO IN MONTORIO. FONTI ICONOGRAFICHE

a cura di Rossana Nicolò

Monastero

1.



Autore: Maestro di Orosio
Soggetto: *Pianta di Roma*, in manoscritto di Sallustio, *De coniuratione Catilinae*

Luogo di conservazione: collezione privata

Tecnica: miniatura

Iscrizioni: *Roma*

Datazione: 1418-1420 ca.

Bibliografia: FRUTAZ 1962, I, pp. 126-127; II, pianta LXXVIII, tav. 150; MADDALO 1990, p. 112, fig. 53; CANTATORE 2005c, p. 167; FRUGONI 2005, p. 57.

2.



Autore: Pietro del Massaio
Soggetto: *Pianta di Roma*, particolare

Luogo di conservazione: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 277, f. 131r

Tecnica: miniatura su pergamena

Misure: 595 x 435 mm

Iscrizioni: *S. Petri in Montorio ubi cruci fuit afixus*

Datazione: 1472 (1473)

Bibliografia: FRUTAZ 1962, I, pp. 137-138; II, pianta LXXXVII, tav. 157; MADDALO 1990, pp. 124, 128; BERTOLINI 1994a, pp. 439-440; DUVAL ARNOULD 2000, p. 134; CANTATORE 2005a, pp. 173-174.

3.



Autore: Alessandro Strozzi

Soggetto: *Pianta di Roma*, particolare

Luogo di conservazione: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Redi 77, ff. VIIv-VIIIr

Tecnica: penna, inchiostro su doppia pagina pergamenea in codice cartaceo

Misure: 220 x 265 mm

Iscrizioni: *Janiculus. M.*

Datazione: 1474

Bibliografia: FRUTAZ 1962, I, pp. 140-142; II, pianta LXXXIX, tav. 159; MADDALO 1990, p. 123; BERTOLINI 1994b, pp. 447-448; BEVILACQUA 2000, p. 135; CANTATORE 2005b, pp. 174-175, n. I.1.5; TOMMASELLI 2008, pp. 165-166, n. 3.

4.



Autore: Leonardo Bufalini

Soggetto: *Pianta di Roma*, particolare con *S. PETRI MONTORIVM*

Luogo di conservazione: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stampe.Geogr.l.620.Riserva

Tecnica: xilografia

Misure: pianta in 24 fogli, 20 f. 50 x 35 cm; 4 f. 50 x 14 cm, montata su 22 cartoni 62 x 47 cm

Datazione: 1551

Edizione: *Roma, Edita per Magrm. Leonardum. Die XXVI. Men. Maji Anno Domini MDLI*, ristampa di Antonio Trevisi da Lecce, 1560

Bibliografia: HÜLSEN 1933, pp. 12-15, 38-39, n. 1; FRUTAZ 1962, I, pp. 168-169, II, pianta CIX, tav. 207; CANTATORE 1994, p. 13, fig. 17; CANTATORE 2007, p. 75, fig. 25; MAIER 2007; MAIER 2011-2012.

5.



Autore: Pirro Ligorio

Soggetto: *Pianta di Roma*, particolare

con *S. PETRI in Monte aureo*, veduta da ovest

Luogo di conservazione: Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, P.R.13

Tecnica: incisione su rame

Misure: 402 x 545 mm

Datazione: 1552

Edizione: *Pianta di Roma Moderna*, incisa da anonimo G.L.A. (Girolamo L. Agucchi?), edita da Michele Tramezino
Bibliografia: FRUTAZ 1962, I, pp. 170-171; II, pianta CXI, tav. 222; MADONNA 2000, pp. 141-142; CANTATORE 2007, p. 108.

6.



Autore: Anonimo (Dosio?)

Soggetto: *Pianta di Roma*, particolare con veduta del monastero da est

Luogo di conservazione: Londra, Royal Institute of British Architect, raccolta Burlington-Devonshire, vol. VII, f. 7

Tecnica: penna, inchiostro su carta

Misure: 400 x 540 mm

Datazione: 1562

Edizione: *LA CITTA' DI ROMA DELINEATA NEL PONTIFICATO DI PIO IV. L'ANNO MDLXII 1562*

Bibliografia: FRUTAZ 1962, I, p. 177; II, pianta CXVIII, Tav. 230; GÜNTHER 2016, p. 95, fig. 1.

7.



Autore: Giovanni Francesco Camocio
Soggetto: *Pianta di Roma*, particolare

con veduta del monastero da ovest

Luogo di conservazione: Londra, British Museum, Maps 23805 (6)

Tecnica: incisione su rame

Misure: 509 x 936 mm

Datazione: 1569

Edizione: da *ROMAE VICTRICIS NOVA DESCRIPTIO*, Venezia 1569

Bibliografia: FRUTAZ 1962, I, p. 181; II, pianta CXXII, tav. 234.

8.



Autore: Giorgio Braun, Simone Novellanus, Francesco Hogemberg

Soggetto: *Pianta di Roma*, particolare con veduta del monastero da ovest
Luogo di conservazione: Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, XI, 16.3.4

Tecnica: incisione su rame

Misure: 338 x 490 mm

Datazione: 1575

Edizione: *Civitates orbis terrarum*, Liber primus, apud Aegidium Radeum 1575, tav. 45

Bibliografia: FRUTAZ 1962, I, p. 182; II, pianta CXXIII, tav. 235.

9.



Autore: Mario Cartaro

Soggetto: *Pianta di Roma*, particolare con *S. PETRI IN M. AVREO*, veduta del monastero da ovest

Luogo di conservazione: Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, X, 648

Tecnica: incisione all'acquaforte

Misure: 338 x 490 mm

Datazione: 1576

Edizione: da *Novissimae Urbis Romae Accurvatissima Descriptio*, Roma 1576

Bibliografia: FRUTAZ 1962, I, p. 185; II, pianta CXXVI, 7, tav. 245; BEVILACQUA 2000, pp. 150-151.

10.



Autore: Stefano Dupérac

Soggetto: *Pianta di Roma* particolare con *S. Pietro in M. auro*, veduta del monastero da est

Luogo di conservazione: Londra, British Museum, Maps 23805 (8)

Tecnica: incisione all'acquaforte e bulino

Misure: 794 x 1007 mm (8 fogli)

Datazione: 1577

Edizione: *NOVA VRBIS ROMAE DESCRIPTIO* disegnata da Stefano Dupérac edita da Antonio Lafréry, Roma 1577

Bibliografia: FRUTAZ 1962, I, p. 186; II, pianta CXXVII, 3, tav. 250; CANTATORE 1994, p. 4, fig. 3; JATTA 2000b, pp. 153-154, RUBACH 2016, p. 282, n. 258.

11.



Autore: Antonio Tempesta

Soggetto: *Pianta di Roma*, particola-

re con *S. Petrus in m auro*, veduta del monastero da ovest

Luogo di conservazione: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stampe geogr. I, 621.

Tecnica: incisione all'acquaforte in dodici matrici

Misure: 1100 x 2450 (1170x2520) mm

Datazione: 1593

Edizione: *RECENS PROVT HODIE IACET ALMAE VRBIS ROMAE CVM OMNIBVS VIIS AEDIFICIISQUE PROSPECTVS ACVRATISSIME DELINEATVS*. A destra nel cartiglio: *ANTONIVS TEMPESTA FLORENTINVS INVENIT DELILNEAVIT INCIDIT ANNO MDXCIII*, Roma 1648

Bibliografia: FRUTAZ 1962, I, pp. 192-193; II, pianta CXXXIV, tav. 273; CAN-

TATORE 1994, p. 4, fig. 4; JATTA 1998, pp. 178-179; JATTA 2000c, pp. 156-157; CANTATORE 2007, p. 113, fig. 61; CANTATORE 2010b, p. 27, fig. 29.

12.



Autore: Giovanni Maggi

Soggetto: *S. PIETRO MONTORIO*, veduta del monastero da nord, particolare della *Pianta di Roma*

Luogo di conservazione: Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, coll. 18. P.A. 16.1-2

Tecnica: xilografia

Misure: 224 x 428 mm

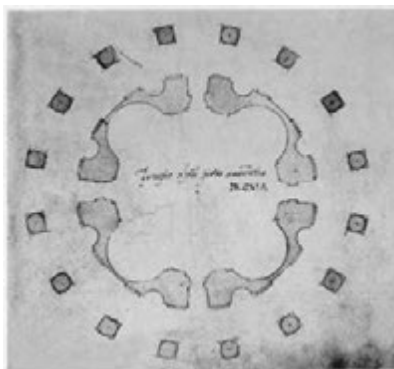
Datazione: 1625

Edizione: *ICONOGRAFIA DELLA CITTÀ DI / ROMA / DELINEATA E SCOLPITA IN LEGNO / A' TEMPO DI PAVOLO V. Pubblicata per / la prima volta da Carlo Losi / in quest'anno MDCCLXXIV*, Roma 1774

Bibliografia: FRUTAZ 1962, I, pp. 208-209, II, pianta CXLVII, 14, tav. 321; GORI SASSOLI 2000, p. 163; CANTATORE 2007, p. 120, fig. 62.

Tempietto

13.



Autore: Giuliano da Sangallo (?), Francesco da Sangallo (?)

Soggetto: pianta

Luogo di conservazione: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4424 (*Libro di Giuliano da Sangallo*) f. 39r, particolare

Tecnica: penna, pennello, inchiostro ed acquarello su pergamena, con preparazione a stilo con riga e compasso

Misure: 455 x 390 mm

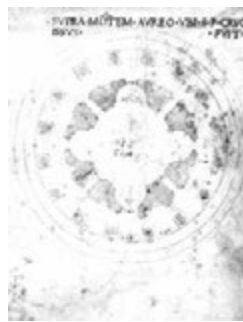
Iscrizioni: *Tempio a san pie[t]ro a montorio / ROMA*

Datazione: 1504-1507 (HÜLSEN, p. 56), qualche anno dopo (BRUSCHI 1969, p. 997), dopo il 1516 (CAMPBELL 2013a, p. 91)

Bibliografia: FABRICZY 1902, p. 52; HÜLSEN 1910, p. 56; BRUSCHI 1969,

p. 997; GÜNTHER 1973, p. 168; BORSI S. 1985, pp. 201-202; GÜNTHER 1988, pp. 121-122; PISTIS 2008, p. 190; CAMPBELL 2013a, pp. 91-93, fig. 9i; LANZARINI 2014 pp. 97-109: 105.

14.



Autore: Bernardo della Volpaia

Soggetto: pianta

Luogo di conservazione: Londra, Sir John Soane's Museum, vol. 115, Codice Coner, f. 13v, Ashby n. 21

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta

Misure: 158 x 230 mm (montato su foglio 460 x 330 mm)

Iscrizioni: *SVPRAMO[N]TEM. AVREO. VBL.S.PCRVC/ISSVS.FVIT.*

Datazione: 1513-1515

Bibliografia: ASHBY 1904, p. 21, n. 21b; ASHBY 1913, pp. 184-210; DE

ANGELIS D'OSSAT 1951, pp. 94-98 (attrib. a Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo); BRUSCHI 1969, pp. 998-999; GÜNTHER 1973, pp. 180-181; BUDDENSIEG 1975, pp. 89-108; BURNS 1984, p. 422; NESSELRATH 1986, pp. 91, 146; GÜNTHER 1988, pp. 336-338; NESSELRATH 1992, p. 154; <http://census.bbaw.de/easydb/censusID=60093>; CAMPBELL 2013a, pp. 91-93, fig. 9ii.

15.



Autore: Bernardo della Volpaia

Soggetto: veduta prospettica

Luogo di conservazione: Londra, Sir John Soane's Museum, vol. 115, Codi-

ce Coner, f. 30v, Ashby n. 33
 Tecnica: penna, pennello, inchiostro
 bruno diluito su carta
 Misure: 231 x 159 mm (montato su
 foglio 460 x 330 mm)
 Iscrizioni:
 Datazione: 1513-1515
 Bibliografia: ASHBY 1904, p. 29, n.
 33; DE ANGELIS D'OSSAT 1951, pp.
 94-98 (attrib. a Giovanni Battista da
 Sangallo detto il Gobbo); BRUSCHI
 1969, pp. 998-999; GÜNTHER 1973,
 p. 181; BUDDENSIEG 1975, pp. 89-
 108; NESSELRATH 1986, pp. 91, 146;
 NESSELRATH 1992, pp. 145-146;
<http://census.bbaw.de/easydb/censusID=60081>;
 THOENES 2004, p. 443,
 618, fig. 12.

16.



Autore: Bernardo della Volpaia
 Soggetto: sezione
 Luogo di conservazione: Londra, Sir
 John Soane's Museum, Codice Coner,
 vol. 115, f. 31, Ashby n. 34
 Tecnica: penna, pennello, inchiostro
 bruno diluito su carta
 Misure: 232 x 167 mm (montato su
 foglio 460 x 330 mm)
 Iscrizioni: *SVpra • MO/TEM •*
AVREO
 Datazione: 1513-1515
 Bibliografia: ASHBY 1904, p. 29, n. 34;
 DE ANGELIS D'OSSAT 1951, pp. 94-98
 (attrib. a Giovanni Battista da
 Sangallo detto il Gobbo); ROSENTHAL 1964, p.
 59, fig. 4; BRUSCHI 1969, pp. 998-999;
 GÜNTHER 1973, p. 181; BUDDENSIEG
 1975, pp. 89-108; MARIAS 1987, p.
 35; CAMPBELL 2013a, pp. 91-93, fig.
 10i; FREIBERG 2014, p. 68, fig. 38.

17.



Autore: Bernardo della Volpaia
 Soggetto: particolare dell'ordine architettonico
 Luogo di conservazione: Londra, Sir
 John Soane's Museum, vol. 115, Co-
 dice Coner, f. 58v, n. 71
 Tecnica: penna, pennello, inchiostro
 bruno diluito su carta
 Misure: 232 x 165 mm (montato su
 foglio 460 x 330 mm)
 Iscrizioni: *circum aedificium s. / petri rome*
 Datazione: 1513-1515
 Bibliografia: ASHBY 1904, p. 40, n. 71a;
 GÜNTHER 1973, p. 168; BUDDENSIEG
 1975, pp. 89-108; AGOSTI, FARINELLA
 1987, p. 120, n. 20; THOENES 1987,
 p. 128, fi. 131; CONTARDI 1990, pp.
 154-160, ill. 166, 173; <http://census.bbaw.de/easydb/censusID=10043846>;
 CAMPBELL 2013b, p. 95, fig. 10ii.

18.



Autore: Bernardo della Volpaia
 Soggetto: particolare della porta di
 ingresso
 Luogo di conservazione: Londra, Sir

John Soane's Museum, Codice Coner,
 vol. 115, f. 53r, Ashby n. 65.
 Tecnica: penna, pennello, inchiostro
 bruno diluito su carta
 Misure: 232 x 166 mm (montato su
 foglio 460 x 330 mm)
 Iscrizioni: *templi. s. p. monte. aureo*
 Datazione: 1513-1515
 Bibliografia: ASHBY 1904, p. 38, n. 65;
 GÜNTHER 1973, p. 181; <http://census.bbaw.de/easydb/censusID=60105>.

19.



Autore: Domenico da Varignana
 Soggetto: prospetto con metà sezione
 prospettica
 Luogo di conservazione: New York,
 Morgan Library: 1978.44, Codex
 Mellon, f. 60v
 Tecnica: penna, pennello, inchiostro
 bruno diluito su carta
 Misure: 210 x 144 mm
 Iscrizioni:
 Datazione: 1513-1521
 Bibliografia: NACHOD 1955, p. 1;
 FÖRSTER 1956, p. 281; FROMMEL
 1973, II, p. 6, n. 41; GÜNTHER 1973,
 p. 179; WITTKOWER 1978, p. 95, fig.
 107; LEWIS 1981, p. 48; STORZ 2002,
 pp. 422-423.

20.



Autore: Raffaello

Soggetto: *San Paolo predica agli ateniesi*, con sfondo ispirato al Tempietto,
Luogo di conservazione: Londra, Victoria and Albert Museum, Royal Lo-ans.7

Tecnica: tempera su carta montata su tela

Misure: 340 x 440 mm

Iscrizioni:

Datazione: 1515

Bibliografia: SHEARMAN 2007, pp. 90, 217, fig. 55.

21.



Autore: Baldassarre Peruzzi

Soggetto: schizzo del Tempietto in foglio con disegni per San Pietro

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi, A11v

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta

Misure: 435 x 295 mm

Iscrizioni: *a piedi*

Datazione: 1520 ca.

Bibliografia: WURM 1984, p. 114; GÜNTHER 2001, p. 286, fig. 17.

22.



Autore: Marcantonio Raimondi (1480 - prima del 1534)

Soggetto: *Predica di San Paolo agli ateniesi* con sfondo riferibile al Tempietto
Luogo di conservazione: Firenze, Ga-

binetto Disegni e Stampe Uffizi, inv. 329 st. sc.

Tecnica: incisione a bulino

Misure: 263 x 350 mm (matrice), 268 x 359 mm (foglio)

Iscrizioni:

Datazione: prima del 1534

Bibliografia: ALIVENTI 2015, p. 242 con bibliografia precedente.

23.



Autore: Baldassarre Peruzzi

Soggetto: particolare di disegno per patena ispirato al Tempietto

Luogo di conservazione: Londra, British Museum, inv. 1860-6-16-83

Tecnica: disegno a penna su carta

Misure: diametro 578 mm

Iscrizioni: sul verso [and] *questo disegno su ... nare / che sue piegature bagnis[e da pa]rte / difora & distedisi sopra duna tavola recto ... ch peso dale bande chl tenga disteso / el bagnare vole essere jn umjdito ... ol restamte ch nō si guasti el disegno*

Datazione: prima del 1536 (1521, FROMMEL 1967-1968)

Bibliografia: GÜNTHER 2001, p. 273, fig. 5; FROMMEL 1967-1968, p. 108, n.

68, tav. LIIIb; PUNCEY, GERE 1962, I, p. 139, n. 241, II tavv. 207-214; http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=713134&partId=1&searchText=1860-6-16-83&museumno=1860-6-16-83&page=1

24.



Autore: Baldassarre Peruzzi

Soggetto: disegno per anta con scene della *Vita della Vergine e Giuseppe* con fondale ispirato al Tempietto

Luogo di conservazione: Windsor, Royal Collection, RL 05492, Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2016

Tecnica: penna, inchiostro, carboncino e stilo, acquarello su carta

Misure: 500 x 143 mm

Iscrizioni:

Datazione: prima del 1536 (probabilmente 1525)

Bibliografia: POPHAM, WILDE 1949, pp. 293-294, cat. 684, fig. 137;

FROMMEL 1967-1968, pp. 139-140, n. 105a, tav. LXXXd; WURM 1984, p.

155; HUPPERT 2015, p. 34.

25.



Autore: Baldassarre Peruzzi

Soggetto: *Allegoria di Mercurio*, con fondale ispirato al Tempietto

Luogo di conservazione: Parigi, Musée du Louvre, Fonds des dessins et miniatures, inv. 1419r

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno su carta

Misure: 332 x 515 mm

Iscrizioni:

Datazione: prima del 1536 (1526-1532, FROMMEL 1967-1968)

Bibliografia: FROMMEL 1967-1968, pp. 155-158, n. 125, tav. LXXVI, QUEDNAU 1987, p. 405, n. 35; BACOU, VIATTE 1975, n. 52.

26.



Autore: Anonimo del XVI secolo (cerchia di Raffaello?)

Soggetto: particolare dell'ordine e del balaustrato, pianta, sezione prospettica e veduta prospettica

Luogo di conservazione: Chatsworth, Devonshire Collection (proveniente dalla collezione di John Talman), vol. XXXV, f. 23

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno su carta

Misure: due fogli 452 x 312 mm

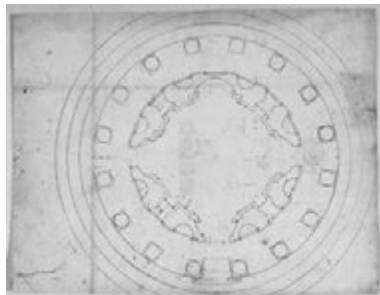
Iscrizioni: *la Capella di S. o Pietro / di Bramante nel / cortile del Claustro / di R:R:P:P: Frances=cani di S. o Pietro / Montorio, Roma. / le colonne del Portico son / di granito /bianco. / questo / disegno / è di / Bra/ mante. In alto a sinistra una scritta del XVIII secolo *The original Drawing / for y^o little but beautifull / Temple of S. t Pietro / Montorio in Rome* misure in braccia fiorentine*

Datazione: 1510-1540

Bibliografia: DE ANGELIS D'OSSAT 1966, pp. 92-94: 96, fig. 7; BRUSCHI

1969, pp. 999-1000; GÜNTHER 1973, pp. 165-166; GÜNTHER 2008, pp. 76-85, 82; LEWIS 1981, pp. 50-51, THOENES 2004, pp. 443, 618, fig. 11; NESSELRATH 2014, p. 58, fig. 74.

27.



Autore: Anonimo della cerchia di Raffaello, Italiener X (GÜNTHER 1988)

Soggetto: pianta, particolari della pavimentazione

Luogo di conservazione: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, GN 2510, f. 33r

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta con preparazione a stilo con riga e compasso

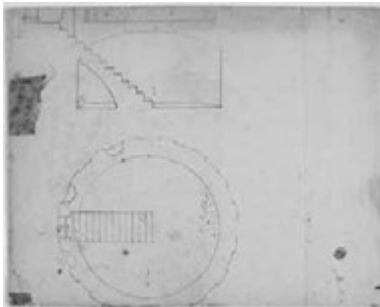
Misure: 383 x 300 mm

Iscrizioni:

Datazione: prima metà del XVI secolo (dopo il 1518)

Bibliografia: GÜNTHER 1973, pp. 169-171; BELTRAME QUATTROCCHI 1980, pp. 77, 99 n. 12; GÜNTHER 1988, pp. 68-79, 349-352: 351, n. 4, tav. 70a, fig. 4r; per il GN 2510, si veda CANTATORE 2007, pp. 156-158 con bibliografia precedente.

28.



Autore: Anonimo della cerchia di Raffaello, Italiener X (GÜNTHER 1988)

Soggetto: pianta e sezione della cripta
Luogo di conservazione: Roma, Istituto

Centrale per la Grafica, GN 2510, f. 33v

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta con preparazione a stilo con riga e compasso

Misure: 383 x 300 mm

Iscrizioni:

Datazione: prima metà del XVI secolo (dopo il 1518)

Bibliografia: GÜNTHER 1973, pp. 169-171; BELTRAME QUATTROCCHI 1980, pp. 77, 99 n. 12; GÜNTHER 1988, pp. 68-79, 349-352: 351, n. 4, tav. 70b, fig. 4v; CAPPONI, VALENTE 1999, pp. 482, 486, n. 1; FREIBERG 2005, pp. 151-205:157, fig. 3; D'ARPA 2007-2008, p. 39, fig. 2.

29.



Autore: Anonimo della cerchia di Raffaello, Italiener X (GÜNTHER 1988)

Soggetto: prospetto con metà sezione prospettica

Luogo di conservazione: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, GN 2510, f. 42r

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta con preparazione a stilo con riga

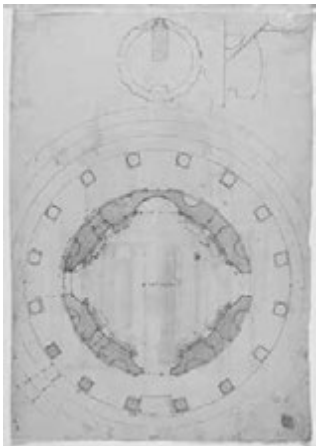
Misure: 347 x 236 mm

Iscrizioni:

Datazione: prima metà del XVI secolo (dopo il 1518)

Bibliografia: GÜNTHER 1973, pp. 169-171; BELTRAME QUATTROCCHI 1980, pp. 77, 99 n. 12; GÜNTHER 1988, pp. 68-79, 349-352: 352, n. 5, tav. 76a, fig. 5v.

30.



Autore: Anonimo della cerchia di Raffaello, Italiener X (GÜNTHER 1988)

Soggetto: pianta della cella, pianta e sezione della cripta

Luogo di conservazione: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, GN 2510, f. 42v

Tecnica: penna, pennello inchiostro bruno diluito su carta con preparazione a stilo con riga e compasso

Misure: 383 x 300 mm

Iscrizioni:

Datazione: prima metà del XVI secolo (dopo il 1518)

Bibliografia: GÜNTHER 1973, pp. 169-171; BELTRAME QUATTROCCHI 1980, pp. 77, 99 n. 12; GÜNTHER 1988, pp. 68-79, 349-352: 352, n. 5, tav. 75b, fig. 5r; CAPPONI, VALENTE 1999, pp. 482, 486, n. 1.

31.



Autore: Anonimo della cerchia di Raffaello, Italiener X (GÜNTHER 1988)

Soggetto: particolari dell'ordine esterno e della porta

Luogo di conservazione: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, GN 2510, f. 80r

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta con preparazione a stilo con riga

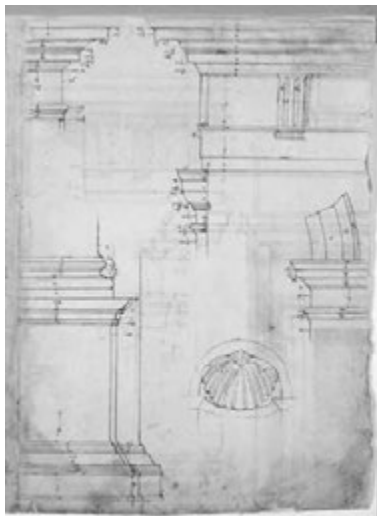
Misure: 326 x 470 mm

Iscrizioni:

Datazione: prima metà del XVI secolo (dopo il 1518)

Bibliografia: GÜNTHER 1973, pp. 169-171; BELTRAME QUATTROCCHI 1980, pp. 77, 99 n. 12; GÜNTHER 1988, pp. 68-79, 349-352: 352, n. 7, tav. 78, fig. 7v.

32.



Autore: Anonimo della cerchia di Raffaello, Italiener X (GÜNTHER 1988)

Soggetto: particolari dell'ordine interno

Luogo di conservazione: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, GN 2510, f. 80v

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta con preparazione a stilo con riga e compasso

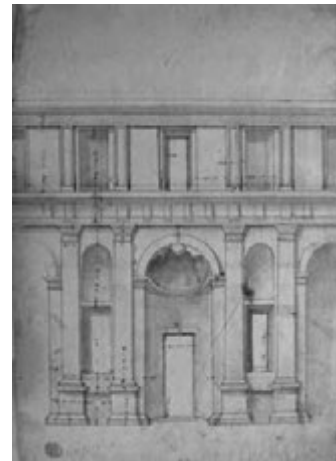
Misure: 326 x 470 mm

Iscrizioni: indicazioni delle misure

Datazione: metà del XVI secolo (dopo il 1518)

Bibliografia: GÜNTHER 1973, pp. 169-171; BELTRAME QUATTROCCHI 1980, pp. 77, 99, n. 12; GÜNTHER 1988, pp. 68-79, 349-352: 352, n. 7, tav. 77b, fig. 7r.

33.



Autore: Anonimo della cerchia di Raffaello, Italiener X (GÜNTHER 1988)

Soggetto: parte di prospetto interno della cella

Luogo di conservazione: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, GN 2510, f. 41r

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta bianca con preparazione a stilo con riga

Misure: 326 x 470 mm

Iscrizioni: *a piedi*

Datazione: prima metà del XVI secolo (dopo il 1518)

Bibliografia: GÜNTHER 1973, pp. 169-171; BELTRAME QUATTROCCHI 1980, pp. 77, 99 n. 12; GÜNTHER 1988, pp. 68-79, 349-352: 352, n. 4, tav. 76b, fig. 7r.

34.



Autore: Anonimo della cerchia di Raffaello, Italiener X (GÜNTHER 1988)

Soggetto: parte di prospetto esterno della cella

Luogo di conservazione: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, GN 2510, f. 41v

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta bianca con preparazione a stilo con riga

Misure: 344 x 235 mm

Iscrizioni: *a piedi*

Datazione: prima metà del XVI secolo (dopo il 1518)

Bibliografia: GÜNTHER 1973, pp. 169-171; BELTRAME QUATTROCCHI 1980, pp. 77, 99 n. 12; GÜNTHER 1988, pp. 68-79, 349-352: 352, n. 4, tav. 74a, fig. 4v.

35.



Autore: Anonimo del gruppo di Sansovino (GÜNTHER 2006)

Soggetto: veduta prospettica

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 4Av

Tecnica: stilo, penna, inchiostro bruno su carta

Misure: 259 x 370 mm

Iscrizioni: *capitelo p. 4. / .S.o PIETRO AMONTORO*

Datazione: 1525-1546

Bibliografia: FERRI 1885, p. 148 (attr. a Jacopo Sansovino da Bramante); ASHBY 1904, p. 29; GÜNTHER 1973, p. 163; GÜNTHER 1982b, pp. 77-108; HUBERT 1992, pp. 353-371: 365, fig. 9; GÜNTHER 2008, pp. 76-85: 76; FREIBERG 2014, p. 67, fig. 37 (attr. alla cerchia di Bramante).

36.



Autore: Anonimo del gruppo di Sansovino

Soggetto: particolari del tamburo, particolare della nicchia, sezione prospettica, balaustro e particolare dell'ordine

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 1963Ar

Tecnica: stilo, penna, inchiostro bruno su carta

Misure: 377 x 278 mm

Iscrizioni: *finestra dechapo*

Datazione: 1525-1546

Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; ASHBY 1904, p. 29; GÜNTHER 1973, p. 163; GÜNTHER 1974, pp. 483-501.

37.



Autore: Anonimo del gruppo di Sansovino

Soggetto: porta, particolare della cornice della porta

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi, A1963Av

Tecnica: stilo, penna, inchiostro bruno su carta

Misure: 377 x 278 mm

Iscrizioni: *porta di santo p.o montorio*

Datazione: 1525-1546

Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; GÜNTHER 1973, p. 163.

38.



Autore: Anonimo della metà del Cinquecento

Soggetto: particolari della porta, dell'ordine e del balaustro

Luogo di conservazione: Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Codex. folio A45, f. 33v, n. 46

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta

Misure: 400 x 270 mm

Iscrizioni: *Ceste Corniche est pour un Batiment Circulaire PJRoman*

Datazione: prima metà del XVI (prima del 1541?)

Bibliografia: GÜNTHER 1973, pp. 166, 173; GÜNTHER 1988, p. 371, tav. 114b.

39.



Autore: Anonimo della metà del Cinquecento

Soggetto: veduta prospettica, con peribolo parzialmente mancante

Luogo di conservazione: Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Codex. folio A45, f. 42r, n. 55

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta

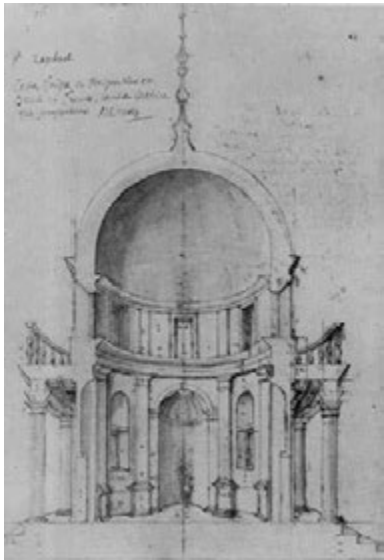
Misure: 400 x 270 mm

Iscrizioni: *Raphael NB la porte marque A de ceste Temple est trop Etroit ou mal Proportionne Dans tout ses parties, mais on pouroit le reculer si on vut donner par raison que ce dessyn est dessine Perspective, le quel ie crois que on doit croire ou admettre. PJR / le quel on put verifier par le plane suivant autrement ce seroit inpardnable a un habil home come a este Raphael Durbyn*

Datazione: prima metà del XVI (prima del 1541?)

Bibliografia: ROSENTHAL 1964, p. 60, fig. 5; BRUSCHI 1969, p. 1000; GÜNTHER 1973, pp. 166, 172; GÜNTHER 1988, p. 372, tav. 117b; FREIBERG 2005, pp. 157-159, n. 24.

40.



Autore: Anonimo della metà del Cinquecento

Soggetto: sezione prospettica

Luogo di conservazione: Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Codex. folio A45, f. 42v, n. 56

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta

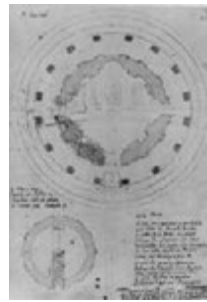
Misure: 400 x 270 mm

Iscrizioni: aggiunte in francese *P Raphael / Ceste Coupe en Perspective est Beau et Exacte, tant en mesure que proportions / Pj roman*

Datazione: prima metà del XVI (prima del 1541?)

Bibliografia: BRUSCHI 1969, p. 1000; GÜNTHER 1973, pp. 166, 172; GÜNTHER 1988, p. 372, tav. 117a.

41.



Autore: Anonimo della metà del Cinquecento

Soggetto: pianta della cella, pianta della cripta

Luogo di conservazione: Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Codex. folio A45, f. 43r, n. 57

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta

Misure: 400 x 270 mm

Iscrizioni: *P Raphael / Ce Plans me paroît un Eglise ou Tombau sous Le plans di dessus PJR. marquè A nota Benel il est tres aparent et probable que dans la seconde niches a cote de La Porte on avoit place les Statues des dieux au quelles ses sortes des temples ont este dedie et Batie come iur marquè par A et que les pretres estant en dedans du temple leur faisoit dire come il trouvoit bon a son utilite et profit Ecclesiastique ou Pecuniarie / PJRoman (mesme dans les autres niches on pouvoit placer des autres divinites qui faisoient le mesme ... et cela par un pretre*

Datazione: prima metà del XVI secolo (prima del 1541?)

Bibliografia: ROSENTHAL 1964, p. 60, fig. 5; BRUSCHI 1969, p. 1000; GÜNTHER 1973, pp. 166, 172; GÜNTHER 1988, p. 372, tav. 117a.

42.



Autore: Anonimo della metà del Cinquecento

Soggetto: particolari degli ordini architettonici interni del Tempietto e trabeazione delle terme di Diocleziano

Luogo di conservazione: Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Codex. folio A45, f. 48v, n. 33

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta

Misure: 400 x 270 mm

Iscrizioni: *per Raphael Durbyn / tres belle Corniche marque le memesme La Frise et architrave. PJR / ses 2 bases sont Beau et Excellent. PJR*

Datazione: prima metà del XVI secolo (prima del 1541?)

Bibliografia: BRUSCHI 1969, p. 1000; GÜNTHER 1973, pp. 166, 173; GÜNTHER 1988, p. 373, tav. 124.

43.



Autore: da Francesco Salviati

Soggetto: *Alessandro Magno davanti al sacerdote Ammon* con Tempietto sullo sfondo

Luogo di conservazione: Londra, British Museum, 1859, 0806.310

Tecnica: incisione

Misure: 249 x 195 mm

Iscrizioni:

Datazione: prima del 1530-1535

Bibliografia: NOVA 1998, pp. 280-281, n. 111 con bibliografia precedente.

44.



Autore: Raffaello Sinibaldi da Montelupo (1505-1566)

Soggetto: sezione prospettica parziale del Tempio e disegni di camini

Luogo di conservazione: Lille, Musée des Beaux-Arts, Collection Wicar, *Album di schizzi di Michelangelo*, f. 12v, n. 757

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta con preparazione parziale a stilo con riga e compasso

Misure: 211 x 143 mm

Iscrizioni:

Datazione: fra il 1530 e il 1545

Bibliografia: BENVIGNAT 1856, p. 131, cat. 564 (145); GOTTI 1875, p. 199; GEYMÜLLER 1885, pp. 22-25; PLUCHART 1889, p. 168, cat. 757 (564); BRUSCHI 1969, p. 999 (attr. Aristotele da Sangallo o Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo); GÜNTHER 1988, pp. 164-165; per il taccuino conservato a Lille si veda NESSELRATH 1994, pp. 35-52; LEMERLE 1997a, pp. 292-293, cat. 728v; LEMERLE 1997b, pp. 47-67: 50; BISCONTIN 1998, pp. 18-37; MORRESI 2000, p. 154; PLACENTINO 2011.

45.



Autore: Raffaello Sinibaldi da Montelupo

Soggetto: trabeazione, veduta prospettica, cuspidi sommitale, capitello dorico, balaustra

Luogo di conservazione: Lille, Musée des Beaux-Arts, Collection Wicar, *Album di schizzi di Michelangelo*, f. 10r, n. 762

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta con preparazione a stilo con riga e compasso

Misure: 211 x 143 mm

Iscrizioni: indicazioni delle misure in palmi, minuti e frazioni

Datazione: fra il 1530 e il 1545

Bibliografia: BENVIGNAT 1856, p. 104, cat. 422; GOTTI 1875, p. 199;

GEYMÜLLER 1885, pp. 22-25; PLUCHART 1889, p. 168, n. 762 (422), BRUSCHI 1969, p. 999 (attr. Aristotele da Sangallo o Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo); GÜNTHER 1988, pp. 164-165; WERDEHAUSEN 1994, p. 511, cat. 133 (attr. Aristotele da Sangallo); LEMERLE 1997a, p. 292-293, cat. 728r; LEMERLE 1997b, pp. 47-67: 50, fig. 2; BISCONTIN 1998, pp. 18-37; MORRESI 2000, p. 154; PLACENTINO 2011.

46.



Autore Raffaello Sinibaldi da Montelupo

Soggetto: sezione prospettica

Luogo di conservazione: Lille, Musée des Beaux-Arts, Collection Wicar, *Album di schizzi di Michelangelo*, f. 10v, n. 761

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta con preparazione a stilo con riga e compasso

Misure: 211 x 143 mm

Iscrizioni:

Datazione: fra il 1530 e il 1545

Bibliografia: BENVIGNAT 1856, p. 103, cat. 421 (2); GOTTI 1875, p. 199; GEYMÜLLER 1885, pp. 22-25; PLUCHART 1889, p. 168, n. 761 (421); BRUSCHI 1969, p. 999 (attr. Aristotele da Sangallo o Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo); GÜNTHER 1988, pp. 164-165; WERDEHAUSEN 1994, pp. 511-512, cat. 134 (attr. Aristotele da Sangallo); LEMERLE 1997a, p. 292-293, n. 728r; LEMERLE 1997b, pp. 47-67: 50, fig. 2; BISCONTIN 1998, pp. 18-37; MORRESI 2000, p. 154; PLACENTINO 2011.

47.



Autore: Raffaello Sinibaldi da Montelupo

Soggetto: porta d'ingresso e nicchia della parete esterna della cella

Luogo di conservazione: Lille, Musée des Beaux-Arts, Collection Wicar, *Album di schizzi di Michelangelo*, f. 11v, n. 760

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta con preparazione parziale a stilo con riga e compasso

Misure: 211 x 143 mm

Iscrizioni:

Datazione: fra il 1530 e il 1545

Bibliografia: BENVIGNAT 1856, p. 104, cat. 424 (5); GOTTI 1875, p. 199; GEYMÜLLER 1885, pp. 22-25; PLUCHART 1889, p. 168, n. 760 (424); BRUSCHI 1969, p. 999 (attr. Aristotele da Sangallo o Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo); GÜNTHER 1988, pp. 164-165; WERDEHAUSEN 1994, p. 512, cat. 135 (attr. Aristotele da Sangallo); LEMERLE 1997a, p. 292-293, n. 727v; LEMERLE 1997b, pp. 47-67: 50; MORRESI 2000, p. 154; PLACENTINO 2011.

48.



Autore: Raffaello Sinibaldi da Montelupo

Soggetto: pianta con disegno del pavimento della cella, alzato dell'interno
 Luogo di conservazione: Lille, Musée des Beaux-Arts, Collection Wicar, *Album di schizzi di Michelangelo*, f. 12r, n. 758

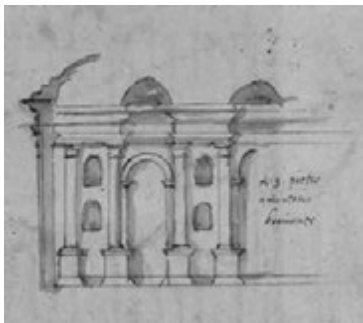
Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta con preparazione a stilo con riga e compasso
 Misure: 211 x 143 mm

Iscrizioni: *pianta D sto petro A montorio / 50 / porta / porta / finestra / porta / p...? / 12*; misure in palmi romani

Datazione: fra il 1530 e il 1545

Bibliografia: BENVIGNAT 1856, p. 103, cat. 420 (1); GOTTI 1875, p. 199; GEYMÜLLER 1885, pp. 22-25; PLUCHART 1889, p. 168, n. 758 (420); BRUSCHI 1969, p. 999 (attr. Aristotele da Sangallo o Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo); GHISSETTI GIAVARINA 1990, p. 90, fig. 92; GÜNTHER 1988, pp. 164-165; WERDEHAUSEN 1994, p. 512, cat. 135 (attr. Aristotele da Sangallo); LEMERLE 1997a, p. 292-293, n. 727v; LEMERLE 1997b, pp. 47-67: 50; MORRESI 2000, p. 154; PLACENTINO 2011.

49.



Autore: Raffaello Sinibaldi da Montelupo

Soggetto: sezione prospettica parziale
 Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe Uffizi 2990Av

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta

Misure: 205 x 296 mm

Iscrizioni: *A s. petro / montorio / bramante* a lato è disegnato uno studio per camino con la scritta *di raffaello da montelupo*

Datazione: XVI secolo (fra il 1530 e il 1545?)

Bibliografia: FERRI 1885, p. 148.

50.



Autore: Sebastiano Serlio

Soggetto: pianta del cortile

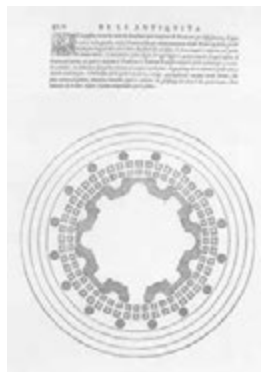
Titolo: *La pianta qui sotto disegnata fu inventione di Bramante in Il terzo libro nel qual si figurano, e descrivono le Antiquità di Roma*, f. XLI

Luogo e anno: Venezia 1540, Marco-
lini

Datazione: prima del 1540

Bibliografia: BRUSCHI 1969, pp. 1001-1003; GÜNTHER 1973, pp. 174-175; GÜNTHER 1974, pp. 483-501; CANTATORE 1994, p. 12, fig. 12; CANTATORE 2007, pp. 74-75; HUBERT 1992, pp. 353-371: 354, fig. 2; FREIBERG 2014, p. 69, fig. 40.

51.



Autore: Sebastiano Serlio (1475 o dopo gli anni 1490-1554)

Soggetto: pianta della cella

Titolo: *Ne la passata charta ho detto di dimostrare quel tempietto di Bramante più diffusamente...* in *Il terzo libro...* nel qual si figurano, e descrivono le Antiquità di Roma, f. XLII

Luogo e anno: Venezia 1540, Marco-
lini

Datazione: prima del 1540

Bibliografia: BRUSCHI 1969, pp.

1001-1003; GÜNTHER 1973, pp. 174-175; CANTATORE 2007, pp. 74-75; HUBERT 1992, pp. 353-371: 354; FREIBERG 2014, p. 69.

52.



Autore: Sebastiano Serlio

Soggetto: prospetto

Titolo: *Questo è il diritto del tempio qui a canto dimostrato in pianta, il quale rappresenta la parte di fuori in Il terzo libro...* nel qual si figurano, e descrivono le Antiquità di Roma, f. XLIII

Luogo e anno: Venezia 1540, Marco-
lini

Datazione: prima del 1540

Bibliografia: BRUSCHI 1969, pp. 1001-1003; GÜNTHER 1973, pp. 174-175; CANTATORE 2007, pp. 74-75; HUBERT 1992, pp. 353-371: 354; FREIBERG 2014, p. 69, fig. 39.

53.



Autore Sebastiano Serlio

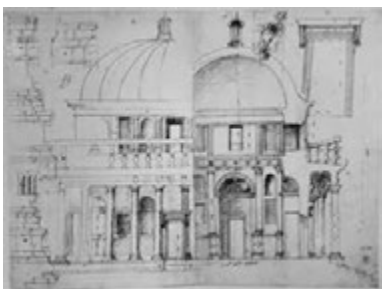
Soggetto: sezione

Titolo: *Ho dimostrato ne la passata charta la parte di fuori del tempio di San Pietro in montorio, il qual fece Bramante, hora qui sotto dimostrerò la parte di dentro, la quale (come ho detto qui adietro)*

è fatta con tal proportione... in Il terzo libro nel qual si figurano, e descrivono le Antiquità di Roma, f. XLVIII

Luogo e anno: Venezia 1540, Marcolini
 Datazione: prima del 1540
 Bibliografia: BRUSCHI 1969, pp. 1001-1003; GÜNTHER 1973, pp. 175-176.

54.



Autore: Anonimo francese
 Soggetto: prospetto esterno, sezione e particolari degli ordini e della porta
 Luogo di conservazione: Berlino, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Codice Destailleur D, I, Hdz. 4151, f. 103r

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta

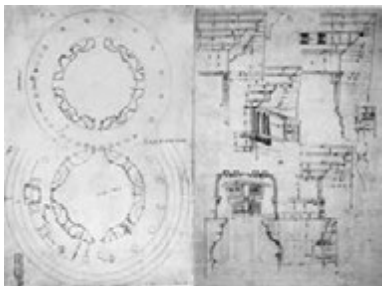
Misure: 430 x 583 mm

Iscrizioni:

Datazione: metà del XVI (dopo il 1546?)

Bibliografia: GÜNTHER 1973, p. 185; WERDEHAUSEN 1994, p. 513, cat. 139, THOENES 2004, p. 443.

55.



Autore: Anonimo francese
 Soggetto: piante della cella e del tamburo, particolari degli ordini e dei lacunari

Luogo di conservazione: Berlino, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Codice

Destailleur D, I, Hdz. 4151, f.103v

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta

Misure: 430 x 583 mm

Iscrizioni: *prima pianta del Tempio fatto da Bramante in st. pietro montorio e misurato col palmol seconda pianta*

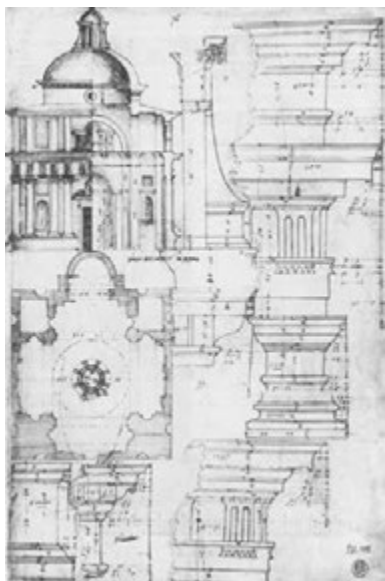
Datazione: metà del XVI (dopo il 1546?)

Bibliografia: GÜNTHER 1973, p. 185;

WERDEHAUSEN 1994, p. 513, cat. 139,

THOENES 2004, pp. 443, 616, fig. 8.

56.



Autore: Anonimo francese

Soggetto: dettagli dell'interno ed esterno riferibili al Tempietto, pianta ed alzato di Sant'Eligio degli Orefici

Luogo di conservazione: Berlino, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hdz. 4151, Codice Destailleur D, I, foglio 105v

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta

Misure: 352 x 290 mm

Iscrizioni:

Datazione: metà del XVI secolo (dopo il 1546?)

Bibliografia: GÜNTHER 1973, p. 185; RAY 1974, p. 255, fig. 125; WERDEHAUSEN 1994, pp. 513-514, cat. 140; VALTIERI 1984, p. 150; VALTIERI 1986, pp. 323-330; 324-325, tav. CXXVI, fig. 6.

57.



Autore: Jacques Androuet du Cerceau
 Soggetto: prospetto privo di metà peribolo

Luogo di conservazione: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 37.2.1 Geom. 2a (2-17)

Tecnica: incisione all'acquaforte

Misure: tavola: 137 x 98; foglio: 276 x 196 mm

Iscrizioni: *Sanctus, petrus, in. montorio, Ro*

Datazione: 1550

Edizione: in *Aliquot templorum antiquo more constructorum Exemplaria, quam fidelissime vobis a d verum expressi, ac seorsim in hunc librum retuli, f. 17*

Bibliografia: LINZER, ADHÉMAR 1932, p. 56; <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?sel-Tab=3¤tWerk=32611&>

58.



Autore: Jacques Androuet du Cerceau
 Soggetto: prospettiva del Tempietto privo di metà peribolo

Luogo di conservazione: Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, 28-II-5, f. 17

Tecnica: penna, pennello, inchiostro diluito su carta

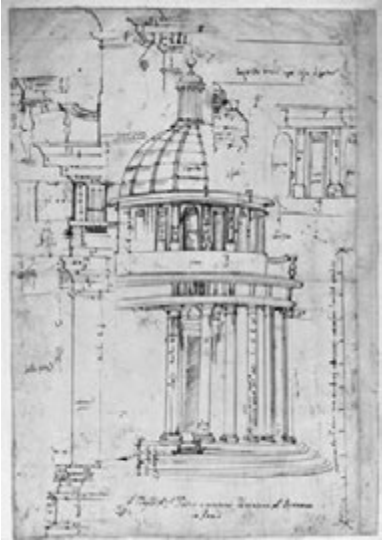
Misure: 430 x 315 mm

Iscrizioni: *Le temple de Saint pierre montorio a rome*

Datazione: 1530-1550 (?)

Bibliografia: ARAUJO SÁNCHEZ 1837, pp. 886-888; GEYMÜLLER 1887, pp. 109-110; GARCÍA 1934, p. 355; ANDRÉS 1968, p. 5.

59.



Autore: Aristotile da Sangallo
Soggetto: veduta e particolari dell'esterno

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 4318Ar
Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta

Misure: 436/432 x 301/300 mm

Iscrizioni: *da questa banda ogni cosa di fora, prima choronce (?) de fora / in su le cholonne, di pionbo, di fora, tutta, sfondo q/uan/to inlichicio lcha (circa), dorijsco (altra mano) piano, del de fora, colonna di lfora, il fuso, il fuso e cosi i pilastri riscontro / di fora e diminuiti li pillastri, 6 alteze di scalini l c(i)ò di teste / è 5 largeze, co questo palmi è misurato ditto tempio scompartito in 12 once e in 5 minuti, il tempio di S. Pietro a montorio invenzione di Bramante / in Roma*

Datazione: prima metà XVI secolo
Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; GÜNTHER 1973, p. 182; BORSI S. 1985, p. 201; GHISSETTI GIAVARINA 1990, p. 90, n. 91; WERDEHAUSEN 1994, p. 512, cat. 137; FREIBERG 2005, pp. 157-159, n. 24.

60.



Autore: Aristotile da Sangallo
Soggetto: pianta, prospetto interno e particolare della nicchia

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 4318Av

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta

Misure: 436/432 x 301/300 mm

Iscrizioni: *San Pietro montorio / m.sto bramante, va sovera, il tutto, in tavola, sfonda / o (once)10 / morto, lume, di drento, questa pianta o io misuratalio di mia mano / e questo di drento, lumi, lumi, porta, fasc(i)a, niente*

Datazione: prima metà XVI secolo
Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; GIOVANNONI 1953, pp. 182-183; GÜNTHER 1973, pp. 182-183; BORSI S. 1985, p. 201; GHISSETTI GIAVARINA 1990, p. 90, n. 92; WERDEHAUSEN 1994, p. 512, cat. 137; FREIBERG 2005, pp. 157-159, n. 24.

61.



Autore: Aristotile da Sangallo
Soggetto: sezione e particolari dell'esterno

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 4319Ar

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta

Misure: 434/436 x 280/278 mm

Iscrizioni: *la prima cornice, di fora / un'altra volta, dorico, cosi, 1,2,3,4, trigri nel vo(to), il fuso della cholonna, fra cholonna e cholonna a to/ndo e non ariscon/ro di colonna / e di pilastro, dalla cornice segnata A ad alto infino al pavimento di dentro sono palmi 31.06, questo è proprio palmo che con masurato detto / tempio, in once 12 / in il pamo e uni (ogni) onc(i)a / minuti 5*

Datazione: prima metà XVI secolo
Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; ASHBY 1904, p. 29; GÜNTHER 1973, pp. 182-183; BORSI S. 1985, p. 201; GHISSETTI GIAVARINA 1990, p. 90, n. 93; WERDEHAUSEN 1994, p. 512, cat. 138; FREIBERG 2005, pp. 157-159, n. 24.

62.



Autore: Aristotile da Sangallo
Soggetto: particolari dell'interno della cella

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 4319Av

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta

Misure: 434/436 x 280/278 mm

Iscrizioni: *Nota che drento sono 4 nichì grandi ed evvi tre entrate. sariano quattro con quella che va sotto il tempio dreto al altarel e sopra a ogni porta ad alto sono 4 finestre a dar lume / e l'altre queste / e l'altre sono sfondate circha a once 10 lumi / morti, di drento, diminuito di drento, p. 13 o 9 m3 tutto lo pilastro co li colarini, da qua su a terra sono pal. 31 o 6 al piano del matonato, di drento*

Datazione: prima metà XVI secolo
Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; GÜNTHER 1973, pp. 182-183; BORSI S. 1985, p. 201; GHISSETTI GIAVARINA 1990, p.

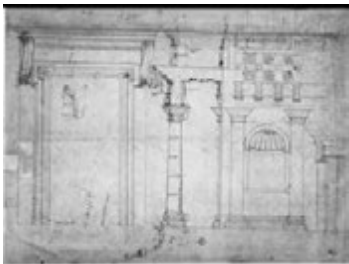
90, n. 94; WERDEHAUSEN 1994, p. 513, cat. 138; FREIBERG 2005, pp. 157-159, n. 24.

63.



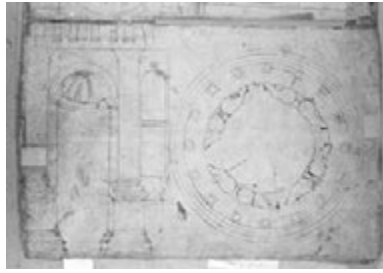
Autore: Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo
 Soggetto: pianta e sezione sul tamburo e cupola, parte di sottocornice in prospetto
 Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 1717Ar
 Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta, fori di compasso
 Misure: 443 x 292 mm
 Iscrizioni:
 Datazione: prima metà del XVI secolo
 Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; GÜNTHER 1973, p. 184; BORSI S. 1985, p. 201.

64.



Autore: Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo
 Soggetto: porta, sezione sulla peristasi dorica, particolari del prospetto e particolare del soffitto della cella
 Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 1718Ar
 Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta
 Misure: 436 x 298 mm
 Iscrizioni:
 Datazione: prima metà del XVI secolo
 Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; GÜNTHER 1973, p. 184; BORSI S. 1985, p. 201.

65.



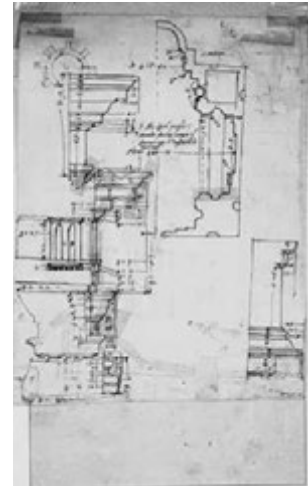
Autore: Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo
 Soggetto: veduta prospettica dell'interno della peristasi
 Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 1717Av
 Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta, fori di compasso
 Misure: 436 x 298 mm
 Iscrizioni: *San Pietro in Montorio* [aggiunto a matita]
 Datazione: prima metà XVI secolo
 Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; GÜNTHER 1973, p. 184; BORSI S. 1985, p. 201.

66.



Autore: Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo
 Soggetto: pianta e prospetto parziale della cella
 Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 1718Av
 Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta, fori di compasso
 Misure: 443 x 292 mm
 Iscrizioni:
 Datazione: prima metà del XVI secolo
 Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; GÜNTHER 1973, p. 184; BORSI S. 1985, p. 201.

67.



Autore: Sallustio Peruzzi
 Soggetto: particolari dell'ordine esterno e interno riferibili al Tempietto, pianta di Sant'Eligio degli Orefici
 Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 635Av
 Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta
 Misure: 375 x 205 mm
 Iscrizioni:
 Datazione: metà del XVI secolo
 Bibliografia: GEYMÜLLER 1884, figg. 5-6; MUÑOZ 1912, p. 4; FROMMEL 1967, pp. 41-54; fig. 4; MARCHINI 1968, pp. 442-449; fig. 7-8; TAFURI 1973, figg. 346-347; RAY 1974, pp. 248-261; 255, figg. 122-123; GÜNTHER 1973, p. 186; VALTIERI 1984, p. 148; VALTIERI 1986, pp. 323-330, tav. CXXXVI, fig. 6.

68.



Autore: Anonimo francese
 Soggetto: particolari della trabeazione
 Luogo di conservazione: Windsor, RL 10426v, *Architectura Civile*, f. 69v
 Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta
 Misure: 107 x 285 mm
 Iscrizioni: 60
 Datazione: prima metà del XVI secolo
 Bibliografia: CAMPBELL 2013b, pp. 94-95, fig. 10.

69.



Autore: Bernardo Gamucci
 Soggetto: prospetto
 Titolo: *Di sopra v'ho mostro per il suo disegno della parte di fuori le tre sue entrate, & sedici colonne di granito, che attorno lo cingono...* in *Libri Quattro dell'Antichità della Città di Roma raccolte sotto brevità da diversi antichi et moderni Scrittori, per M. Bernardo Gamucci da San Gimignano*
 Luogo e anno: Venezia 1565
 Editore: Giovanni Varisco e compagni
 Datazione: prima del 1565
 Bibliografia: GAMUCCI 1565, p. 176; GÜNTHER 1973, p. 187; CERUTTI FUSCO 2011, p. 177.

70.



Autore: Bernardo Gamucci
 Soggetto: sezione prospettica
 Titolo: *... adesso potete vedere come sia situato l'altare, da che banda sieno le nicchie & i voti, che danno il lume con le proporzioni & corrispondenze sue ragguagliando tutte le sue parti al suo essere intero...* in *Libri Quattro Dell'Antichità della Città di Roma raccolte sotto brevità da diversi antichi et moderni Scrittori, per M. Bernardo Gamucci da San Gimignano*
 Luogo e anno: Venezia 1565
 Editore: Giovanni Varisco e compagni

Datazione: prima del 1565
 Bibliografia: GAMUCCI 1565, p. 177; GÜNTHER 1973, p. 187; CERUTTI FUSCO 2011, p. 177.

71.



Autore: August Flötner, Jacop Gessner (da Du Cerceau?)
 Soggetto: prospetto privo di parte di peribolo e mezzaluna sulla sommità
 Luogo di conservazione: Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma XI, 130, 7 (inv. 25305)
 Tecnica: incisione
 Misure: 350 x 224 mm
 Iscrizioni:
 Datazione: Zurigo 1566
 Bibliografia: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3¤tWerk=10286&>

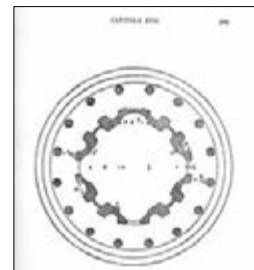
72.



Autore: Andrea Palladio (1508-1580)
 Soggetto: prospetto in proiezione ortogonale
 Luogo di conservazione: Vicenza, Museo della Città, coll. D26v
 Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta
 Misure: 446 x 294 mm
 Iscrizioni: «questo el fora e s. pie [il resto è abraso]» in basso «piedi 10» (altezza del fusto delle colonne esterne);

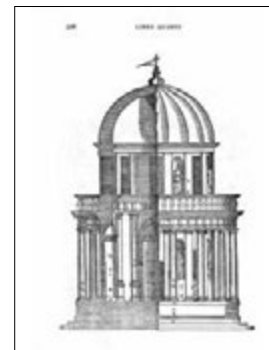
«piedi 1 minuti 4 1/2» (grossezza delle colonne); «piedi 3 once 2» (altezza del basamento alla mensola delle nicchie); «once 3» (grossezza della mensola); «piedi 5 once 5 minuti 1» (altezza delle nicchie); «piedi 5 1/2» (altezza dello specchio della porta d'ingresso)
 Datazione: prima del 1570?
 Bibliografia: BRUSCHI 1969, p. 1003, n. 27; GÜNTHER 1973, p. 189; PUPPI 1989, pp. 109-110, n. 42, RIGON 1986, p. 130.

73.



Autore: Andrea Palladio
 Soggetto: pianta
 Titolo: *Questo Tempio è di opera Dorica così di dentro, come di fuori. Le colonne sono di granito, le base, & i capitelli di marmo, il rimanente tutto è di pietra Tiburtina. Io ne ho fatto due tavole, in I Quattro Libri dell'Architettura, libro IV, capitolo XVII*
 Luogo e anno: Venezia 1570
 Editore: Domenico de' Franceschi
 Bibliografia: BRUSCHI 1969, p. 1003; GÜNTHER 1973, p. 188-189; PALLADIO 1980, pp. 324-326; MONTIJANO GARCÍA 2010, pp. 27-29.

74.



Autore: Andrea Palladio
 Soggetto: prospetto con metà sezione prospettica

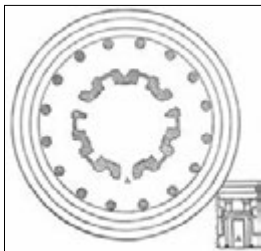
Titolo: *Questo Tempio è di opera Dorica così di dentro, come di fuori. Le colonne sono di granito, le base, & i capitelli di marmo, il rimanente tutto è di pietra Tiburtina. Io ne ho fatto due tavole, in I Quattro Libri dell'Architettura, libro IV, capitolo XVII*

Luogo e anno: Venezia 1570

Editore: Domenico de' Franceschi

Bibliografia: BRUSCHI 1969, p. 1003; GÜNTHER 1973, p. 188-189; PALLADIO 1980, pp. 324-326; MONTIJANO GARCÍA 2010, pp. 27-29.

75.



Autore: Pietro Cataneo

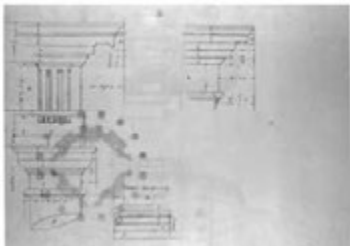
Soggetto: pianta, parte di sezione, libro terzo, p. 73

Titolo: *tempio rotondo fatto per lui [Bramante] in Roma a San Pietro Montorio in L'architettura di Pietro Cataneo senese. Alla quale oltre all'essere stati dall'istesso autore riuisti, meglio ordinati, e di diuersi disegni, e discorsi arricchiti i primi quattro libri per l'adietro stampati, sono aggiunti di piu il quinto, sesto, settimo e ottauo libro...*

Luogo e anno: Venezia 1567

Bibliografia: GÜNTHER 1973, pp. 176-177, ZAMPA in questo volume.

76.



Autore: Giovanni Antonio Dosio (1533-1609)

Soggetto: ordine interno

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 2041Ar
Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta

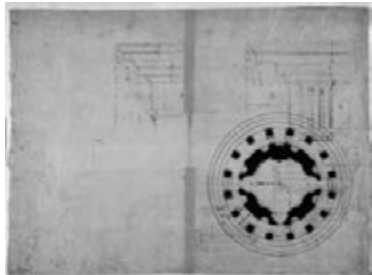
Misure: 427 x 569 mm

Inscrizioni:

Datazione: seconda metà del XVI secolo

Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; BARTOLI 1914, p. 140; WURM 1965, p. 53; GÜNTHER 1973, pp. 187; ACIDINI 1976, p. 146.

77.



Autore: Giovanni Antonio Dosio

Soggetto: pianta

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 2041Av
Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno su carta

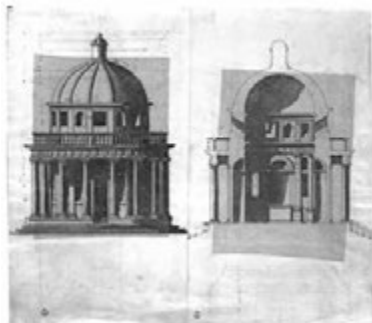
Misure: 427 x 569 mm

Inscrizioni: *fanno palmi*

Datazione: seconda metà del XVI secolo

Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; GÜNTHER 1973, pp. 187; ACIDINI 1976, p. 146.

78.



Autore: Giovanni Antonio Dosio

Soggetto: prospetto e sezione

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 2042Ar
Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno su carta

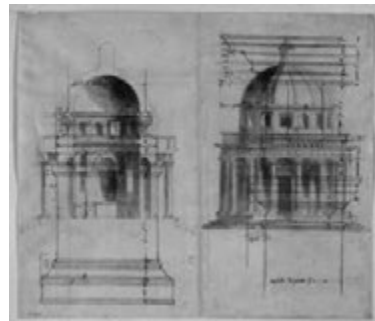
Misure: 407 x 460 mm

Inscrizioni:

Datazione: seconda metà XVI

Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; GÜNTHER 1973, pp. 187; ACIDINI 1976, p. 146; LICHT 1984, p. 78, n. 41, tav. 42.

79.



Autore: Giovanni Antonio Dosio

Soggetto: particolari della base dell'interno e del capitello interno

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 2042Av
Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta

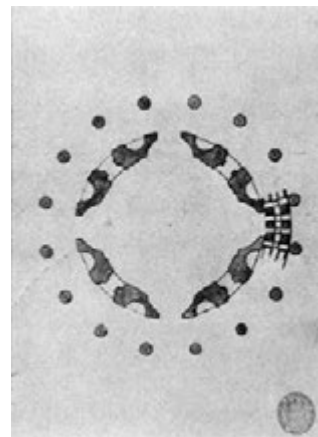
Misure: 406 x 472 mm

Inscrizioni: *larghezza del pilastro ... architrave ... fregio ... cornice ...*

Datazione: seconda metà del XVI secolo

Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; GÜNTHER 1973, pp. 187; ACIDINI 1976, p. 146.

80.



Autore: Anonimo

Soggetto: pianta

Luogo di conservazione: Berlino, Staatliche Museen, Hdz 3831

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta

Misure: 262 x 187

Iscrizioni:

Datazione: XVI secolo

Bibliografia: JACOB 1975, p. 17

81.



Autore: Giorgio Vasari
 Titolo riferibile al Tempietto, *Il ferimento dell'ammiraglio Coligny*
 Tecnica: affresco
 Luogo: Palazzi Vaticani, Sala Regia
 Datazione: 1572
 Bibliografia: GÜNTHER 2001, pp. 272; FREIBERG 2014, pp. 163-164, fig. 97.

82.



Autore: Oreste Vannucci Biringucci
 Soggetto: sezione prospettica parziale
 Luogo di conservazione: Siena, Biblioteca Comunale, S.IV.1 f. 8r
 Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta
 Misure: 200 x 135 mm
 Iscrizioni:
 Datazione: dopo il 1582 e prima del 1586
 Bibliografia: CALTAROSSA 1996, p. 48

83.



Autore: Girolamo Franzini
 Soggetto: prospetto
 Titolo: ... *doue è quella Capella ritonda fuori di detta Chiesa, è il luogo dove fu posto in croce S. Pietro Apostolo ... in Le cose meravigliose dell'alma città di Roma ... et si tratta delle chiese rappresentate in disegno da Gieronimo Francino ... Nuovamente corretti e purgati da molti errori & ampliate dal reverendo padre fra Santi de Sant'Agostino, ... in Venezia, per Girolamo Francino, Libraro in Roma, al segno della Fonte. MDLXXXVIII.*
 Luogo e anno: Venezia 1588
 Bibliografia: CANTATORE 2012b, p. 21v.

84.



Autore: Girolamo Franzini
 Soggetto: sezione prospettica
 Titolo: ... *doue è quella Capella ritonda fuori di detta Chiesa, è il luogo dove fu posto in croce S. Pietro Apostolo ... in Le cose meravigliose dell'alma città di Roma ... et si tratta delle chiese rappresentate in disegno da Gieronimo Francino ... Nuovamente corretti e purgati da molti errori & ampliate dal reverendo padre fra Santi de Sant'Agostino, ... in Venezia, per Girolamo Francino, Libraro in Roma, al segno della Fonte. MDLXXXVIII.*
 Luogo e anno: Venezia 1588
 Bibliografia: CANTATORE 2012b, p. 21.

85.



Autore: Federico Barocci; in passato attribuito a Bramante (GEYMÜLLER 1875)
 Soggetto: veduta prospettica
 Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 135Ar
 Tecnica: penna, pennello, inchiostro, inchiostro diluito, lumeggiature a biacca su carta con quadrettatura a matita (pietra) nera, tracce di stilo
 Misure: 456/457 x 427/421 mm
 Iscrizioni:
 Datazione: prima del 1598; 1588 circa (precedente a *Enea che fugge dall'incendio di Troia*, n. 86)
 Bibliografia: GEYMÜLLER 1875, I, pp. 67, 217-272, n. 82, II, tav. 55; FERRI 1885, p. 148; FREY 1915, pp. 6-7, VENTURI 1967 (1937), XI.1, p. 75, fig. 62; FÖRSTER 1953, p. 176, fig. 146; ROSENTHAL 1964, pp. 55-58, fig. 2; BRUSCHI 1969, pp. 995-997, n. 1, fig. 329; GÜNTHER 1969, p. 242-246, fig. 6; GÜNTHER 1973, p. 174; COLLOBI RAGGHIANI 1974, I, p. 97, II, tav. 263; SHEARMAN 1976, pp. 51-52; WERDEHAUSEN 1994, pp. 148, 514, n. 141; TOMMASELLI 2008, II, pp. 168-169, n. 10; fig. p. 16; ALIVENTI 2015, p. 248, n. II.29 con bibliografia precedente.

86.



Autore: Federico Barocci
 Soggetto: *Enea che fugge dall'incendio*

di Troia, particolare dello sfondo con il Tempio

Luogo di conservazione: Roma, Galleria Borghese

Tecnica: olio su tela

Misure: 1760 x 2530 mm

Iscrizioni:

Datazione: 1589?

Bibliografia: TOSINI 2009, pp. 344-345, n. 73; BOHN 2012-2013, pp. 272-281, n. 16 con bibliografia precedente.

87.



Autore: Agostino Carracci da Federico Barocci

Soggetto: *Enea che fugge dall'incendio di Troia*, particolare dello sfondo con il Tempio

Luogo di conservazione: Londra, British Museum, V, 8.186

Tecnica: incisione

Misure: 404 x 526 mm

Luogo e anno: Venezia 1595, Donato Rasciotti

Datazione: 1595

Bibliografia: BURY 2001, cat. 9; FREIBERG 2014, p. 160, fig. 96.

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1428173&partId=1&searchText=Federico+Barocci&page=2

88.



Autore: Anonimo

Soggetto: veduta di parte dell'esterno

Luogo di conservazione: Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum, 821/34 (36), 109980; ©Harvard Art Museum / Fogg Museum

Tecnica: gesso nero su carta

Misure: 289 x 141 mm

Iscrizioni:

Datazione: XVI secolo

Bibliografia: <http://www.harvardartmuseum.org/collections/object/312479?q=tempio>

89.



Autore: Anonimo del XVI secolo

Soggetto: veduta di parte dell'esterno, particolari

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 4371Ar

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta

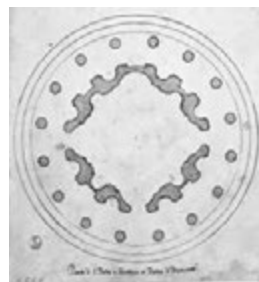
Misure: 223 x 114 mm

Iscrizioni:

Datazione: XVI secolo

Bibliografia: FERRI 1885, p. 148.

90.



Autore: Giorgio Vasari il Giovane

Soggetto: pianta

Luogo di conservazione: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 4844Ar

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta, fori di compasso

Misure: 188 x 176 mm

Iscrizioni: *Pianta di S. Pietro a Montorio in Roma di Bramante*

Datazione: fine XVI - inizi del XVII secolo

Bibliografia: FERRI 1885, p. 148; BORSI S. 1985, p. 201.

91.



Autore: Anonimo

Soggetto: pianta in prospettiva e veduta prospettica

Luogo di conservazione: Londra, British Library, 134.g.11, fol. 5 (Paper Museum Impression)

Tecnica: incisione

Misure: Album 535 x 400 mm

Iscrizioni:

Datazione: 1580-1620?

Bibliografia: DAVIES, HEMSOLL 2013, pp. 35-37, fig. 13.

92.



Autore: Anonimo

Soggetto: prospetto

Luogo di conservazione: Berlino, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hdz. 1161, coll. Pacetti

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta

Misure: 154 x 115 mm

Iscrizioni:

Datazione: dopo il 1605

Bibliografia: <http://www.smbdigital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1960339&viewType=detailView>

93.



Autore: Copista del Sangallo 2 (Francesco?)

Soggetto: pianta

Luogo di conservazione: Windsor, RL 10453, *Architettura Civile*, f. 96

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta, fori di compasso

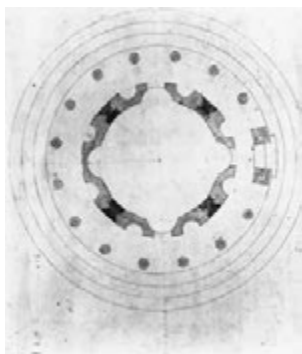
Misure: 568 x 433 mm

Iscrizioni: *Pianta d'un tempio a S. Pietro Montorio*

Datazione: 1629 ca.?

Bibliografia: GÜNTHER 1973, p. 168; CAMPBELL 2013a, pp. 91-93, fig. 9.

94.



Autore: Anonimo

Soggetto: pianta

Luogo di conservazione: Vienna, Albertina, Z Rom 712

Tecnica: penna, inchiostro su carta

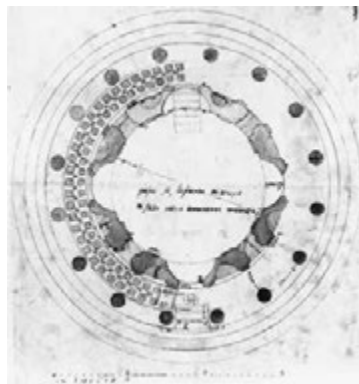
Misure: 335 x 275 mm

Iscrizioni:

Datazione: XVII secolo

Bibliografia: GÜNTHER 1973, p. 183.

95.



Autore: Anonimo

Soggetto: pianta

Luogo di conservazione: Vienna, Albertina, Z Rom 713

Tecnica: penna, pennello inchiostro bruno diluito su carta

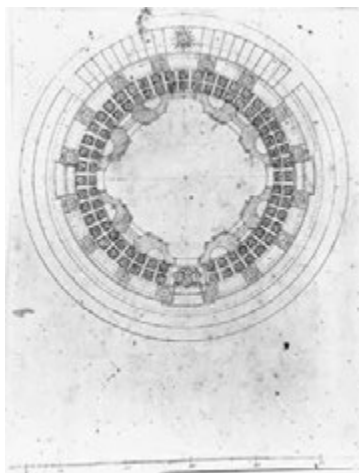
Misure: 294 x 275 mm

Iscrizioni: *questa siè la pianta di tempio / di sa[n]to pietro a montori i[n] roma*

Datazione: XVII secolo

Bibliografia: GÜNTHER 1973, p. 183.

96.



Autore: Anonimo

Soggetto: pianta

Luogo di conservazione: Vienna, Albertina, Z Rom 714

Tecnica: penna, inchiostro bruno su carta

Misure: 319 x 246 mm

Iscrizioni:

Datazione: XVII secolo

Bibliografia: GÜNTHER 1973, p. 183.

97.



Autore: Anonimo

Soggetto: pianta

Luogo di conservazione: Vienna, Albertina, Z Roma 715

Tecnica: penna, pennello, inchiostro bruno diluito su carta

Misure: 330 x 232 mm

Iscrizioni:

Datazione: XVII secolo

Bibliografia: GÜNTHER 1973, p. 183.

98.



Autore: Joachim von Sandrart (da Du Cerceau?)

Soggetto: prospetto con parte di peribolo mancante, metà pianta in basso

Titolo: *Romae antiquae et novae theatrum, sive Genuina ac vera Urbis, juxta varios ejusdem status, delineatio topographica [...] curante Joachino à Sandrart, [...] Norimbergae Typis Christiani Sigismundi Frobergii, sumtibus Auctoris. Anno Christi, MDCLXXXIV.*

Tecnica: incisione

Datazione: 1684

Bibliografia: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529035v/f51.item>



1. Hendrik van Lint, *Veduta con San Pietro in Montorio*, 1711, Roma, Galleria Spada



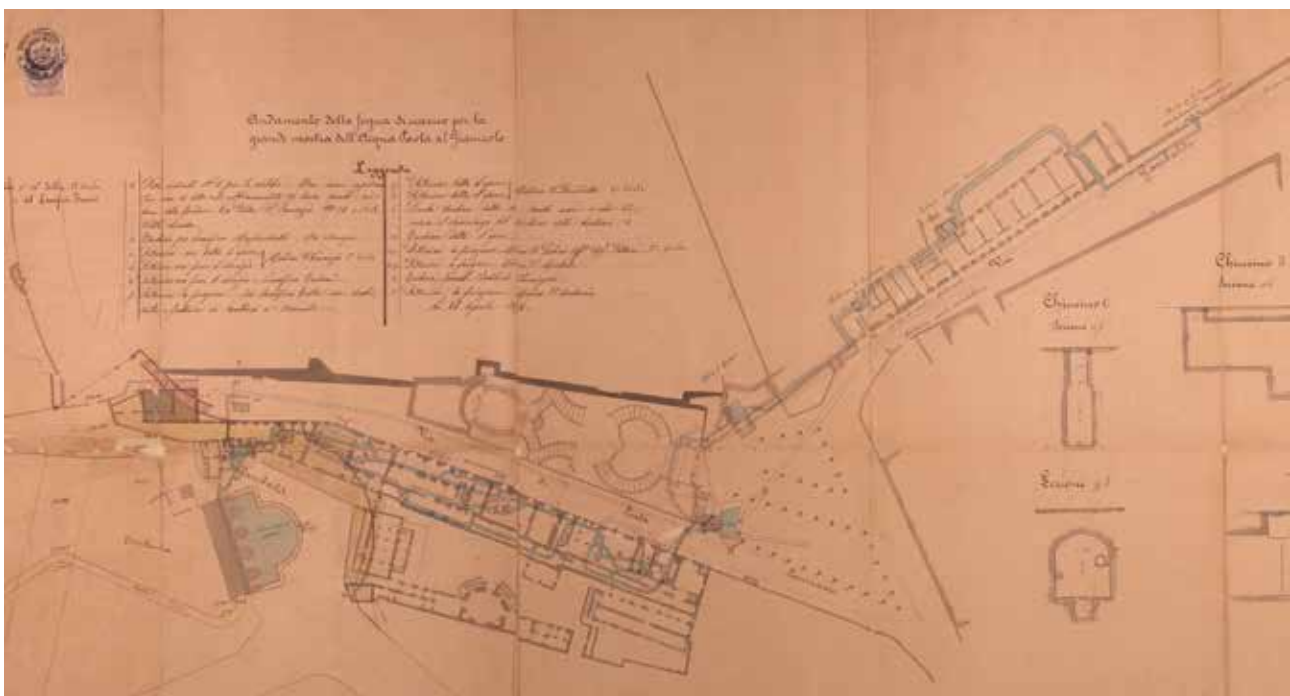
2. Pedro Fernández de Murcia detto Pseudo Bramantino, *Visione del beato Amedeo Menez de Silva*, 1513-1514 circa, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini



3. Giovanni Antonio Sguary, *San Giacomo della Marca e il beato Amedeo*, 1702-1706, Roma, chiostro del convento di Sant'Isidoro degli Irlandesi



4. Bernardino de Conti, *Ritratto di Bernardino López de Carvajal*, 1499, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



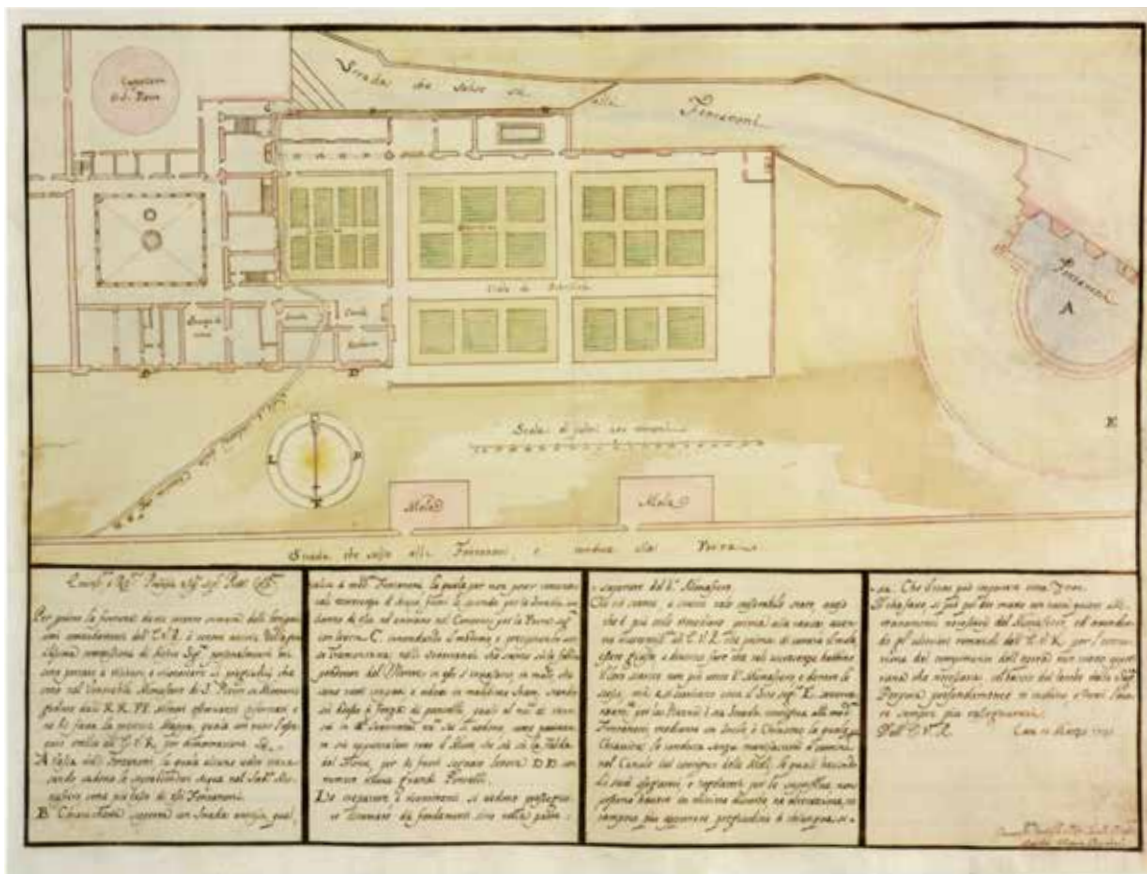
5. Planimetria con il tracciato dei condotti di scarico della mostra dell'Acqua Paola al Gianicolo, 1892-1897, ASC, Ripartizione V Lavori Pubblici – Agro Romano, Titolo 17, Strade Agro Romano, b. 40, fasc. 1



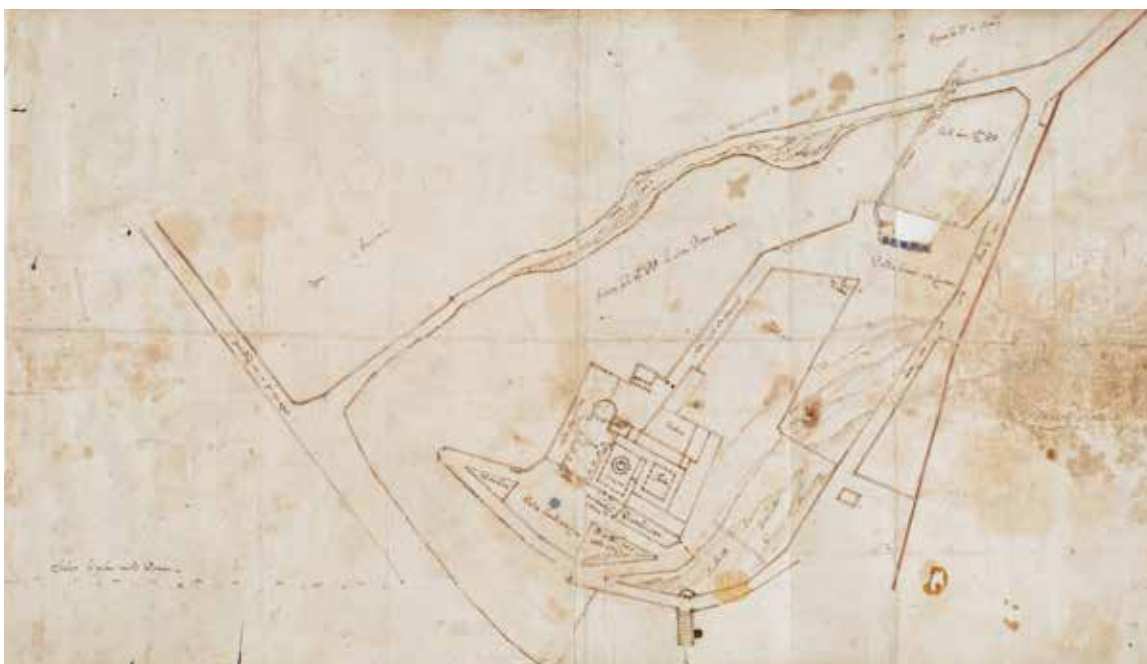
6. Marzio Ganassini, *Crocifissione di san Pietro*, particolare, Roma, Santa Maria della Consolazione, cappella dei Pescatori



7. Chiesa di San Pietro in Montorio, veduta della navata verso il coro (foto F. Cantatore)



8. Egidio Maria Bordoni, sito e pianta parziale del monastero di San Pietro in Montorio, con evidenziazione dei danni prodotti dal guasto del bacino del Fontanone nel 1731, Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library



9. Anonimo, planimetria degli edifici e dei terreni adiacenti la chiesa di San Pietro in Montorio, presso la fontana Paola, prima metà del XVII secolo, Londra, British Library, Maps.7. Tab. 46.2



10. Anton van den Wyngaerde, veduta di Roma dal Gianicolo, 1552-1553 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art, 52.124.1



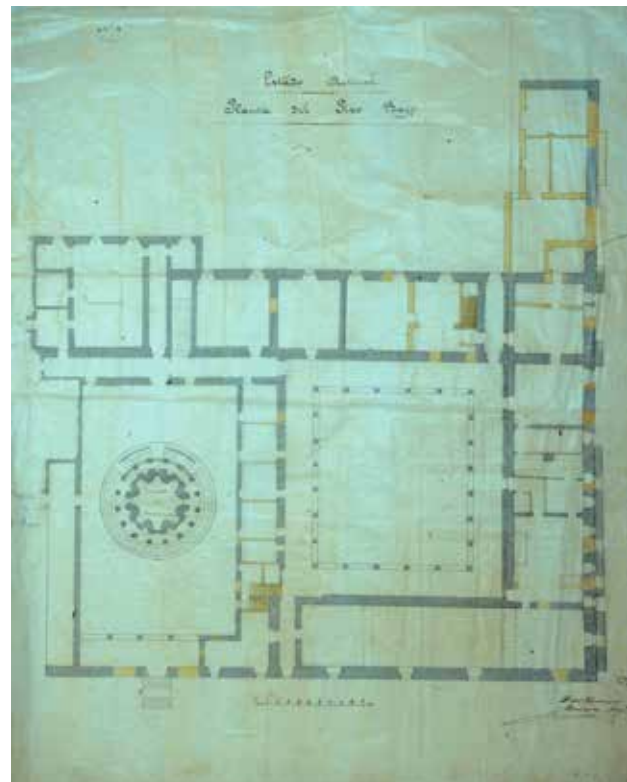
11. Giovanni Battista Naldini, veduta di Roma con Villa Farnesina, 1555 circa, Londra, The Courtauld Institute of Art, D.1955.WF.4642



12. Gaspar van Wittel, *Veduta di San Pietro in Montorio*, fine XVII secolo-1736, Roma, Collezione Colonna



13. Marco Giammiti, *Topografia della nuova passeggiata di S. Pietro in Montorio*, 1872, Roma, Sovrintendenza Capitolina, Archivio disegni



14. Alejandro del Herrero y Herreros, rilievo del piano terreno del convento con l'indicazione degli interventi di progetto (in giallo), 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titolo 1871, Obras de la Academia 1879-1881*



15. Chiesa di San Pietro in Montorio, cappella Borgherini
 16. Tempietto di San Pietro in Montorio (foto L. Sorrentino)
 17. Giovanni Antonio Dosio, tempio di Ercole al Foro Boario, Firenze, Uffizi 2054A





Pagina a fianco

18. Giuliano da Sangallo, tempio di Portunno a Porto e tempio rotondo del Foro Boario, BAV, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 37r

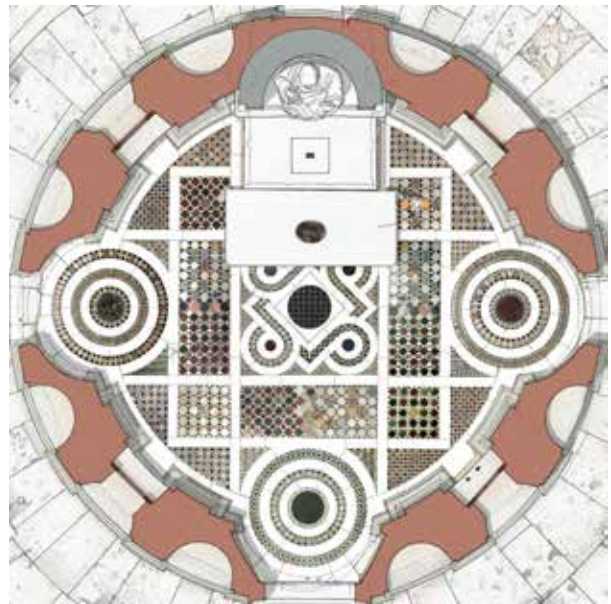
19. *Kunstmann II Map*, Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 133

20. Antonio Liberi da Faenza, portella dell'organo della Santa Casa di Loreto, 1515, Loreto, Pinacoteca del Palazzo Apostolico

21. Federico Barocci (attr.), Tempietto di San Pietro in Montorio, 1588 circa, Firenze, Uffizi 135Ar

22. Girolamo Siciolante, ricostruzione fantastica del mausoleo di Adriano, 1543-44, Roma, Castel Sant'Angelo, loggia di Paolo III, particolare dell'affresco della lunetta di destra della parete interna

23. Donato Bramante, *Uomini d'arme*, 1480-85 circa, particolare dell'affresco dalla casa Panigarola, Milano, Pinacoteca di Brera



24. Giuliano da Sangallo (?), pianta del Tempietto di San Pietro in Montorio, BAV, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 39r

25. Tempietto di San Pietro in Montorio, pianta della cella, particolare del pavimento (disegno di K. Papajanni)

26. Giorgio Vasari, *Il ferimento di Coligny*, Palazzi Vaticani, Sala Regia

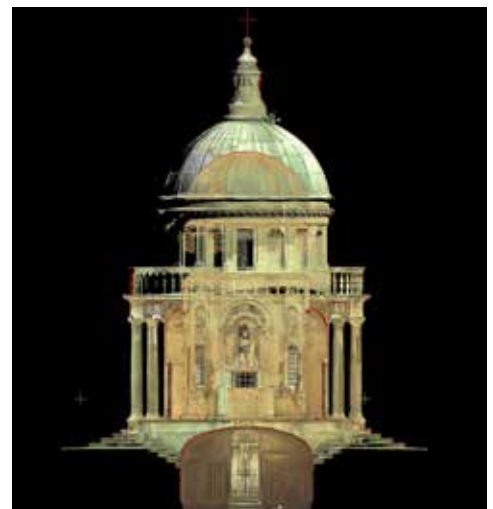
Pagina a fianco

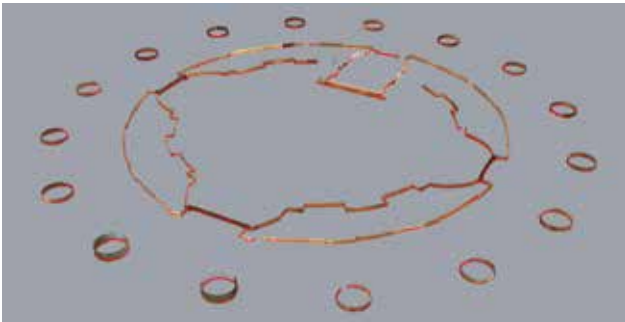
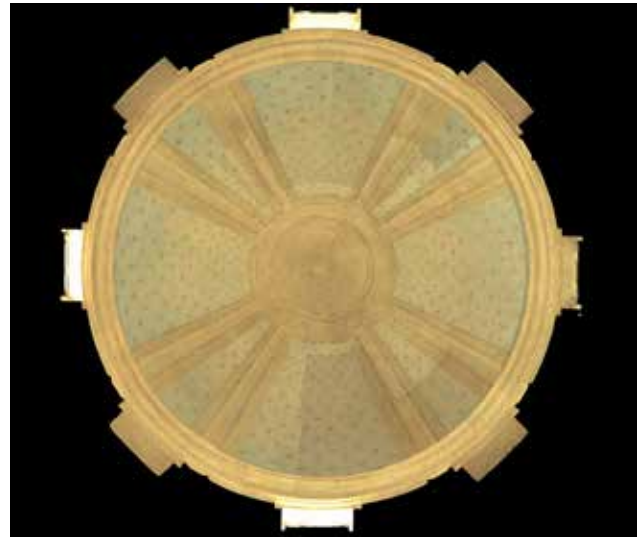
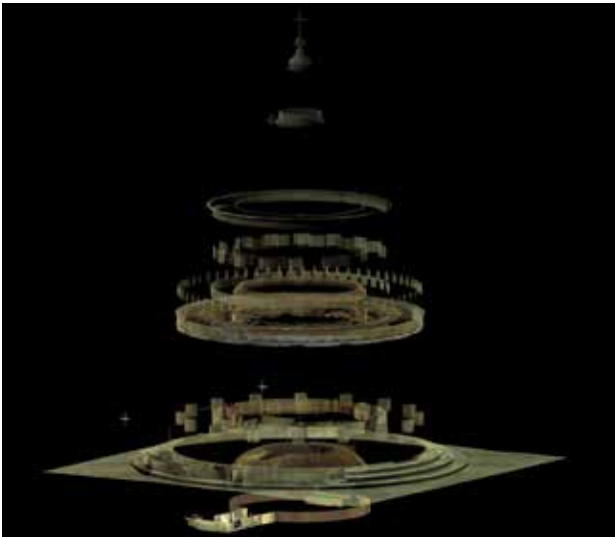
27. Tempietto di San Pietro in Montorio, vista della nuvola di punti generale texturizzata con colori RGB

28. Tempietto di San Pietro in Montorio, vista della nuvola di punti generale texturizzata con colori RGB

29. Tempietto di San Pietro in Montorio, prospetto texturizzato con colori RGB

30. Tempietto di San Pietro in Montorio, sezione texturizzata con colori RGB



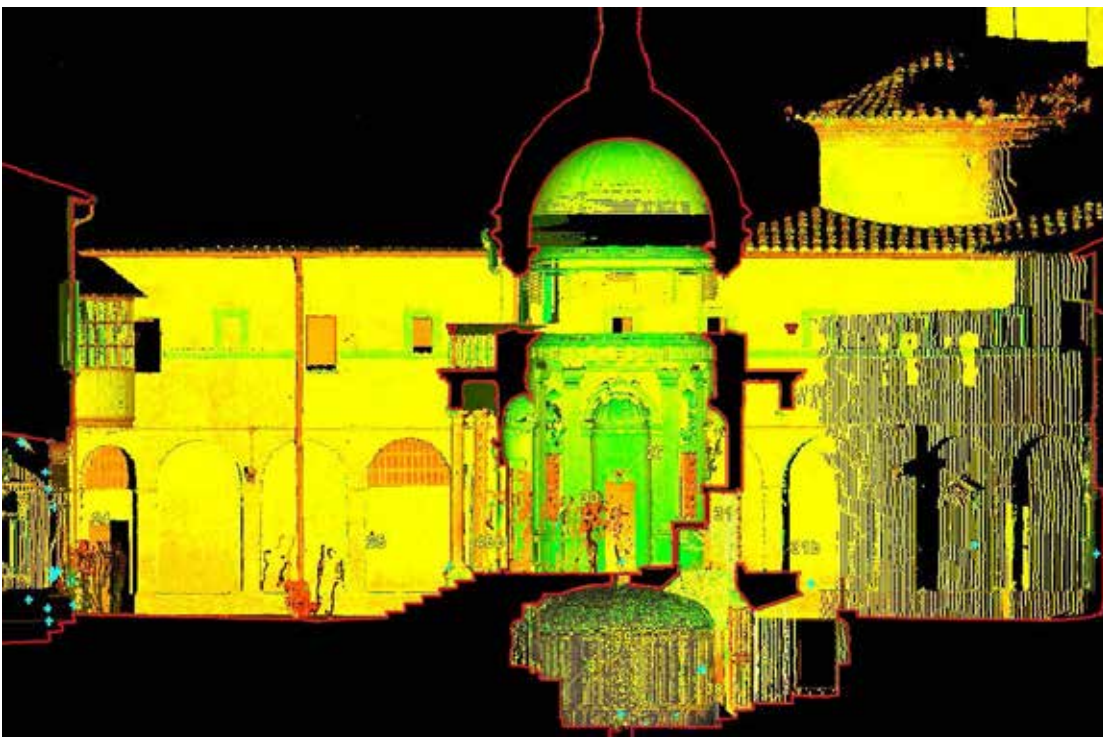


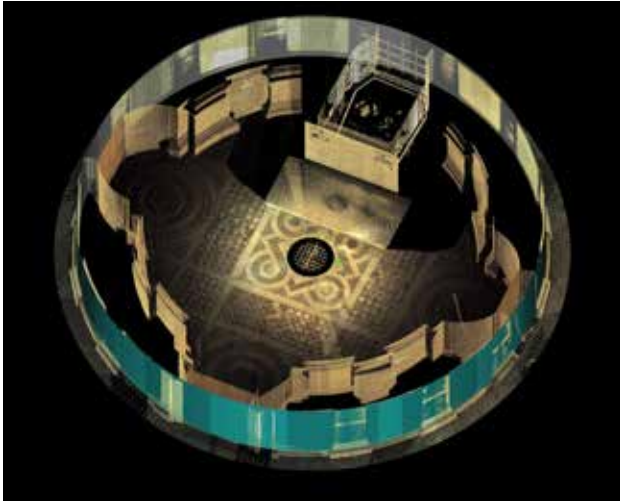
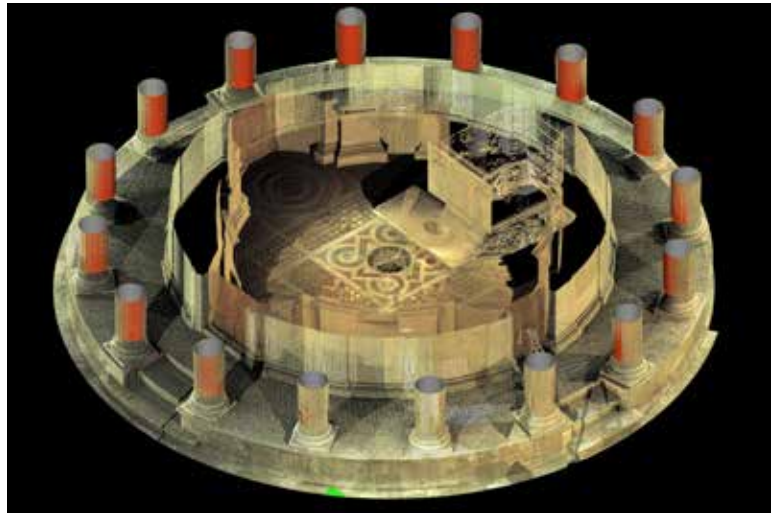
31. Tempietto di San Pietro in Montorio, segmentazione della nuvola generale rispetto alle diverse quote di sezione

32. Tempietto di San Pietro in Montorio, ipografia texturizzata con colori RGB dell'intradosso della cupola

33. Tempietto di San Pietro in Montorio, generazione del profilo vettoriale della pianta

34. Tempietto di San Pietro in Montorio, sezione in falsi colori (riflettanza) con sovrapposizione del profilo vettoriale





35. Tempio di San Pietro in Montorio, *rendering* del modello 3D generale

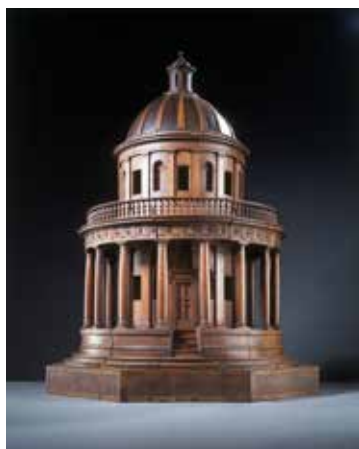
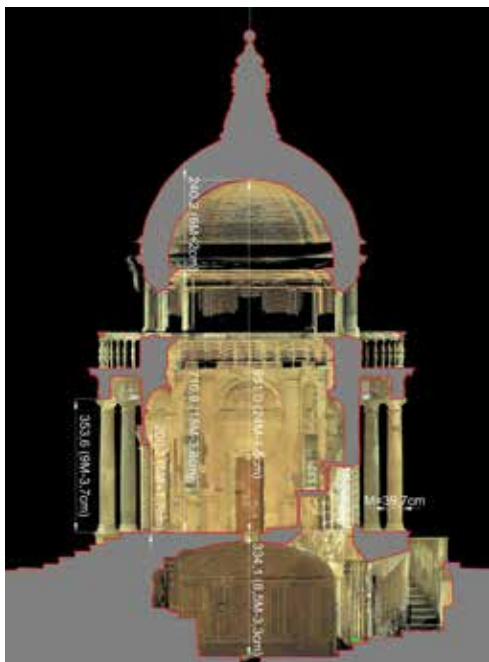
36. Dalla nuvola 3D al modello geometrico: l'interpolazione diretta della nuvola di punti consente di ricostruire i cilindri corrispondenti nel terzo inferiore delle colonne ottenendo con estrema precisione la media dei vari diametri all'imoscapo

37. Dalla nuvola 3D al modello geometrico: l'interpolazione diretta della nuvola di punti consente di costruire il cilindro passante per le paraste esterne deducendone con precisione il diametro

38. Dalla nuvola 3D al modello geometrico: l'interpolazione diretta della nuvola di punti consente di costruire il cilindro passante per le paraste interne deducendone con precisione il diametro

39. Tempio di San Pietro in Montorio, *rendering* del modello 3D: dettaglio della parte superiore





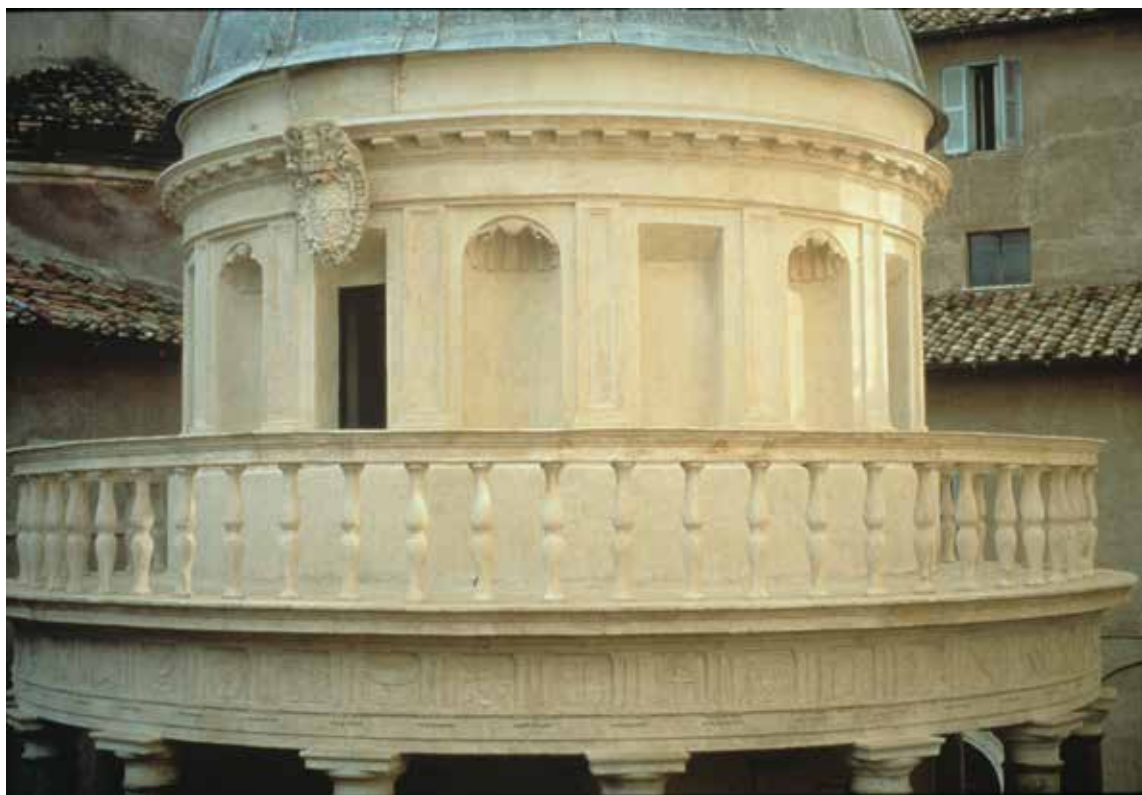
40. Dalla nuvola 3D al modello geometrico: l'interpolazione diretta della nuvola di punti consente di dedurre con precisione le altezze dei vani e dei singoli elementi del Tempietto

41. Michelangelo Ricciolini, prospetto-sezione e pianta del Tempietto, 1750, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1745 (*Degli edifici Sacri Antichi e Moderni*), fig. XXII

42. Tempietto di San Pietro in Montorio, pavimento della cripta (foto F. Cantatore)

43. Anonimo, modello ligneo del Tempietto, 1830-1900 circa, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.5:1 to 3-1987, Architecture, room 128, case 4

44. Luigi Poletti, il Tempietto di San Pietro in Montorio nella rappresentazione per la Girandola dei santi Pietro e Paolo del 1855, Modena, Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti, fondo Poletti, inv. 981



45. Tempietto di San Pietro in Montorio, il portale d'ingresso in marmo dopo il restauro del 1999
46. Tempietto di San Pietro in Montorio, il portale d'ingresso in marmo dopo il restauro del 1999, particolare
47. Tempietto di San Pietro in Montorio, il tamburo e la balaustra dopo il restauro del 1999



48. Tempietto di San Pietro in Montorio, cripta, particolare della volta in stucco con la *Lavanda dei piedi* prima del restauro del 2001

49. Tempietto di San Pietro in Montorio, cripta, particolare della volta in stucco con la *Lavanda dei piedi* dopo il restauro del 2001

50. Tempietto di San Pietro in Montorio, cripta, particolare della decorazione della volta in stucco dopo il restauro del 2001

51. Tempietto di San Pietro in Montorio, cripta, particolare della volta in stucco con la *Crocifissione di san Pietro* (con resti della policromia originale) dopo il restauro del 2001

SOMMARI/ABSTRACTS

Laura Asor Rosa, Le preesistenze e la prima fondazione altomedievale

Lo studio si propone di offrire un quadro topografico dettagliato dell'area oggi occupata dal complesso di San Pietro in Montorio in età romana, basato sulla disamina dei dati editi – da quelli riportati da R. Lanciani nella *Forma Urbis Romae* fino ai recenti lavori di sintesi che hanno interessato il colle Gianicolo –, sulla ricerca archivistica e sull'analisi delle strutture conservate all'interno dell'Accademia di Spagna, particolarmente significative poiché rappresentano, a oggi, le uniche preziose testimonianze di un uso dell'area in età romana e forse residui di un complesso residenziale che occupò questa parte del colle tra la fine dell'età repubblicana e i primi secoli dell'Impero. Al V sec. si data invece un muro in *opus vittatum* conservato nel giardino del convento, nel quale è forse possibile riconoscere il nucleo iniziale del primo monastero di San Pietro in Montorio, noto dalle fonti a partire dal IX sec. Si affronta infine la topografia dell'area tra i secc. VIII e XIII, attraverso lo studio delle fonti scritte, in particolare del manoscritto dell'anonimo di Einsiedeln, il più celebre tra gli itinerari realizzati fin da epoca tardoantica per i pellegrini che visitavano Roma.

This study provides a detailed topographical picture of what the area now occupied by San Pietro in Montorio complex was like in roman times. It is based on a careful examination of data already known – beginning with those reported in R. Lanciani *Forma Urbis Romae*, up until the recent summarized works regarding the Gianiculum hill, as well as on library research and on the analysis of the walls inside the Spanish Academy. These are particularly important as they represent so far the only really valuable indications of how the area was used in ancient times and might be the remains of the residential complex which stood on this part of the hill between the end of the Republican period and the first centuries of the Empire. On the other hand, a wall in *opus vittatum* in the garden of the convent dates to the V century and could possibly be the original nucleus of the first San Pietro in Montorio monastery, mentioned in sources starting from the IX century.

The topography of the area between the VIII and the XIII centuries is examined by studying the written sources, especially the anonymous Einsiedeln manuscript, which consists of the famous guide to the itineraries, perhaps the best known amongst the ones followed by pilgrims visiting Rome from the late Roman period.

Enrico Parlato, San Pietro a Roma, dai racconti ai luoghi e alle immagini della sua crocifissione

Partendo dalle fonti e analizzando il diverso cambiamento di significato che assume la vicenda romana di san Pietro, si cerca di ricostruire un quadro diacronico della *passio* petrina e delle controverse vicende sulla localizzazione del luogo del martirio santo.

L'autore indaga, attraverso un'attenta disamina di tali fonti, i riflessi che la tradizione agiografica ha avuto sulla topografia urbana e sulle immagini della vasta iconografia del martirio. Tale ricerca si sviluppa in un arco di tempo che va dal tardo Medioevo all'età della Controriforma, durante il quale – sulla base di una variante di quel resoconto agiografico – sono sorti la chiesa e il convento di San Pietro in Montorio e poi il Tempietto progettato da Bramante, in perfetta sincronia con l'attualità politica del tempo.

Starting from source material and analysing how the meaning of Saint Peter's vicissitudes in Rome has changed, the present essay makes an attempt at reconstructing a diachronic framework of the Saint's *passio* and of the controversial story pertaining to the identification of the place of his martyrdom.

Through a close examination of this source material, the author investigates the influence of hagiographic tradition both on the urban topography and on the large amount of iconographic representations of the martyrdom.

This research embraces a period stretching from the late Middle Ages to the Counter-Reformation, the very period when – as attested by a variant reading of the hagiographic narrative – the church and the monastery of San Pietro in Montorio and, later, Bramante's Tempietto were built, perfectly responding to the political dynamics of the time.

Flavia Cantatore, La chiesa e il monastero di San Pietro in Montorio: architettura e storia

Nonostante l'interesse storico architettonico, il monastero di San Pietro in Montorio non è stato oggetto di approfondimenti monografici. Fondazione altomedievale benedettina, il cenobio è stato affidato nel 1472 da Sisto IV agli amadeiti e ha raggiunto una completa definizione volumetrica con l'assegnazione all'Osservanza nel secondo Cinquecento. Con l'avvio della fase moderna della chiesa e del monastero, nell'ultimo quarto del XV secolo, si è anche inaugurato il patronato spagnolo sopra l'altura del Gianicolo affacciata sulla Città Eterna durato ininterrottamente sino ai nostri giorni. In un momento di forte ascesa della monarchia spagnola i Re Cattolici Isabella e Ferdinando hanno infatti finanziato la riqualificazione di San Pietro in Montorio che, in tal modo, è divenuto il complesso religioso di committenza reale nella città del papa.

Sulla base del confronto tra le fonti documentarie, il rilievo attuale, l'osservazione diretta e alcuni sondaggi appositamente eseguiti con impiego di nuove tecnologie, l'autrice ricostruisce la consistenza del monastero e della chiesa rinnovati da Amedeo Menez de Silva (1472-1482) e ne considera gli sviluppi sino a oggi, con particolare attenzione alla realizzazione dei due chiostri.

Despite its architectural appeal, no monographic study has been devoted to the monastery of San Pietro in Montorio. Founded by the Benedictines in the early Middle Ages, the cenoby was donated to the Amadeites by Pope Sixtus IV in 1472; it later arrived at a full volumetric definition when it was handed over to the Observant friars in the late Sixteenth century. The beginning of the modern phase of both the church and the monastery in the last quarter of the Fifteenth century coincided with the onset of the Spanish patronage on that part of the Janiculum hill that overlooks the Eternal City, an influence that still continues to the present day. In fact, the very moment the Spanish monarchy was increasing their power, the Catholic sovereigns Isabel and Ferdinand started funding the renovation of San Pietro in Montorio; the religious complex thus acquired the status of a Spanish royal patronage within the boundaries of the Pope's city.

By comparing documented sources with present-day surveys of the building, direct observation data and probes conducted with modern technologies, the author retraces the configuration of both monastery and church the time they were restored by Amedeo Menez de Silva (1472-1482) and examines its further development to date, focusing in particular on the construction of the two cloisters.

Fernando Marías, La committenza del Tempietto: storia, obiettivi e significati

San Pietro in Montorio chiesa dei re Cattolici? Chiesa dei re di Spagna? Il Tempietto di Isabella di Castiglia e Ferdinando di Aragona? Sono domande su questioni considerate risolte. Tuttavia, il sostegno economico a un'impresa, con una conoscenza di essa molto sommaria e alla grande distanza che nel 1500 separava Roma dalla Spagna, è indizio di una committenza poco consapevole e responsabile, difficilmente definibile come condivisa.

Dal punto di vista della committenza, chiesa e Tempietto costituivano un insieme articolato che potremmo rendere con l'immagine della pietra lanciata in uno stagno. La prima onda, la più piccola ma più intensa, è riferibile ai francescani che per primi si insediarono nel monastero e, dopo di loro, ai diversi membri dell'ordine fino al Generale. Questi considerarono i due edifici come portatori di suggestioni e significati. Più ampia ma meno forte fu l'onda del cardinale Bernardino López de Carvajal e del vescovo Juan Ruiz de Medina, conoscitore di Vitruvio. Questi furono coinvolti nel progetto sia finanziariamente che ideologicamente, giungendo fino all'appropriazione del luogo del presunto martirio di Pietro e del rinvenimento del manoscritto dell'*Apocalypsis Nova* di Amadeo Ménez de Silva, testo complesso e suscettibile di diverse interpretazioni. L'ultima onda è quella di Isabella, fino alla sua morte (1504), e di Ferdinando: la più debole ma quella con la massima risonanza nel tempo e nello spazio.

Was San Pietro in Montorio the Catholic sovereigns' church? Did it belong to the Spanish monarchy? Did the Tempietto belong to Isabel of Castile and Ferdinand of Aragon? These questions touch on issues now deemed settled. However, sponsoring an initiative with which the patrons were scarcely acquainted and which would have been carried out in a city so removed from Spain as Rome – at least from a sixteenth-century perspective – suggests that the patrons themselves were only barely aware of and liable for a patronage that they might not have really endorsed on their own initiative.

As far as patronage is concerned, both the church and the Tempietto formed a composite whole that can be metaphorically rendered with the image of a stone thrown into a pond. The first wave, which is smaller but more intense, stands both for the Franciscans who first occupied the complex and, after them, for several other members of the Order including the General. To the first settlers, the two buildings conveyed a number of suggestions and meanings. Much wider but not as strong is the wave that represents Cardinal Bernardino López de Carvajal and Bishop Juan Ruiz de Medina, a fine Vitruvian scholar. Their involvement in the project was both financial and ideological and led to the appropriation of the site where Saint Peter had presumably been martyred and to the discovery of the manuscript of Amadeo Ménez de Silva's *Apocalypsis Nova*, an obscure text which has been variously interpreted. The very last wave stands for Isabel – at least up to her death in 1504 – and Ferdinand, the least intense but the one that had the greatest resonance through time and space.

Flavia Cantatore, Bramante e il Tempietto: il progetto e le sue trasformazioni

Il Tempietto è da sempre al centro di un ampio dibattito storiografico eppure offre ancora diversi motivi di indagine: la datazione, le necessità e gli interessi della committenza, la genesi progettuale dell'edificio, cioè riferimenti e soluzioni adottati da Bramante. Temi ora approfonditi alla luce degli ultimi restauri, di nuovi rilievi architettonici e di altre analisi eseguite con le più moderne strumentazioni tecnologiche, per proporre una lettura del Tempietto in stretta relazione con il contesto monumentale nel quale si inserisce, punto di vista spesso tralasciato ma che fornisce tuttavia importanti e inediti tasselli alla conoscenza dell'opera.

Restituire il Tempietto al suo rapporto con lo spazio circostante significa vedere più concretamente la sua architettura anche negli aspetti e nei condizionamenti pratici, sociali e funzionali, costruttivi, linguistici, nelle sue problematiche specifiche, nelle modalità del suo farsi (dalla formulazione del programma alla progettazione in rapporto alle strutture esistenti, alla realizzazione, alle trasformazioni nel tempo). In tal modo si può riconoscere a Bramante una parte taciuta della grandezza del suo progetto, cioè il superamento dei limiti imposti dalle preesistenze attraverso soluzioni originali e armoniose. Il risultato rivela infatti una straordinaria libertà da rigide logiche geometrico-proporzionali, prive di vita, e un intenzionale distacco dalla pedante precettistica vitruviana cioè da modelli e rapporti misurabili esattamente, tanto generici quanto astratti, regole alle quali la storiografia talvolta lo ha voluto ricondurre.

The Tempietto has always formed the focus of historiographical debate; however, it still stimulates research and investigation in several areas, including dating, the patrons' needs and interests, the conception of the building's design – that is, the references and solutions adopted by Bramante. The present paper investigates these topics in the light of what emerged from newest restorations, architectural surveys and from other analyses conducted with latest technological tools. The author's aim is to offer an evaluation of the Tempietto as interconnected with the ensemble of monuments it is part of, thus considering an often disregarded perspective that may, nonetheless, still add significant and novel elements to our appreciation of the building.

Re-establishing the relationship between the Tempietto and its context entails appreciating the building's architectural features better and more tangibly, including the practical, social, functional, structural, linguistic elements and constraints it was subject to. This also entails addressing the building's specific issues and the very phases of the construction process, from the conception of the project to its design in relation to other extant buildings, to its actual construction, to the changes it underwent through time. Hence, a long neglected peculiarity of Bramante's project may be recognized as part of its grandeur: his ability to overcome the restrictions imposed by pre-existing structures through the concoction of original, well-balanced solutions. The outcome of Bramante's project testifies to an extraordinary freedom from the strict, lifeless logical rules of geometry and proportion and

to a deliberate detachment from the arid Vitruvian precepts, that is, from perfectly measurable models and connections, as all-encompassing as they were abstract. To these rules and precepts historiographers have sometimes strived to lead Bramante back.

Paola Zampa, «Un bel tempio d'ordine mescolato»

Antonio Labacco nel suo trattato ricostruisce l'immagine dell'antica basilica Emilia, monumento attentamente osservato da Bramante, descrivendolo come un «tempio di ordine mescolato». Questa definizione sembra adattarsi anche al Tempietto di San Pietro in Montorio, opera studiata e ammirata già dai contemporanei, che appare ancora difficile inquadrare in maniera univoca.

Primo tempio circolare dorico del Rinascimento, il Tempietto è stato spesso considerato paradigma della nuova architettura all'antica. Tuttavia, per la ricchezza di spunti, per la libertà nell'interpretazione dell'antico e della più recente tradizione artistica lombarda, urbinata e fiorentina, appare irriducibile a univoche interpretazioni e rivela, nella scelta dell'impianto generale, nella definizione delle ordinanze e nella precisazione dei dettagli la ricerca di una 'mescolanza' e di una complessità, spesso difficili da rilevare e comprendere per gli stessi contemporanei.

In his treatise, Antonio Labacco reconstructs the image of the Basilica Aemilia, the ancient monument that Bramante had analysed, and describes it as a «tempio di ordine mescolato». This definition seems to suit also the Tempietto: a monument that the contemporaries of Bramante studied and admired and that is still difficult to classify univocally.

The Tempietto is the first circular, doric temple in the Renaissance and is considered a paradigm of the new architecture 'all'antica'. Nevertheless for the wealth of ideas, the freedom in the interpretation of the antiquity and of the later artistic tradition developed in Milan, Urbino and Florence, cannot be reduced to singular explanations.

In the general organization, in the defining of the architectural orders and in the details, Bramante searches for a blending and for a complexity, that were difficult to be understood also by the contemporaries themselves.

Fernando Marías, Il ruolo della luce e delle decorazioni interne del Tempietto

Il Tempietto di San Pietro in Montorio non è stato soltanto un edificio fondativo della nuova architettura. Come sacello con altare doveva essere adornato da immagini – iconiche o descrittive – che dessero conto della sua funzione, vocazione e significato. Una serie di insegne araldiche dovevano dare testimonianza di quanti, ai diversi livelli, dal 1502 fino al regno di Filippo III e Filippo IV, avevano partecipato alla sua configurazione, prima dei successivi restauri.

A partire dal XVII secolo, insieme al rinnovamento della cripta, venne realizzato un nuovo ingresso per facilitare l'accesso al luogo del martirio e alla grotta del beato Amadeo. Il nuovo spazio della cripta doveva essere decorato e reso eloquente sia grazie a un programma iconografico, sia attraverso il recupero di alcuni elementi significativi, come la pietra di fondazione, riaffermando in tal modo gli intenti rappresentativi della committenza.

The Tempietto of San Pietro in Montorio does not simply stand as the building that inaugurated a new style in architecture. As a sacellum with an altar, it had to be embellished with images – both iconic and descriptive – meant to elucidate its function, mission, and meaning. A number of heraldic elements were arranged there to give testimony to those who had been engaged in its creation – each of them to different extents – from 1502 to Philip III's and Philip IV's reigns, before it was later renovated.

Since the Seventeenth century, along with the renovation of the crypt, a new entrance was constructed to allow easier access to the martyrdom site and to Blessed Amadeo's grotto. The renovated crypt had to be decorated and rendered meaningful through an effective iconographic project and through the retrieval of evocative elements like the foundation stone, thus reasserting the patrons' representational aims.

Manfred Schuller, Il Tempietto: analisi basata su un nuovo rilievo architettonico

I disegni a grande scala eseguiti nel 1995 – sezioni orizzontali a quattro diversi livelli, una sezione longitudinale, disegni di dettaglio – testimoniano l'approfondita analisi condotta sul Tempietto.

I risultati fondamentali sono stati dedotti dalla osservazione ravvicinata dell'edificio. Oltre alla rappresentazione delle tecniche della costruzione, dalle fondamenta alla sommità della cupola, si possono analizzare il progetto originale e le alterazioni, straordinariamente numerose, del disegno di Bramante. Fra queste ultime l'ingresso originario alla cripta, per il quale nel XVII secolo è stata adottata una soluzione più conveniente. L'impiego, per la prima volta in epoca post-antica, dell'ordine dorico nel luogo della crocifissione di san Pietro, appare allo stesso tempo particolarmente nuova e ambiziosa. A causa del piccolo diametro della *tholos*, Bramante per realizzare quattro fregi dorici di uguale altezza è costretto a ricorrere ad artifici, come la diminuzione sempre maggiore della larghezza delle metope nei tre fregi esterni e la diversa soluzione interna con coppie di paraste, inserite nello stretto vano interno. Le paraste, sia interne che esterne, dovevano essere meticolosamente armonizzate con porte, finestre e nicchie. L'esecuzione da parte di sconosciute maestranze appare negligente e condotta senza un'attenta supervisione.

Large-scale building recording drawings in four ground plans, a longitudinal section and many detail drawings, carried out back in 1995, builds the foundation of the in-depth research on the Tempietto.

The key results were being derived from close observation of the building's substance. Apart from representing the building techniques from the foundations to the cupola's crest, the original planning and the extraordinarily numerous alterations of the draft by Bramante could be analysed. Amongst the latter belongs the original entry to the crypt, which had to give way to a more comfortably usable solution in the 17th Century. The first-time application of the Doric order in post-antiques times at the commemorative place of the crucifixion of St. Peter proves particularly peculiar and ambitious at the same time: Bramante placed four equally high Doric friezes. Due to the small diameter of the *tholos* this could only be mastered with artifices, such as an increasing diminution of the metopes' width in the three outer friezes and a novel interior solution with coupled pilasters fit into the narrow interior. These pilasters had to be harmonized meticulously with doors, windows and niches. Negligent and apparently not under skilful supervision proves the execution of the unfamiliar new moulds by the craftsmen.

Carlo Bianchini, Livia Fabbri, Francesco Borgogni, Il Tempietto: rilievo 2.0

Nonostante l'esistenza di numerosi rilievi del Tempietto che nel corso degli anni hanno ormai consolidato un riferimento metrico e geometrico, la disponibilità di un modello numerico 3D (nuvola di punti) consente ora di confrontare e verificare diverse ipotesi di lettura dell'impianto geometrico e delle scelte progettuali ad esso sottese.

Gli elaborati redatti con queste metodologie hanno suggerito ipotesi per la restituzione dei tracciati regolatori e hanno indirizzato lo studio delle modularità, dei proporzionamenti e delle possibili unità di misura impiegate nell'ideazione e nella realizzazione.

Although, in the course of time, several surveys of the Tempietto have established a dimensional and geometric frame of reference, the new 3D numerical model (point cloud) now available allows us to compare and verify a number of interpretations of the geometric structure of the building and the design choice underlying it.

The data obtained and processed with these methods have prompted strategies to recover regulatory patterns and have propelled research into the functional units, the proportion designs and the units of measurement that might have been employed in the design and construction phases.

Carlo Bianchini, Quale regola per il Tempietto?

Il Tempietto di San Pietro in Montorio è ancora oggi studiato, analizzato e soprattutto rappresentato come vero e proprio manifesto della «buona e bella Architettura» (PALLADIO 1570), confrontabile con quelle antiche testimonianze che lo stesso Bramante, «solo e cogitativo» (VASARI 1568), aveva rilevato e analizzato.

Il contributo qui presentato propone una lettura attuale del Tempietto, operando un confronto tra le diverse metodologie di rilievo e di restituzione e offrendo lo spunto per una riflessione sulle loro possibili applicazioni.

The Tempietto of San Pietro in Montorio is still investigated, analysed and, in particular, represented as the unquestionable manifestation of «buona e bella Architettura» («good and beautiful architecture», PALLADIO 1570), a model that vied with the ancient monuments that Bramante himself, «solo e cogitativo» («alone and wrapped in thought», VASARI 1568), had surveyed and examined.

The present essay brings forward an up-to-date interpretation of the Tempietto by comparing different survey and modeling methods, at the same time providing a starting point for further thoughts on their potential uses.

Carlo Inglese, Valeria Caniglia, Il complesso di San Pietro in Montorio: metodi di rilevamento e di rappresentazione

Il rilievo scientifico del complesso di San Pietro in Montorio è stato condotto attraverso l'integrazione di metodologie: rilevamento con stazione totale e rilevamento diretto, operazioni eseguite da soggetti e in tempi diversi. Nella planimetria l'identificazione delle esatte giaciture dei muri e delle loro rotazioni, delle deformazioni e delle irregolarità nell'esecuzione degli apparecchi murari ha permesso di localizzare con esattezza punti di discontinuità coerenti con una storia costruttiva non lineare.

Gli elaborati di rilievo sono stati utilizzati come base per l'approfondimento dei rapporti geometrici tra il Tempietto e il chiostro, sia nell'effettiva realizzazione sia nel progetto testimoniato dal Trattato di Sebastiano Serlio.

Scientific survey of the complex of San Pietro in Montorio has been conducted by combining several methods, i.e., total station surveys, direct surveys, analyses conducted by different individuals and in different moments. The identification in the plan of such features as the walls' exact positions and rotations, and the strains and irregularities in wall construction, has allowed the precise detection, the deviations which have turned out to be consistent with the building's discontinuous construction circumstances.

Survey data have been used as a starting point to delve into the geometric relations between the Tempietto and the cloister, concerning both its actual realization and the project documented in Sebastiano Serlio's Treatise.

Elisabetta Pallottino, Il Tempietto rinnovato: restauri e interpretazioni tra Seicento e Ottocento

Il contributo descrive i più significativi interventi di manutenzione e restauro sia architettonico sia decorativo eseguiti sul Tempietto, partendo dal tardo Cinquecento e dal primo Seicento, con le prime trasformazioni del cortile e la riconfigurazione della cripta sottostante, le modifiche della cupola e del lanternino, la pulitura e stuccatura delle diverse superfici.

Attraverso un'attenta lettura di fonti documentarie e iconografiche, dense soprattutto nell'800, si procede nella descrizione dei lavori chiarendo i diversi provvedimenti attuati da importanti architetti, quali Camporese, Valadier, Canina e Francesco Fontana, per risolvere le problematiche ricorrenti che deteriorano l'architettura di Bramante. Si illustrano le diverse sostituzioni nel manto della cupola, che lamenta continue infiltrazioni, alterandone la percezione originaria. Si discute la costante aspirazione a simulare il materiale lapideo, ripercorsa nelle manutenzioni descritte, e si indaga la definizione del Tempietto come *magnum marmoreumque ciborium*.

The present paper illustrates major maintenance works and architectural and decorative renovations carried out on the Tempietto. The analysis starts from the late Sixteenth-early Seventeenth century that saw the early transformations of the courtyard and the restoration of the crypt below, as well as changes to the dome and the lantern and, finally, cleaning and plastering interventions.

Through an accurate examination of documentary and iconographic source material – plentiful in the Nineteenth century – the author gives an account of these works shedding light on the interventions brought about by prominent architects like Camporese, Valadier, Canina, and Francesco Fontana, to cope with recurrent issues that would cause damage to Bramante's architectural work. The text also analyses the various replacements of the dome's

outer surface – constantly damaged by water leakage –, which have altered its original look. Finally, the author addresses the restorers' enduring effort to simulate stone – which is illustrated in the above-mentioned maintenance works – and investigates the definition of the Tempietto as a *magnum marmoreumque ciborium*.

Lucia Morganti, Valentina White, Il Tempietto nel Novecento e il restauro per il Giubileo del 2000

Il contributo descrive l'ultimo restauro del Tempietto svolto in collaborazione fra ICR (ora ISCR) e IPHE (ora IPCE). Il cantiere rimane ancor oggi un ottimo modello del passaggio da teoria a prassi.

Il restauro, ottobre 1998 - maggio 1999, basato sul progetto elaborato dal cantiere pilota, si avvale di raffinate analisi complementari alle ricerche documentarie, con importanti novità sulla struttura materiale del monumento. L'architettura di Bramante, sovente proposta come modello ideale, nella sua concretizzazione manifesta varie problematiche dovute ai materiali, non sempre di qualità, e alle frettolose lavorazioni che ne hanno compromesso conservazione e lettura.

L'intervento elimina sovrastrutture che alterano la geometria originaria, affronta il problema dello smaltimento delle acque meteoriche, riflette sul rapporto fra pietra e intonaco, uno degli interrogativi più pregnanti assieme alla definizione degli intonaci nella loro colorazione e trattamento, per ricondurre il Tempietto all'aspetto monocromo.

The present essay describes the last restoration of the Tempietto, a collaborative initiative of ICR (now ISCR) and IPHE (now IPCE). The site still stands as an excellent model of the shift from theory to practice.

Based on the project developed in the pilot site, the renovation (October 1998-May 1999) exploits sophisticated analyses that complement documentary research with significant new data on the material structure of the building. Often cited as a paradigm, Bramante's architectural work showed several problems in the actual building phases; main issues arose from the materials used for construction, sometimes poor, and from hasty executions which prejudiced the preservation and the interpretation of the construction.

The renovation here examined aimed at removing all superstructures that have altered the building's original geometry; it tackled the problem of water draining and pondered the links between stone and plasterwork, one of the most engaging issues along with the choice of colours and treatment of the plaster, in order to restore the Tempietto to its original monochromatic tint.

José Sancho Roda, Antonio Sánchez-Barriga Fernández, Note sul restauro del Tempietto (1998-2001) e sulla necessità di interventi di conservazione preventiva

Tra il 1998 e il 1999 la Spagna, come contributo al Giubileo 2000, ha promosso il restauro del Tempietto. I lavori, completati nel 2001 con l'intervento sugli stucchi della cripta, furono realizzati dall'Istituto del Patrimonio Histórico Español (ora IPCE) e dall'Istituto Centrale per il Restauro (ora ISCR) di Roma. Sulla base dell'analisi della documentazione storica, delle cause di degrado e dello stato di conservazione del monumento venne redatto un primo progetto, modificato a seguito dei ritrovamenti che emergevano nel corso dei lavori. Elementi originali e segni evidenti di interventi successivi, come quello di Giuseppe Valadier, più vicini alle intenzioni di Bramante di quanto non fossero le soluzioni previste inizialmente, hanno indirizzato con maggior precisione il progetto di restauro.

Dieci anni dopo la conclusione dei lavori, qui accuratamente descritti, è stata effettuata una verifica sullo stato del Tempietto e, in particolare, della cripta, la parte più soggetta a deterioramento. Le riflessioni sulla necessità di una regolare e corretta manutenzione hanno portato alla stesura di un protocollo di controllo programmato del monumento.

Between 1998 and 1999 Spain funded the restoration of the Tempietto as part of its contribution to the 2000 Jubilee. Completed in 2001 with an intervention on the stuccos in the crypt, work was carried out by Instituto del Patrimonio Histórico Español (now IPCE) in collaboration with Istituto Centrale per il Restauro (now ISCR) in Rome. Based on an analysis of the historical records, the causes of deterioration, and the building's level of preservation, a first project was drawn, later modified as a result of new findings as the renovation work proceeded. The emergence of original elements and the presence of evidence of later interventions – for example, the one

conducted by Giuseppe Valadier – which complied with Bramante’s original project much more than the measures originally planned, allowed the renovation work to be carried out more accurately.

Ten years after the conclusion of the work here detailed, a survey on the Tempietto’s conditions was implemented; great attention was paid to the crypt, which had been most subject to deterioration. Close consideration of the necessity to carry out maintenance work regularly and properly has resulted in drafting a protocol of planned inspections of the building.

AUTORI

Laura Asor Rosa, archeologa e dottore di ricerca in Topografia antica, è funzionario presso la Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, dove è responsabile dell'Archivio fotografico e del censimento dei beni archeologici della Carta dell'Agro Romano. Ha curato indagini archeologiche a Roma e in Italia; è autrice di saggi sull'urbanistica di Roma antica e moderna, sulla storia dell'archeologia e della topografia antica.

laura.asorrosta@comune.roma.it

Carlo Bianchini, architetto, dottore di ricerca e professore ordinario di Disegno, è attualmente Direttore del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza – Università di Roma. Le sue ricerche e pubblicazioni in ambito nazionale e internazionale abbracciano temi legati alla rappresentazione, al rilievo e alla modellazione del patrimonio architettonico nelle sue componenti materiali e immateriali. È Direttore editoriale della rivista «Disegnare idee immagini/Drawing ideas images».

carlo.bianchini@uniroma1.it

Francesco Borgogni, architetto e dottore di ricerca in Scienze della rappresentazione, svolge attività professionale soprattutto nel campo del rilievo e della modellazione. È autore di alcune pubblicazioni e ha partecipato a diverse ricerche nazionali ed internazionali.

francesco_borgogni@yahoo.it

Valeria Caniglia, architetto, è dottoranda di ricerca in Scienze della rappresentazione presso la Sapienza – Università di Roma.

valeria.caniglia@uniroma1.it

Flavia Cantatore, architetto e dottore di ricerca, è professore associato di Storia dell'Architettura presso il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza – Università di Roma. Svolge attività di ricerca sulla storia e sulla trattatistica dell'architettura di età moderna. Ha pubblicato lavori principalmente su Leon Battista Alberti, Bramante, Antonio da Sangallo il Giovane, Giacomo Della Porta, sulla committenza pontificia e sulle testimonianze iconografico-cartografiche e della letteratura periegetica del XV e XVI secolo.

flavia.cantatore@uniroma1.it

Livia Fabbri, architetto e dottore di ricerca in Scienze della rappresentazione, specialista in Restauro dei monumenti svolge attività professionale nel settore del Restauro architettonico. Ha studiato il Tempietto nel corso della sua ricerca di dottorato.

liviafab@hotmail.com

Francesco Paolo Fiore, già professore ordinario di Storia dell'architettura e Direttore del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza – Università di Roma, è stato Visiting Lecturer presso la Harvard University, professore presso l'Università E. Mondlane di Maputo (Mozambico) e Isaiah Berlin Visiting Scholar presso l'Università di Oxford. Accademico di San Luca e membro del CISA «Andrea Palladio», ha pubblicato lavori sulla storia e sulla trattatistica dell'architettura del Rinascimento e in particolare su Alberti, Peruzzi, Serlio e l'architettura militare del XV e XVI secolo.

paolo.fiore@uniroma1.it

Carlo Inglese, architetto, dottore di ricerca, è ricercatore in Disegno presso la Sapienza – Università di Roma. Ha acquisito una profonda conoscenza del disegno e del rilievo di architettura e di archeologia attraverso l'impiego delle nuove tecnologie informatiche, temi ai quali ha dedicato diverse pubblicazioni e monografie.

carlo.inglese@uniroma1.it

Fernando Marías, storico dell'arte e dell'architettura, è professore ordinario di Storia dell'arte presso la Universidad Autónoma de Madrid; ha insegnato alla Harvard University ed stato Senior Fellow del CASVA alla National Gallery di Washington. Membro della Real Academia de la Historia e del CISA «Andrea Palladio», ha dedicato libri e saggi all'architettura e la teoria dell'arte della Spagna moderna, alla corografia, a El Greco e Velázquez, ad architetti quali Diego de Sagredo, Vicente Acero, Juan Ricci de Guevara, Ventura Rodríguez, Charles Garnier.

fernando.marias@uam.es

Lucia Morganti, storica dell'arte e restauratrice, svolge attività professionale per la committenza pubblica e privata, occupandosi del restauro di dipinti murali e materiali lapidei, dipinti su tela e tavola e manufatti lignei, ed è inoltre conservatrice per mostre e collezioni private. È autrice di pubblicazioni su temi di storia dell'arte e del restauro e da anni condivide con V. White l'interesse per la tecnica della pittura murale degli anni Trenta del XX secolo attraverso lavori e pubblicazioni.

lucia.morganti67@gmail.it

Rossana Nicolò, architetto, dottore di ricerca e post-Doc in Storia dell'architettura, specialista in Restauro dei monumenti, conduce la propria ricerca su temi del Rinascimento e del Moderno. Le sue pubblicazioni riguardano la committenza pontificia, i palazzi apostolici, il paesaggio storico. Docente a contratto (Sapienza, RomaTre), svolge consulenze per restauri in Italia e all'estero.

rossana.nicolo@uniroma1.it

Elisabetta Pallottino, professore ordinario di Restauro architettonico, è Direttore del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre. Svolge attività di ricerca e di consulenza professionale nel campo dello studio, del restauro e della valorizzazione del patrimonio architettonico e archeologico dei paesaggi culturali e urbani prevalentemente italiani. È autrice di pubblicazioni su temi di restauro dell'antico, di storia del cantiere e della costruzione, di storia dell'architettura e del patrimonio e di metodologia del restauro architettonico.

elisabetta.pallottino@uniroma3.it

Enrico Parlato, professore ordinario di Storia dell'arte moderna presso l'Università della Tuscia, si occupa da molti anni della cultura figurativa del Quattrocento romano e in particolare di Filarete e di Filippino Lippi. I suoi interessi e le sue pubblicazioni riguardano anche argomenti medievistici, questioni cinquecentesche tra Roma e Venezia, aspetti della pittura romana tra Cinque e Seicento, problemi inerenti la cultura figurativa del primo Ottocento.

parlato@unitus.it

Antonio Sánchez-Barriga Fernández, già restauratore dell'Istituto del Patrimonio Cultural de España, attualmente è conservatore della Catedral Primada di Toledo e insegna in Masters di restauro presso varie Università. Specializzato in pittura da cavalletto e dipinti murali, ha curato numerosi restauri, tra cui opere di Ribera, Velázquez, Claudio Coello e Luca Giordano. Ha partecipato a progetti internazionali in Vicino Oriente, Egitto, America e, in Italia, è stato tra i responsabili del restauro del Tempio.

antoniosanchezbarriga@gmail.com

José Sancho Roda, già architetto dell'Istituto del Patrimonio Cultural de España, è stato responsabile della progettazione e direzione del restauro di numerosi monumenti nazionali spagnoli. Molti anche i progetti all'estero, ad esempio in Egitto, Vicino Oriente, Grecia e Italia, dove è stato tra i responsabili del restauro del Tempio. Docente di restauro dell'architettura in corsi specialistici, è autore di saggi su interventi di restauro e conservazione del patrimonio architettonico.

jsrhfm@gmail.com

Manfred Schuller è professore ordinario di Baugeschichte, Historische Bauforschung und Denkmalpflege alla Technische Universität, München. Temi primari delle sue ricerche e pubblicazioni: templi greci arcaici; le cattedrali di Bamberg, Ratisbona, Treviri; architettura veneziana: Palazzo Ducale, palazzi medievali, Santa Maria dei Miracoli, San Marco; architettura islamica in Uzbekistan (Bukhara).

manfred.schuller@tum.de

Valentina White, storica dell'arte e restauratrice, è docente a contratto presso l'Università degli Studi di Torino, svolge attività professionale occupandosi del restauro di dipinti murali e materiali lapidei, dipinti su tela e tavola e manufatti lignei ed è conservatrice per mostre e collezioni private. È autrice di pubblicazioni su temi di storia dell'arte e del restauro e da anni condivide con L. Morganti l'interesse per la tecnica della pittura murale degli anni Trenta del XX secolo attraverso lavori e pubblicazioni.

valentina.white@virgilio.it

Paola Zampa, professore ordinario di Storia dell'architettura presso la Sapienza – Università di Roma, si occupa, in particolare, della nascita, formazione e trasformazione del linguaggio degli ordini architettonici tra XV e XVI secolo e dei rapporti tra elaborazioni teoriche e realizzazioni. Ha pubblicato in particolare saggi su Leon Battista Alberti, Sangallo, Michelangelo.

paola.zampa@uniroma1.it

BIBLIOGRAFIA*

- ACCAME LANZILLOTTA, DELL'ORO 2004
Maria Accame Lanzillotta, Emy Dell'Oro, *I Mirabilia Urbis Romae*, Tivoli 2004
- ACCORSI 1996
Maria Letizia Accorsi, *La tribuna e le cappelle semipogee della basilica sessoriana*, in «Palladio», n.s., 9, 1996 [1997], 18, pp. 19-34
- ACCORSI 1999
Maria Letizia Accorsi, *S. Croce in Gerusalemme a Roma, recenti scoperte della cappella di S. Elena*, in «Palladio», n.s., 12, 1999, 23, pp. 5-20
- ACIDINI 1976
Cristina Acidini, *Vedute e rilievi di Architetture del XVI secolo*, in *Giovanni Antonio Dosio: Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, a cura di F. Borsi, C. Acidini, F. Mannu Pisanu, G. Morolli, Roma 1976, pp. 145-166
- ACKERMAN 2001
James Ackerman, *Transazioni nella progettazione architettonica*, in *Punti di distanza. Saggi sull'architettura e l'arte di Occidente*, Milano 2001, pp. 17-26 (già pubblicato in «Critical Inquiry», I, 2, 1974, pp. 229-243)
- ACTA SANCTORUM 1717
Acta Sanctorum Junii, ex Latinis & Graecis aliarumque gentium antiquis monumentis, servatâ primigeniâ Scriptorum phrasi, collecta, digesta, commentariis & observationibus illustrata, a Godefrido Henschenio p.m., Daniele Papebrochio, Francisco Baertio, et Conrado Janningo, e Societate Iesu presbyteris theologis, t. VII, Antuerpiæ 1717
- ACTA SANCTORUM 1746
Acta Sanctorum Junii Ex Latinis & Graecis aliarumque gentium Monumentis, servata primigenia Scriptorum phrasi, collecta, digesta, Commentariis & Observationibus illustrata a Conrado Janningo E Societate Jesu Presbytero Theologo, t. VII/2, Venetiis 1746
- ADORNI 2016
Bruno Adorni, *Bramante ritrovato: Santa Maria di Canepanova a Pavia*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 64, 2016, pp. 27-50
- AGNELLUS 1924
Agnellus de Ravenna, *Codex pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, a cura di A. Testi Rasponi, Bologna 1924 (*Rerum Italicarum Scriptores*², 2/3)
- AGOSTI, FARINELLA 1987
Giovanni Agosti, Vincenzo Farinella, *Michelangelo studi di antichità dal Codice Coner*, Torino 1987
- AGUADO 1876
Francisco Aguado, *Documentos relativos a la fundación de San Pedro in Montorio*, Roma [1876?]
- ALBERTI 1966
Leon Battista Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, 2 voll., Milano 1966
- ALBERTI 2005
Leonis Baptistae Alberti, *Descriptio Urbis Romae*, édition critique par J.-Y. Boriaud, F. Furlan, introduzione di M. Carpo, F. Furlan, Firenze 2005
- ALBERTINI 1510
Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Roma 1510
- ALBERTINI 1519
Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Roma 1519
- ALBERTINI 1520
Francesco Albertini, *Mirabilia Rome: opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Rome*, Lugduni 1520
- ALBERTINI 1886
Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Heilbronn 1886

*A cura di Rossana Nicolò

ALBI 1644

Eloges historiques des cardinaux illustres françois et etrangers mis en parallele avec leurs pourtraits au naturel par le p. Henry Albi de la Compagnie de Jesus, Paris 1644

ALBIERO 2014a

Stefania Albiero, *La iglesia de Santiago de los Españoles en Piazza Navona: una historia a través del dibujo*, in *Bramante en Roma, Roma en España: un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*, eds. X. Company, B. Franco, I. Rega, Lleida 2014, pp. 92-111

ALBIERO 2014b

Stefania Albiero, *La iglesia de Santiago de los Españoles en Roma y su entorno entre los siglos XV y XIX. Una historia a través del dibujo*, Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid 2014

ALIVENTI 2015

Roberta Aliventi, *II. 29 Federico Barocci*, in *Raffaello, Parmigianino, Barocci. Metafore dello sguardo*, catalogo della mostra (Roma, 2 ottobre 2015 – 10 gennaio 2016) a cura di M. Faietti, Roma 2015

ALLEN 1963

Don Cameron Allen, *The Legend of Noah. Renaissance Rationalism in Art, Science and Letters*, Urbana Ill. 1963

ALONSO CAMPOY 2009-2010

Margarita Alonso Campoy, *L'Accademia di Spagna a Roma*, in «Annuario dell'Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roma», 51, 2009-2010, pp. 185-198

ALONSO CAMPOY 2013

Margarita Alonso Campoy, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma y la promoción de 1934: fragmentos de vida*, in *El arquitecto José Ignacio Hervada (1902-1949): el sueño de una arqueología española en Grecia entre los siglos XVIII y XX*, a cura di J. García Sánchez, Madrid [2013], pp. 13-73

ALONSO RUIZ 2007

Begoña Alonso Ruiz, *Santiago de los Españoles y el modelo de iglesia salón en Roma*, in *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, ed. C. José Hernando Sánchez, Madrid 2007, I, pp. 173-188

ALTERI 2005

Giancarlo Alteri, *Il Papato e la sua storia nelle medaglie della Fondazione Cassa di Risparmio di Roma*, Roma 2005

ALVERI 1664

Gasparo Alveri, *Della Roma in ogni suo stato*, II, Roma 1664

AMADEI 1958

Emma Amadei, *San Pietro in Montorio e il suo recente restauro*, in «Capitolium», XXXIII, 1958, 3, pp. 6-10

AMADEU 2014

Beato Amadeu, *Nova Apocalipse*, ed. D.L. Dias, Coimbra 2014 (<https://digitalis.uc.pt/pt-pt/node/106201?hdl=34787>)

ANDRÉS 1968

Gregorio de Andrés OSA, *Catálogo de las colecciones de dibujos de la Real Biblioteca de El Escorial*, in «Archivo Español de Arte», XLI/161, 1968, 77-95, p. 5

ANGELINI 1993

Alessandro Angelini, *Francesco di Giorgio e bottega, Natività con i Santi Bernardo e Tommaso d'Aquino e due angeli*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, a cura di L. Bellosi, Milano 1993, pp. 314-317

ANNIO DA VITERBO 1981

Annio da Viterbo, *Documenti e ricerche*, a cura di G. Bonicci Caporali, Roma 1981

ANNOSCIA, DE MINICIS, TAVIANI 2010

Giorgia Maria Annoscia, Elisabetta De Minicis, Miriam Taviani, *Case, strade e pozzi nel Trastevere medievale*, in *Trastevere. Un'analisi di lungo periodo*, Atti del convegno di studi (Roma 13-14 marzo 2008) a cura di L. Pani Ermini e C. Travaglini, Roma 2010, pp. 183-231

ANSELMI 2008

Alessandra Anselmi, «Tota pulchra es amica mea et macula non est in te»: *la Spagna e l'Immacolata a Roma*, in *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, a cura di A. Anselmi, Roma 2008, pp. 239-300

ANTONAZZI 1985

Giovanni Antonazzi, *Lorenzo Valla e la polemica sulla Donazione di Costantino*, Roma 1985

ANTON-MARIA DA VICENZA 1867

Anton-Maria da Vicenza OFM, *Vita del venerabile servo di Dio P. Angelo del Pas di Perpignano, sacerdote professo della più stretta osservanza dei Minori Riformati*, Roma 1867

ANTONUCCI 2014

Micaela Antonucci, *Bramante nella Roma di Alessandro VI, tra mecenatismo spagnolo e committenza 'all'antica'*, in

- Bramante en Roma, Roma en España: un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*, eds. X. Company, B. Franco, I. Rega, Lleida 2014, pp. 78-91
- ARAMBURU-ZABALA 1991
Miguel Ángel Aramburu-Zabala, *La iglesia y hospital de Santiago de los españoles: el papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento*, in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», III, 1991, pp. 31-42
- ARAUJO SÁNCHEZ 1837
Ceferino Araujo Sánchez, *La colección de estampas de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo*, in «Almanaque del Museo de la Industria para el año 1873», 32-43, pp. 886-888
- ARCINIEGA GARCÍA 2014
Luis Arciniega García, *El templo de San Pietro in Montorio de Bramante: intereses de fundación y reproducción, y algunas paradojas resultantes*, in *Bramante en Roma, Roma en España: un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*, eds. X. Company, B. Franco, I. Rega, Lleida 2014, pp. 128-159
- ARMELLINI 1891
Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1891 (2ª ed.)
- ARMELLINI, CECHELLI 1942
Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, nuova ed. a cura di C. Cecchelli, Roma 1942
- ARONBERG LAVIN 1990
Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative, Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago-London 1990
- ARONEN 1999
Jaakko Aronen, *s.v. Corniscae*, in *LTUR V*, 1999, pp. 240-241
- ARROYO ESTEBAN, MAROCCHINI, SECCARONI 2010
Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale, Atti del Convegno internazionale (Roma, 13-14 maggio 2009), a cura di S. Arroyo Esteban, B. Marocchini, C. Seccaroni, Firenze 2010
- ASHBY 1904
Thomas Ashby, *Sixteenth-century drawings of Roman buildings attributed to Andreas Coner*, (Papers of the British School at Rome, 2), London 1904
- ASHBY 1913
Thomas Ashby, *Addenda and Corrigenda to Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings, Attributed to Andreas Coner*, (Papers of the British School at Rome, 4), London 1913, pp. 184-210
- ASHBY 1919
THOMAS ASHBY, *The Bodleian MS. of Pirro Ligorio*, in «The Journal of Roman Studies», 9, 1919, pp. 170-201
- ATTILIA 2008
Luigia Attilia, *La topografia antica dell'area sulla base delle fonti documentarie e dei dati archeologici*, in *Horti et sordes: uno scavo alle falde del Gianicolo*, a cura di F. Filippi, Roma 2008, pp. 3-12
- AVERLINO 1972
Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, vol. I, Milano 1972
- AZCONA 1966
Tarsicio de Azcona OFM, *Nuevos documentos sobre la reforma de la orden franciscana en tiempo del Ministro General Egidio Delfini*, «Estudios Franciscanos», 67, 1966, pp. 257-300
- BACOU, VIATTE 1975
Michel-Ange au Louvre, les dessins, a cura di R. Bacou, F. Viatte, Paris 1975
- BAGLIONI, INGLESE 2015
Leonardo Baglioni, Carlo Inglese, *Il rilievo integrato come metodo di studio: il caso di San Bernardino ad Urbino*, in «Disegnare idee immagini», 51, 2015, pp. 34-45
- BAGOLAN 2004
Maria Cristina Bagolan, *La Spagna sul Gianicolo III. La Reale Accademia di Spagna*, Roma 2004
- BAKER-BATES 2012
Piers Baker-Bates, *A Means for the Projection of 'Soft Power': 'Spanish' Churches at Rome 1469-1527*, in *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, eds. M. Delbeke, M. Schraven, Leiden 2012, pp. 155-181
- BALDI 1724
Bernardino Baldi, *Memorie concernenti la città di Urbino dedicate alla sagra real maestà di Giacomo III, re della Gran Bretagna*, a cura di F. Bianchini, Roma 1724

BALLARDINI 2004

Antonella Ballardini, *La distruzione dell'abside dell'antico San Pietro e la tradizione iconografica del mosaico Innocenziano tra la fine del sec. XVI e il sec. XVII*, in «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», XI, 2004, pp. 7-80

BANIĆ-PAJNIĆ 1988

Erna Banić-Pajnić, *Dragišićev spisza Savonarolu (Prophe-ticae solutiones)*, in «Prilozi za istraživanje hrvatske filo-zofske baštine», 27-28, 1988

BANIĆ-PAJNIĆ 1997

Erna Banić-Pajnić, *Juraj Dragišić*, in *Starija hrvatska filo-zofija, Hrestomatija filozofije*, 9, ed. F. Zenko, Zagreb 1997

BANIĆ-PAJNIĆ 2001

Erna Banić-Pajnić, *Juraj Dragišić*, in *Hrvatska filozofija I*, ed. M. Šišak, Zagreb 2001

BARBARO 1987

Daniele Barbaro, *Vitruvio. I dieci libri dell'architettura. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro. 1567*, a cura di M. Tafuri, M. Morresi, Milano 1987

BARBER 2005

Peter Barber, *George III and his geographical collection*, in *The wisdom of George the Third*, papers from a Symposium at The Queen's Gallery, Buckingham Palace, June 2004, ed. with an introduction by J. Marsden, London 2005, pp. 263-289

BARCLAY LLOYD, BULL-SIMONSEN EINAUDI 1998

Joan Barclay Lloyd, Karin Bull-Simonsen Einaudi, *SS. Cosma e Damiano in Mica Aurea: architettura, storia e sto-riografia di un monastero romano soppresso*, Roma 1998

BARELLI 1990-1992

Lia Barelli, *Il beato Amadeo Menez de Sylva e la chiesa di S. Maria delle Grazie a Ponticelli Sabino*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 15-20, 1990-1992, pp. 407-418

BARONE 1978

Giulia Barone, *I Francescani a Roma*, in «Storia della città», 9, 1978, pp. 33-35

BARONIO 1588

Cesare Baronio, *Annales ecclesiastici*, Roma 1588

BARTOLI 1914

Alfonso Bartoli, *I monumenti antichi nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma 1914

BARTOLOTTI 1971

Franco Bartolotti, *Le medaglie di Tommaso Mercandetti*, in «Medaglia», 1, 1971, 2, pp. 18-37

BATTISTINI 1981

Rodolfo Battistini, *Antonio da Faenza*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, a cura di P. Dal Poggetto, P. Zampetti, Firenze 1981, pp. 143-147

BEDINI 1956

Balduino Bedini, *Le reliquie sessoriane della Passione del Signore*, Roma 1956 (1 ed. 1924)

BELARDINELLI 1991

Giampaolo Belardinelli, *La "Sancti Francisci Historia" negli affreschi di Circignani e Lombardelli a San Pietro in Montorio e nelle incisioni di Villamena e Thomassin*, in «Bollettino d'Arte», ser. VI, LXXVI, 1991, 68-69, pp. 131-146

BELL 1993

Malcom Bell, *Mulini ad acqua sul Gianicolo*, in *Archeologia Laziale XI. Undicesimo incontro di studio del Comitato per l'Archeologia Laziale*, a cura di S. Quilici Gigli, Roma 1993, pp. 65-72

BELL 1996

Malcom Bell, *s.v. Molinae*, in *LTUR III*, 1996, pp. 270-272

BELLA, AZZI 2002

Francesco Bella, Carlo Azzi, *14C Dating of the 'Titulus Crucis'*, in «Radiocarbon», 44, 2002, pp. 685-689

BELLARDINI, DELOGU 2001-2002

Donatella Bellardini, Paolo Delogu, *Liber Pontificalis e altre fonti: la topografia di Roma nell'VIII secolo*, in *Il Liber Pontificalis e la storia materiale*, Atti del colloquio internazionale (Roma 21-22 febbraio 2002) a cura di H. Geertman, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome», 60-61, 2001-2002, pp. 205-223

BELTRAME QUATTROCCHI 1980

Enrichetta Beltrame Quattrocchi, *I disegni del Fondo Nazionale*, in *I grandi disegni italiani dal Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma*, con testi e commenti di M. Catelli Isola, S. Prosperi Valenti Rodinò, E. Beltrame Quattrocchi, G. Fusconi, Milano 1980

BELTRAMINI 2000

Maria Beltramini, in *La basilica di S. Pietro in Vaticano*, Modena 2000

BENEDETTI 2011

Sandro Benedetti, Laura Marcucci, *Architettura del Cinquecento romano*, 2 voll., Roma 2011

BENELLI 1997

Francesco Benelli, *Il codice 2/17 dell'Archivio dei Minori Francescani di Sant'Isidoro in Roma*, in «Il disegno di architettura», 15, 1997, pp. 76-81

BENOCCI 2004

Carla Benocci, *La Spagna sul Gianicolo II. La residenza dell'Ambasciatore di Spagna*, Roma 2004

BENOCCI 2016a

Carla Benocci, *Le acque del Gianicolo*, in *Il Gianicolo: il colle "aureo" della cultura internazionale, della sacralità e della memoria*, a cura di C. Benocci e M. Fagiolo, Roma 2016, pp. 107-116

BENOCCI 2016b

Carla Benocci, *Da Paolo IV a Urbano VIII: le fortificazioni gianicolensi*, in *Il Gianicolo: il colle "aureo" della cultura internazionale della sacralità e della memoria*, a cura di C. Benocci e M. Fagiolo, Roma 2016, pp. 117-138

BENOCCI, FAGIOLO 2016

Il Gianicolo: il colle "aureo" della cultura internazionale, della sacralità e della memoria, a cura di C. Benocci, M. Fagiolo, Roma 2016

BENVIGNAT 1856

Charles Benvignat, *Musée Wicar: catalogue des dessins et object d'art légués par F. B. Wicar*, Lille 1856

BERTOLINI 1994a

Lucia Bertolini, *Ptolomaeus, Geographia*, in *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova 1994), a cura di J. Rikwert e A. Engel, Milano 1994, pp. 439-440

BERTOLINI 1994b

Lucia Bertolini, *Alessandro Strozzi, Res prisca variaque antiquitatis monumenta undique ex omni orbe conlecta*, in *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova 1994), a cura di J. Rikwert e A. Engel, Milano 1994, pp. 447-448

BESOZZI 1750

Raimondo Besozzi, *La storia della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme dedicata alla Santità di N.S. Papa Benedetto XIV*, Roma 1750

BEVILACQUA 2000

Mario Bevilacqua, *2. Alessandro Strozzi*, in *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV*

al XIX secolo, catalogo della mostra (Roma, 30 settembre 2000-28 gennaio 2001), a cura di M. Gori Sassoli, Roma 2000

BIANCHI 1996

Lorenzo Bianchi, *L'estremità settentrionale del Gianicolo. Questioni di topografia antica e medievale*, in *Ianiculum – Gianicolo: storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento*, a cura di E.M. Steinby, Roma 1996, pp. 29-52

BIANCHI 1999a

Lorenzo Bianchi, *Roma. Il Monte di Santo Spirito tra Gianicolo e Vaticano. Storia e topografia dall'antichità classica all'epoca moderna*, Roma 1999

BIANCHI 1999b

Lorenzo Bianchi, *Ad limina Petri. Spazio e memoria della Roma cristiana*, Roma 1999

BIANCHINI 2001

Carlo Bianchini, *Modelli discreti e modelli continui nel rilievo e rappresentazione informatizzata dell'architettura*, in «Disegnare idee immagini», 22, 2001, pp. 51-60

BIANCHINI 2007a

Carlo Bianchini, *Laser scanning X*, in *Metodi e tecniche integrate di rilevamento per la realizzazione di modelli virtuali dell'architettura e della città*, Roma 2007, pp. 24-31

BIANCHINI 2007b

Carlo Bianchini, *Dal reale al virtuale e ritorno: appunti*, in *Informatica e fondamenti scientifici della rappresentazione*, Roma 2007, pp. 307-314

BIANCHINI 2007c

Carlo Bianchini, *Dal reale al virtuale (e ritorno): il modello ligneo di Antonio da Sangallo per il Nuovo San Pietro in Vaticano*, in «Disegnare idee immagini», 34, 2007, pp. 36-49

BIANCHINI 2010

Carlo Bianchini, Carlo Inglese, *Il Rilievo come Sistema di Conoscenza: prime sperimentazioni su Santa Maria della Rupe in Narni* in «Disegnare idee immagini», 41, 2010, pp. 30-41

BIANCHINI 2016

Carlo Bianchini, Carlo Inglese, Alfonso Ippolito, *I Teatri del Mediterraneo come esperienza di rilevamento integrato / The Theaters of the Mediterranean as integrated survey experience*, Roma 2016

BIERSACK 2009

Martin Biersack, *Los Reyes Católicos y la tradición imperial romana*, in «eHumanista», vol. 12, 2009, pp. 33-47

BIMBENET-PRIVAT 1992

Michèle Bimbenet-Privat, *Les orfèvres français à Rome 1500-1620*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée», 104-2, 1992, pp. 455-478

BISCONTI 1998

Fabrizio Bisconti, *Pietro, Santo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 392-397

BISCONTI 2000

Fabrizio Bisconti, *La Memoria Apostolorum*, in *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, a cura di A. Donati, Milano 2000, pp. 63-66

BISCONTIN 1998

Jacqueline Biscontin, *L'album vasarien de Filippo Baldinucci au Louvre*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 6, 1998, pp. 18-37

BLAIR MOORE 2009

Kathryn Blair Moore, *Seeing through text: the visualization of Holy Land architecture in Niccolò da Poggibonsi's Libro d'oltramare, 14th-15th centuries*, in «Word & Image», 25, 4, 2009, pp. 402-415

BODEI 2016

Remo Bodei, *Limite*, Bologna 2016

BOESCH, SCORZA BARCELLONA 2008

Sofia Boesch Gajano, Francesco Scorza Barcellona, *Premessa*, in *Lo spazio del santuario. Un osservatorio per la storia di Roma e del Lazio*, Atti del convegno (Roma, 25-27 settembre 2002), a cura di S. Boesch Gajano, F. Scorza Barcellona, Roma 2008, pp. IX-XX

BOHIGAS 1920-1922

Pere Bohigas, *Profecies catalanes dels segles XIV i XV. Assaig bibliogràfic*, «Butlletí de la Biblioteca de Catalunya», VI, 1920-1922, pp. 24-49

BOHIGAS 1928

Pere Bohigas, *Prediccions i profecies en les obres de Fra Francesc Eiximenis*, in «Franciscalia», 1928, pp. 23-38

BOHIGAS 1928-1932

Pere Bohigas, *Profecies de Merlí*, in «Bulletin de la Biblioteca de Catalunya», VIII, 1928-1932, pp. 253-279

BOHIGAS 1941

Pere Bohigas, *La 'visión de Alfonso X' y las 'Profecías de Merlín'*, «Revista de Filología Española», 25, 1941, pp. 383-398

BOHN 2012-2013

Babette Bohn, *Federico Barocci Renaissance master of color and line*, catalogo della mostra (Saint Luis, 21 ottobre 2012 – 20 gennaio 2013; Londra, 27 febbraio - 19 marzo 2013), a cura di J. Mann, B. Bohn, C. Plazzotta, New Haven 2013

BOLLWEG 1995

John August Bollweg, *Sense of a Mission: Arnau de Vilanova on the Conversion of Muslims and Jews*, in *Iberia and the Mediterranean World of the Middle Ages: Studies in Honor of Robert I. Burns SJ*, ed. L.J. Simon, Leyden 1995, pp. 50-71

BONA CASTELLOTTI 1979

Marco Bona Castellotti, *A proposito di Bernardino Cavaial committente*, in «Arte Lombarda», 51, 1979, p. 28

BONACCORSO 2014.

Giuseppe Bonaccorso, *Carlo Fontana, Romano Fortunato Carapacchia e il villino Vaini sul Gianicolo a Roma: il progetto, la contrastata edificazione e il condono*, in *La festa delle arti, scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, I, a cura di M. Bevilacqua, V. Cazzato, M. Fagiolo, S. Roberto, Roma 2014, pp. 524-531

BONELLI 1960

Renato Bonelli, *Da Bramante a Michelangelo*, Venezia 1960

BORGEHAMMAR 1991

Stephan Borgehammar, *How the Holy Cross was found: From Event to Medieval Legend*, Estocolmo 1991

BORSI 1980

Franco Borsi, *Bernini architetto*, Milano 1980

BORSI 1989

Franco Borsi, *Bramante*, Milano 1989

BORSI S. 1985

Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985

BORSI S. 1989

Stefano Borsi, *Catalogo critico*, in F. Borsi, *Bramante*, Milano 1989, pp. 251-259

BOSCH REIG 2010

Ignacio Bosch Reig, María del Pilar Roig Picazo, Nuria Salvador Luján, Valeria Marcenac, *La iglesia de San Pietro in Montorio di Roma. Actuaciones para su permanencia*, in «Arché», 4-5, 2010, pp. 295-302

BOWERSOCK 2004

Glen W. Bowersock, *Peter and Constantine*, in *St. Peter's in the Vatican*, ed. W. Tronzo, Cambridge 2004

BRINTON 1930

Anna Cox Brinton, *Maphaeus Vegius and his Thirteenth Book of the Aeneid*, Stanford 1930

BRU ROMO 1971

Margarita Bru Romo, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid 1971

BRUSCHI 1963

Arnaldo Bruschi, *Il problema storico di Bomarzo*, in «Palladio», I-IV, gennaio-dicembre 1963, pp. 85-114 (ora anche in Arnaldo Bruschi, *Oltre il Rinascimento. Architettura, città, territorio nel secondo Cinquecento*, Milano 2000, pp. 119-167)

BRUSCHI 1969

Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969

BRUSCHI 1972

Arnaldo Bruschi, *Considerazioni sulla "maniera matura" di Brunelleschi*, in «Palladio», XXII, I/IV, gennaio-dicembre 1972, pp. 89-126 (ora anche in Arnaldo Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci e P. Zampa, Milano 2004, pp. 86-122)

BRUSCHI 1973

Arnaldo Bruschi, *Bramante*, Bari 1973

BRUSCHI 1981

Arnaldo Bruschi, *Introduzione*, in *Vitruvio, De Architectura, translato, commentato et raffigurato da Cesare Cesariano*, a cura di A. Bruschi, A. Carugo, F.P. Fiore, Milano 1981, pp. XI-XXXIV

BRUSCHI 1985

Arnaldo Bruschi, *L'architettura a Roma al tempo di Alessandro VI: Antonio da Sangallo il Vecchio, Bramante e l'Antico. Autunno 1499-Autunno 1503*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXX, 1985, 29, pp. 67-90 (ora edito anche in Arnaldo Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del*

Rinascimento, a cura di M. Ricci e P. Zampa, Milano 2004, pp. 239-274)

BRUSCHI 1989

Arnaldo Bruschi, *Edifici privati di Bramante a Roma. Palazzo Castellesi e Palazzo Caprini*, in «Palladio», n.s., II, 4, luglio-dicembre 1989, pp. 5-44

BRUSCHI 1992

Arnaldo Bruschi, *Introduzione*, in Antonio Labacco, *Libro appartenente a l'architettura*, (1552), a cura di A. Bruschi, F. Colonna, Milano 1992, pp. IX-XXVI

BRUSCHI 1993a

Arnaldo Bruschi, *Bramante e il 'caso' Abbiategrasso*, in «Arte Lombarda», 105-107, 1993, 2-4, pp. 195-202

BRUSCHI 1993b

Bramante, Roma-Bari 1993³ (1^a ed. 1973)

BRUSCHI 1994

Arnaldo Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi a Michelangelo*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, 31 marzo - 6 novembre 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 123-181

BRUSCHI 1996

Arnaldo Bruschi, *L'architettura dei palazzi romani della prima metà del Cinquecento*, in *Palazzo Mattei di Pagana e l'Enciclopedia italiana*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1996, pp. 3-109

BRUSCHI 2002a

Arnaldo Bruschi, *Introduzione*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 9-33

BRUSCHI 2002b

Arnaldo Bruschi, *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia (1492-1503) e l'edilizia del primo Cinquecento*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 34-75

BRUSCHI 2004

Arnaldo Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci, P. Zampa, Milano 2004

BRUSCHI 2008

Arnaldo Bruschi, *Le vicende della chiesa di San Pietro in Montorio e qualche nota sui problemi storiografici dell'architettura romana del Quattrocento*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 51, 2008, pp. 17-34

BRUSCHI 2009

Arnaldo Bruschi, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi*, Milano 2009

BUCARELLI 2010

Ottavio Bucarelli, *Il Trastevere nel Medioevo: continuità e trasformazioni tra IX e XII secolo*, in *Trastevere. Un'analisi di lungo periodo*, Atti del convegno di studi (Roma 13-14 marzo 2008), a cura di L. Pani Ermini e C. Travagliani, Roma 2010, pp. 97-145

BUDDENSIEG 1975

Tilmann Buddensieg, *Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, pp. 89-108

BULLARIUM FRANCISCANUM 1949

Bullarium Franciscanum, n.s., tomus III (1471-1484), ed. J.M. Pou y Martí OFM, Ad Claras Aquas (Quaracchi) prope Florentiam 1949

BUONORA 2009

Paolo Buonora, *I mulini da grano del Gianicolo e il network produttivo dell'acqua Paola*, in *In presentia mei notarii. Piante e disegni nei protocolli dei Notai Capitolini (1605-1875)*, a cura di O. Verdi, Roma 2009, pp. 263-277

BURCKARDI 1911-1942

Johannis Burckardi, *Liber notarum ab anno MCCC-CLXXXIII usque ad annum MDVI*, a cura di E. Celani, Città di Castello 1911-1942 (*Rerum Italicarum Scriptores*², 32/2)

BURNS 1984

Howard Burns, *3.2.11 Bernardino della Volpaia. Tacuino di disegni architettonici*, in *Raffaello architetto*, a cura di H. Burns, C.L. Frommel, S. Ray, Milano 1984

BURY 2001

Micheal Bury, *The print in Italy 1550-1620*, London 2001

BUZZETTI 1996

Carlo Buzzetti, *s.v. Naumachia Traiani*, in *LTUR*, III, 1996, pp. 338-339

CABALLERO LÓPEZ 2004

Antonio Caballero López, *Los griegos impostores y el famoso dominicano de Viterbo*, in *Humanæ Litterae. Estudios de Humanismo y Tradición clásica en Homenaje al Profesor Gaspar Morochó Cano*, León 2004, pp. 103-112

CABALLINUS 1995

Johannes Caballinus de Cerronibus, *Polistoria de virtutibus et dotibus Romanorum*, a cura di M. Laureys, Stuttgart-Leipzig 1995

CACCHIATELLI, CLETER 1865

Paolo Cacchiarelli, Gregorio Cleter, *Le scienze e le arti sotto il Pontificato di Pio IX*, Roma 1865

CAFÀ 2006

Valeria Cafà, *Basilica Aemilia nel Libro d'Antonio Labacco*, in *Michelangelo e il disegno di architettura*, a cura di C. Elam, Venezia 2006, pp. 165-168

CAGLIOTI 1997

Francesco Caglioti, *Sui primi tempi romani d'Andrea Bregno: un progetto per il cardinale camerlengo Alvise Trevisan e un San Michele Arcangelo per il cardinale Juan de Carvajal*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLI, 1997 [1998], pp. 213-253

CAGLIOTI 2000

Francesco Caglioti, *I monumenti funebri*, in *La basilica di S. Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, M. Beltrami, Modena 2000, pp. 359-365

CALTAROSSA 1996

Rita Caltarossa, *Il Codice di Oreste Vannocci Biringucci nel contesto dei codici del Rinascimento*, in «Annali di Architettura», 8, 1996 [1997], pp. 43-60

CALVO FERNÁNDEZ 2000a

Vicente Calvo Fernández, *El cardenal Bernardino de Carvajal y la traducción latina del Itinerario de Ludovico Vartema*, in «Cuadernos de Filología. Estudios Latinos», 18, 2000, pp. 303-321

CALVO FERNÁNDEZ 2000b

Vicente Calvo Fernández, *Nuevo epigrafe en el templete romano de 'San Pietro in Montorio'*, in «Tempus. Revista de actualización científica», 24, 2000, pp. 135-138

CALZINI GYSENS 1996a

Jaqueline Calzini Gysens, *s.v. Iuppiter Heliopolitanus*, in *LTUR III*, 1996, pp. 138-143

CALZINI GYSENS 1996b

Jaqueline Calzini Gysens, *s.v. Lucus Furrinae*, in *LTUR III*, 1996, pp. 193-194

CAMBONI 2000

Elisa Camboni, *Michelangelo Ricciolini (1718-1780) e un inedito trattato del Settecento romano*, in *L'arte per i Giubilei e tra i Giubilei del settecento*, in *Studi sul settecento romano* a cura di E. Debenedetti, 16, 2000, 2, pp. 141-155

CAMPBELL 2013a

Ian Campbell, *9. Rome, S. Pietro in Montorio, Tempio: plan*, in *Renaissance and Later Architecture and Ornament, I, Drawings from the Architectura Civile album and other architectural drawings*, by P. Davies, D. Hemsoll, (The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo), London 2013, pp. 91-93

CAMPBELL 2013b

Ian Campbell, *10. Rome, S. Pietro in Montorio, Tempio: details of mouldings*, in *Renaissance and Later Architecture and Ornament, I, Drawings from the Architectura Civile album and other architectural drawings*, by P. Davies, D. Hemsoll, (The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo), London 2013, pp. 94-95

CANALDA I LLOBET 2002

Silvia Canalda i Llobet, *El ciclo de San Pietro in Montorio: originalidad y préstamos frente a otras series postri-dentinas de Italia central*, in «Academia de España en Roma», 2002, pp. 73-76

CANINA 1856

Luigi Canina, *Gli edifizj antichi dei contorni di Roma cognitivi per alcune reliquie descritti e dimostrati nella loro intera architettura dal commendatore Luigi Canina, Volume VI, Tavole dalla VII alla CC*, Roma 1856

CANTATORE 1994

Flavia Cantatore, *La chiesa di San Pietro in Montorio a Roma: ricerche ed ipotesi intorno alla fabbrica tra XV e XVI secolo*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 24, 1994 [1997], pp. 3-34

CANTATORE 2000

Flavia Cantatore, *Aspetti della committenza straniera nella Roma di Sisto IV: S. Pietro in Montorio e S. Giacomo*

degli Spagnoli, in *Sisto IV: le arti a Roma nel primo Rinascimento*, a cura di F. Benzi, Roma 2000, pp. 417-425

CANTATORE 2001

Flavia Cantatore, *Un committente spagnolo nella Roma di Alessandro VI: Bernardino Carvajal*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, Atti del convegno (Città del Vaticano-Roma, 1-4 dicembre 1999), a cura di M. Chiabò, S. Maddalo, M. Miglio, A.M. Oliva, t. III, Roma 2001, pp. 861-871

CANTATORE 2005a

Flavia Cantatore, *Pietro del Massaio, Pianta di Roma, 1472, gennaio 5, stile fiorentino (1473)*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti ed artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, 24 giugno - 16 ottobre 2005), a cura di F.P. Fiore e A. Nesselrath, Milano 2005, pp. 173-174

CANTATORE 2005b

Flavia Cantatore, *Alessandro Strozzi, Pianta di Roma*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti ed artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, 24 giugno - 16 ottobre 2005), a cura di F.P. Fiore e A. Nesselrath, Milano 2005, pp. 174-175

CANTATORE 2005c

Flavia Cantatore, *Piante e vedute di Roma*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti ed artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, 24 giugno - 16 ottobre 2005), a cura di F.P. Fiore e A. Nesselrath, Milano 2005, pp. 166-172

CANTATORE 2007

Flavia Cantatore, *San Pietro in Montorio: la chiesa dei Re Cattolici a Roma*, Roma 2007

CANTATORE 2010a

Flavia Cantatore, *A proposito del tempio di San Pietro in Montorio*, in *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)*, Atti del convegno internazionale (Roma, 2-4 dicembre 2008) a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, P. Farenga, M. Gargano, A. Morisi, A. Modigliani, F. Piperno, Roma 2010, pp. 457-481

CANTATORE 2010b

Flavia Cantatore, *San Pietro in Montorio. Vicende architettoniche tra Quattro e Cinquecento*, in *Sebastiano*

del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale, Atti del convegno internazionale (Roma, 13-14 maggio 2009), a cura di S. Arroyo Esteban, B. Marocchini, C. Seccaroni, Firenze 2010, pp. 19-28

CANTATORE 2011-2012

Flavia Cantatore, *Il tempio di Sant'Andrea a ponte Milvio tra architettura e scultura nella Roma del secondo Quattrocento*, in *Giornate di studio in onore di Arnaldo Bruschi*. Atti del convegno (Roma, 5-7 maggio 2011), a cura di F. Cantatore, F.P. Fiore, M. Ricci, A. Roca De Amicis, P. Zampa, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 57-59, 2011-2012 [2013], pp. 37-48

CANTATORE 2012a

Flavia Cantatore, *Architettura e committenza tra Milano e Roma. Alcuni documenti su Amedeo Menez de Silva*, in «RR Roma nel Rinascimento», 2012, pp. 197-202

CANTATORE 2012b

Le cose maravigliose dell'anima città di Roma nell'edizione di Girolamo Franzini, Venezia 1588, introduzione e cura di F. Cantatore, Roma 2012

CANTATORE 2016

Flavia Cantatore, *La Spagna si affaccia su Roma: S. Pietro in Montorio*, in *Il Gianicolo: il colle "aureo" della cultura internazionale, della sacralità e della memoria*, a cura di C. Benocci e M. Fagiolo, Roma 2016, pp. 246-253

CANTATORE c.p. 1

Flavia Cantatore, *Il Tempio di San Pietro in Montorio*, in «*Inventor e luce della buona e vera Architettura*»: *Bramante e gli 'ordini nuovi' nell'architettura del Cinquecento e oltre*, Atti del convegno internazionale (Roma, 2-4 ottobre 2014), a cura di F.P. Di Teodoro, J. Niebaum, in corso di pubblicazione

CANTATORE c.p. 2

Flavia Cantatore, *Bramante architect for the Spanish Crown: the monument to St. Peter on the Janiculum Hill*, in *Tribute to Donato Bramante (1444-1514)*, Atti del convegno internazionale (Roma, 10 giugno 2015), a cura di J. Cenicacelaya, in corso di pubblicazione

CANTATORE c.p. 3

Flavia Cantatore, *I Re Cattolici committenti di Bramante a Roma*, in *Per Giovanni Carbonara. Studi e ricerche*, Atti del convegno internazionale (Roma, 10 settembre 2015), a cura di D. Esposito, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», in corso di pubblicazione

CAPERNA 2013

Maurizio Caperna, *La Lungara 1. Storia e vicende edilizie dell'area tra il Gianicolo e il Tevere*, Roma 2013

CAPPELLETTI 1989

Francesco Cappelletti, *L'affresco nel catino absidiale di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. La fonte iconografica, la committenza e la datazione*, in «Storia dell'arte», 66, 1989, pp. 119-126

CAPPONI 2008

Gisella Capponi, Carla D'Angelo, Ulderico Santamaria, *Nuove acquisizioni sulle finiture architettoniche. Esempi romani tra Cinque e Seicento*, in *Trattato di Restauro architettonico*, diretto da G. Carbonara, vol. X, Torino 2008, pp. 227-254

CAPPONI, VALENTE 1999

Gisella Capponi, Esmeralda Valente, *Rimettere "in pristinum", riattare, rimediare ai danni, togliere i danni. Il tempio di S. Pietro in Montorio, lessico e prassi di manutenzione*, in *Ripensare alla manutenzione. Ricerche, progettazione, materiali, tecniche per la cura del costruito*, Atti del convegno di studi (Bressanone, 29 giugno – 2 luglio 1999) a cura di G. Biscontin e G. Driussi, Venezia 1999, pp. 481-489, tav. XI fuori testo

CAPUTO 2006

Rosanna Caputo, *Ostensorio architettonico detto 'Sfera greca'*, in *Argenti di Calabria: testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, a cura di S. Abita, Pozzuoli 2006, pp. 38-41

CARAFÀ, PACCHIAROTTI 2012

Paolo Carafa, Paola Pacchiarotti, *Regione XIV. Transtiberim*, in *Atlante di Roma antica*, a cura di A. Carandini con P. Carafa, Milano 2012, pp. 549-582

CARAMUEL 1655

Juan Caramuel de Lobkowitz, *Caramuelis Dominicus: hoc est Venerabilis P. Dominici a Jesu-Maria... Parthenii Ordinis Carmelitanae Excalceatae Generalis, virtutes, labores, prodigia, ecstases et revelationes*, Viena 1655

CARDELLA 1793

Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, III, Roma 1793, pp. 104-107

CARDINI 2000

Franco Cardini, *Alessandro VI e la crociata*, in *Sisto IV: le arti a Roma nel primo Rinascimento*, Atti del convegno in-

ternazionale di studi (Roma 1997) a cura di C. Crescentini, M. B. MacGrath, III, Roma 2000, pp. 971-977

CARLONI 1996

Livia Carloni, *Le opere del Domenichino in Santa Maria della Vittoria a Roma: La Madonna della Rosa di Guido Nolfi e la cappella di San Francesco di Ippolito Merenda*, in *Domenichino*, Milano 1996, pp. 330-348

CARNABUCI 1992

Elisabetta Carnabuci, *Via Aurelia*, Roma 1992

CARO BAROJA 1992

Julio Caro Baroja, *Las falsificaciones de la historia*, Seix Barral, Barcelona 1992

CARRATÙ 2008

Tullia Carratù, *La cappella Borgherini in San Pietro in Montorio*, in *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma, 8 febbraio – 18 maggio 2008; Berlino, 28 giugno – 28 settembre 2008), a cura di C. Strinati, B.W. Lindemann con R. Contini *et al.*, Milano 2008, pp. 172-177

CARUNCHIO 2005

Tancredi Carunchio, *La Villa Lante al Gianicolo. L'architettura e i suoi restauri*, in a cura di T. Carunchio, S. Orma, *Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca degli abitatori*, Roma 2005, pp. 23-76

CARVAJAL 1490

Bernardino López de Carvajal, *Sermo in commemoratione victoriae Bacensis*, Roma 1490

CARVAJAL 1508

Bernardino López de Carvajal, *Homilia habita coram Maximiliano I Cesare semper Augusto [Mechliniae in Collegiata Ecclesia Sancti Rumoldi Cameracensis diocesis] in die exaltationis S. Crucis (Johannem Besicken/ Besechen de Spira, Roma 1508 [1509])*

CARVAJAL 1995

Bernardino López de Carvajal, *La Conquista de Baza*, a cura di Carlos de Miguel Mora, Granada 1995

CASADO ALCALDE 1987

Esteban Casado Alcalde, *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, tesi di dottorato, 2 voll., Madrid 1987

CASCASI 2014-2015

Michela Cascasi, *La salita di Sant'Onofrio: da Sisto V alla «bella simmetria» degli interventi settecenteschi*, in

«Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 63, 2014-2015, pp. 31-44

CASSIO 1756

Alberto Cassio, *Corso dell'acque antiche portate da lontane contrade fuori e dentro Roma sopra XIV acquidotti; e delle moderne, e in essa nascenti, coll'illustrazione di molte antichità che la stessa Città decoravano, da passati scrittori ed antiquarj non conosciute*, t. I, Roma 1756

CASTAGNOLI 1992

Ferdinando Castagnoli, *Il Vaticano nell'antichità classica*, Città del Vaticano 1992

CATANEO 1567

Pietro Cataneo, *L'architettura di Pietro Cataneo Senese*, in *Pietro Cataneo. Giacomo Barozzi da Vignola. Trattati, con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari*, a cura di E. Bassi, S. Benedetti, R. Bonelli, L. Magagnato, P. Marini, T. Scalesse, C. Semenzato, M. Walcher Casotti, Milano 1985, pp. 163-498

CÁTEDRA 1989

Pedro M. Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su Consolatoria de Castilla*, Salamanca 1989, pp. 58-61

CATITTI 2011-2013

Silvia Catitti, *Balaustro e balaustrata tra metà Quattrocento e primo Cinquecento*, in *Giornate di Studio in memoria di Arnaldo Bruschi*, a cura di F. Cantatore, F.P. Fiore, M. Ricci, A. Roca De Amicis, P. Zampa, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. s., 57-59, 2011-2013, vol. II, pp. 21-32

CAVALLARO 1992

Anna Cavallaro, *Antoniazze Romano e gli antoniazze-schi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992

CAVALLARO 2004

Anna Cavallaro, *La chiesa del primo Rinascimento*, in *La Spagna sul Gianicolo I. San Pietro in Montorio*, a cura di A. Zuccari, Roma 2004, pp. 21-55

CAVALLARO 2009

Anna Cavallaro, *Santa Croce in Gerusalemme*, Roma 2009

ČAVAR 1977

Ferdinand Stipe Čavar, *Georgio Benigno Salviati (Juraj Dragišić, c. 1444-1520). Profilo biobibliografico*, Ph. D. Diss., Roma 1977

CECHELLI 1996

Margherita Cecchelli, *Un monastero altomedievale a S. Pietro in Montorio*, in *Ianiculum - Gianicolo: storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento*, Atti del seminario di studio (Roma, 5-7 maggio 1994), a cura di E.M. Steinby, Roma 1996, pp. 101-107

CECHELLI 1999

Margherita Cecchelli, *Scavi recenti di monumenti cristiani*, in *Roma dal IV all'VIII secolo: quale paesaggio urbano? Dati da scavi recenti*, a cura di P. Pergola, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age», 111, 1999, 1, pp. 227-251

CECHELLI 2000

Margherita Cecchelli, *I luoghi di Pietro e Paolo*, in *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, catalogo della mostra (Roma, 5 settembre – 15 novembre 2000), a cura di L. Pani Ermini, vol. I, Roma 2000, pp. 89-97

CECHELLI 2001

Margherita Cecchelli, *Le strutture murarie di Roma tra IV e VII secolo*, in *Materiali e tecniche dell'edilizia paleocristiana a Roma*, a cura di M. Cecchelli, Roma 2001, pp. 11-101

CENCI 2002

Cesare Cenci, *Documenta Vaticana ad Franciscanae spectantia. Ann. 1385-1492*, in «Archivum Franciscanum Historicum», 95, 2002, 3-4, pp. 351-397

CERIANA 2002

Matteo Ceriana, *Osservazione sulle architetture plastiche o dipinte a Milano tra il 1470 e il 1520*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia 2002, pp. 111-146

CERIANA 2015

Matteo Ceriana, *Caradosso Foppa (Mondonico, 1452 circa – Roma, 1526/1527 circa), Medaglia di Donato Bramante*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale, C. Quattrini, Milano 2015, p. 184

CERUTTI FUSCO 2011

Annarosa Cerutti Fusco, *Roma moderna descritta e rappresentata nelle guide del Cinquecento*, in *Roma. Le trasformazioni urbane del Cinquecento. 2. Dalla città al territorio*, a cura di G. Simoncini, Roma 2011, pp. 159-219

CESARIANO 1981

Cesare Cesariano, *Vitruvio, De Architectura, translato, commentato et raffigurato da Cesare Cesariano*, a cura di A. Bruschi, A. Carugo, F.P. Fiore, Milano 1981

CEVA 1512

Bonifacio da Ceva, *Firmamenta trium ordinum Beatissimi Patris nostri Francisci*, Paris 1512

CHACÓN 1621

Alfonso Chacón, *Historiae Pontificum Romanorum et Cardinalium S.R.E.*, Roma 1621

CHACÓN 1677

Alfonso Chacón, *Vitae et Res Gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium ab initio nascentis usque ad Clementem IX... ab Augustino Oldonio S. I. recognitae*, Roma 1677

CHINI 1993

Paola Chini, *Latrina romana in via Garibaldi*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XCV, 1993 [1995], 2, pp. 211-215

CHINI 1995

Paola Chini, *Forica romana in via Garibaldi*, in *Archeologia Laziale XII.1. Dodicesimo incontro di studio del Comitato per l'Archeologia Laziale*, a cura di S. Quilici Gigli (Quaderni di Archeologia Etrusco-Italica 23), Roma 1995, pp. 207-212

CHINI 1998

Paola Chini, *Una latrina romana sul Gianicolo*, Roma 1998

CIANCIO ROSSETTO 2006

Paola Ciancio Rossetto, *Un capitello della mostra dell'acqua Traiana sul Gianicolo?* in «Bollettino dell'Unione Storia ed Arte», 1, III serie, 2005-2006, pp. 56-59

CIL

Corpus Inscriptionum latinarum, Berlin 1863 ss.

CIPOLLONE 2012

Valeria Cipollone, *Fons Sancti Petri. Via Aurelia*, in *Roma*, a cura di S. Boesch Gajano, T. Caliò, F. Scorza Barcellona, L. Spera, Roma 2012, pp. 236-237

CIPRIANI 1835

Giovanni Battista Cipriani, *Itinerario figurato negli edifici più rimarchevoli di Roma*, vol. I, Roma 1835

CLERI, TRUBBIANI 2014

Bonita Cleri, Andrea Trubbiani, *Antonio Liberi da Faenza*, Foligno 2014

COARELLI 1985

Filippo Coarelli, *La situazione edilizia di Roma sotto Severo Alessandro*, in *L'urbs. Espace urbain et histoire*, Actes du colloque international organisé par le Centre National de la Recherche Scientifique et l'École Française de Rome (Rome 8-12 mai 1985), Rome 1987, pp. 429-456

COARELLI 1996

Filippo Coarelli, *Il Gianicolo nell'antichità. Tra mito e storia*, in *Ianiculum - Gianicolo: storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento*, Atti del seminario di studio (Roma, 5-7 maggio 1994), a cura di E.M. Steinby, Roma 1996, pp. 13-27

COATES-STEPHENS 2001-2002

Robert Coates-Stephens, *Gli impianti ad acqua e la rete idrica urbana*, in *Il Liber Pontificalis e la storia materiale*, atti del colloquio internazionale, a cura di H. Geertman, Roma 21-22 febbraio 2002, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome», 60-61, 2001-2002, pp. 135-154

COLAZZO 2014

Martina Colazzo, *Historia Baetica. Edizione critica e commento*, Tesis doctoral, Universitat de València, Valencia 2014

COLLOBI RAGGHIANI 1974

Lucia Collobi Ragghianti, *Il libro de' disegni del Vasari*, Firenze 1974

COMPANY 2002

Ximo Company, *Alexandre VI i Roma: les empreses artístiques de Roderic de Borja a Itàlia*, Valencia 2002

COMPANY 2012

Ximo Company, *Bramante, mito y realidad: la importancia del mecenazgo español en la promoción romana de Bramante*, Lleida 2012

COMPANY 2014

Ximo Company, *Bramante, el Papa Alejandro VI y la comunidad española en Roma*, in *Bramante en Roma, Roma en España: un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*, eds. X. Company, B. Franco, I. Rega, Lleida 2014, pp. 26-77

COMPANY, GARÍN 2001

Ximo Company y Felipe V. Garín, *Alejandro VI en Roma. Cultura y comitencia artística*, in *Los Borja. Del*

mundo gótico al universo renacentista, eds. M.L. Andalò y E. Mira, Valencia 2001, pp. 131-158

CONFORTI 1993

Claudia Conforti, *Vasari architetto*, Milano 1993

CONFORTI 2000

Claudia Conforti, *La cappella Del Monte a Roma in un disegno di Giovan Antonio Dosio*, in «Il disegno di architettura», 21-22, ottobre 2000, pp. 34-35

CONTARDI 1990

Bruno Contardi, *Disegni dal Codice Coner e studi dall'architettura antica, 1515/1517*, in *Michelangelo architetto*, a cura di B. Contardi, G.C. Argan, Milano 1990 (ed. 2007)

CORAZZA, LOMBARDI 1996

Angelo Corazza, Leonardo Lombardi, *Idrogeologia dell'area del centro storico di Roma*, in *Memorie descrittive della Carta Geologica d'Italia. Vol. L, La geologia di Roma. Il centro storico*, a cura di R. Funicello, Roma 1996, pp. 179-211

CORPO DIPLOMÁTICO PORTUGUEZ 1862

Corpo Diplomático Portuguez contendo os Actos e Relações Políticas e Diplomáticas de Portugal com as diversas potencias do mundo desde o século XVI até os nossos dias, ed. L.A. Rebello da Silva, Academia Real das Ciências, Lisboa 1862-1875 (reed. Hardpress, 2013)

COZZA 1986

Lucos Cozza, *Mura Aureliane, 1. Trastevere, il braccio settentrionale: dal Tevere a porta Aurelia - San Pancrazio*, in «Buletino della Commissione Archeologica Comunale», 91, 1986, pp. 103-130

COZZA 1987-1988

Lucos Cozza, *Mura Aureliane, 2. Trastevere, il braccio meridionale: dal Tevere a porta Aurelia - S. Pancrazio*, in «Buletino della Commissione Archeologica Comunale», 92, 1987-1988, pp. 137-174

CROATIAN PHILOSOPHERS 2004

Croatian Philosophers II: Juraj Dragišić-Georgius Benignus de Salviatis (ca. 1445-1520), in «Prolegomena», 3, 2, 2004, pp. 179-197

CULLMANN 1960

Oscar Cullmann, *Petrus, Jünger - Apostel - Märtyrer*, Zürich 1960 (2a ed. ampliata)

CUNDARI 2012

Cesare Cundari, *Il rilievo architettonico. Ragioni. Fondamenti. Applicazioni*, Roma 2012

D'AMELIO 2011

Anna d'Amelio, *La comunità spagnola a Roma nella seconda metà del XVI secolo. Commitenza e rappresentazione*, Tesi di dottorato europeo, Università di Roma La Sapienza, Roma 2011

D'AMELIO 2012

Anna d'Amelio, *Il mecenatismo di Juan Fernández Pacheco, marchese di Villena e duca di Escalona, durante la sua ambasciata a Roma (1603-1606)*, in *La Corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*, a cura di J. Martínez Millán, M. Rivero Rodríguez, G. Versteegen, II, Madrid 2012, pp. 1197-1226

D'ARPA 2007-2008

Ciro D'Arpa, *Il tempietto di San Pietro in Montorio, la Sicilia e l'Istituto giuridico "Regia Monarchia"*, in «Lexicon», 5-6, 2007-2008 [2008], pp. 37-46

D'ONOFRIO 1971

Cesare D'Onofrio, *Castel Sant'Angelo*, Roma 1971

D'ONOFRIO 1986

Cesare D'Onofrio, *Le fontane di Roma*, Roma 1986 (3a ed.)

DA MILANO 1516

Mattia da Milano, *Incipit quoddam Repertorium seu interrogatorium sive confessionale, per venerabilem fratrem Mathiam de Mediolano ordinis minorum, de congregatione beati patris fratris Amadei, hyspani...*, Milano 1516

DA MILANO 1962

Ilarino da Milano, *L'incentivo escatologico nel riformismo dell'Ordine francescano*, in *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo* (1960), Todi 1962, pp. 283-337

DANDELET 2001

Thomas James Dandelelet, *Spanish Rome, 1500-1700*, New Haven 2001 (trad. *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona 2002)

DATI 2012

Giuliano Dati, *Aedificatio Romae*, a cura di F. Luciola, Roma 2012

DAVIES, HEMSOLL 1983

Paul Davies, David Hemsoll, *Renaissance balusters and the antique*, in «Architectural History», 26, 1983, pp. 1-23, 117-122

DAVIES, HEMSOLL 1992

Paul Davies, David Hemsoll, *Entasis and Diminution in the Design of Renaissance Pilaster*, in *L'Emploi des Ordres à la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Paris 1992, pp. 339-353

DAVIES, HEMSOLL 2013

Paul Davies, David Hemsoll, *Renaissance and Later Architecture and Ornament. Drawings from the Architecture Civile album and other architectural drawings*, by P. Davies, D. Hemsoll, (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo: A; 10, 1), London 2013, pp. 35-37, fig. 13

DE ALDAMA 1990

Antonio Maria de Aldama, *Guida a Roma ignaziana. Sulle orme di Sant'Ignazio di Loyola*, Casale Monferrato (AL) 1990

DE ANGELIS D'OSSAT 1951

Guglielmo De Angelis d'Ossat, *L'autore del Codice londinese attribuito ad Andrea Coner*, in «Palladio», n.s., I, 2-3, 1951, pp. 94-98

DE ANGELIS D'OSSAT 1966

Guglielmo De Angelis d'Ossat, *Preludio romano del Bramante*, in «Palladio», n.s., XVI, 1-4, 1966, pp. 83-102

DE ANGLERÍA 1670

Pedro Mártir de Anglería, *Opus epistolarum Petri Martyris Anglerii Mediolanensis, Protonotarii Apostolici... Cui accesserunt Epistolae Ferdinandi de Pulgar coetanei Latinae pariter atque Hispanicae, cum Tractatu Hispanico de viris Castellae illustribus*, Paris 1670

DE BLAAUW 1997

Sible de Blaauw, *Jerusalem in Rome and the Cult of the Cross*, in *Patrum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geberustag*, eds. R. L. Colella, M. J. Gill, L.A. Jenkins, Wiesbaden 1997, pp. 55-73

DE BLAAUW 2012

Sible de Blaauw, *Gerusalemme a Roma e il culto della croce*, in *Gerusalemme a Roma: La Basilica di Santa Croce e le reliquie della Passione*, eds. R. Cassanelli, E. Stolfi, Milano 2012, pp. 27-39

DE CAPRIO 1991

Vincenzo De Caprio, *Il mito delle origini nelle 'Antiquitates' di Annio da Viterbo*, in *Cultura umanistica a Viterbo. Per il V centenario della stampa a Viterbo (1488-1988)*, Viterbo 1991, pp. 87-110

DE CAVI 2009

Sabina de Cavi, *Architecture and Royal Presence. Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)*, Newcastle 2009

DE FREITAS CARVALHO 2005

José Adriano de Freitas Carvalho, *Roma e Portugal de cardeal a cardeal: 1480-1541*, in *Nápoles-Roma 1504. Cultura y literatura portuguesa en Italia en el Quinto Centenario de la muerte de Isabel la Católica*, eds. J. Gómez-Montero, F. Gernert, Salamanca 2005 [2007], pp. 35-63

DE JONG 2013

Jan L. de Jong, *The Power and the Glorification. Papal Pretensions and the Art of Propaganda in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Penna 2013

DE LA ENCINA 1979

Juan de la Encina, *Viaje a Jerusalem*, in *Obras completas*, II, Clásicos Castellanos 219, Madrid 1979, pp. 187ss.

DE LA TORRE 1951

Antonio de la Torre, *Documentos sobre les relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, vol. III, Barcelona 1951

DE LA TORRE 1962

Antonio de la Torre, *Documentos sobre les relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, vol. IV, Barcelona 1962

DE LA TORRE 1965

Antonio de la Torre, *Documentos sobre les relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, vol. V, Barcelona 1965

DE LA TORRE 1966

Antonio de la Torre, *Documentos sobre les relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, vol. VI, Barcelona 1966

DE PAGAVE 2014

Venanzio De Pagave, *I Capi d'arte di Bramante da Urbino nel milanese: memorie storico-artistiche*, a cura di C. Casati, G. Bentivoglio, Roma 2014

DE SANTISTEVAN 1503

Cristóbal de Santistevan, *Tratado de la sucesión de los reynos de Jerusalem y de Nápoles y de Cecilia y de las provincias de Pulla y Calabria*, Zaragoza 1503

DE SOUSA COSTA s.d.

António Domingues De Sousa Costa OFM, *Beato Amadeu*, in *Os grandes portugueses*, ed. H. Cidade, Lisboa s.d., I, pp. 189-205

DE SOUSA COSTA 1985

Antonio Domingues de Sousa Costa OFM, *Studio critico e documenti inediti sulla vita del beato Amedeo da Silva nel quinto centenario della morte*, in *Noscere Sancta. Miscellanea in memoria di Agostino Amore OFM († 1982)*, a cura di I. Vázques Janeiro OFM, vol. II, Roma 1985, pp. 101-360

DE SPIRITO 1993

Giuseppe De Spirito, s.v. *Carcer Tullianus*, in LTUR I, 1993, pp. 237-238

DE SPIRITO 1995

Giuseppe De Spirito, s.v. *Fons S. Petri*, in LTUR II, 1995, p. 261

DE SPIRITO 1999

Giuseppe De Spirito, s.v. *Palatium Neronis*, in LTUR IV, 1999, pp. 45-46.

DE VICO FALLANI 1992

Massimo de Vico Fallani, *Storia dei giardini pubblici di Roma nell'Ottocento*, Roma 1992

DE' CONTI 1883

Sigismondo de' Conti, *Historiarum sui temporis*, Foligno, Roma 1883

DEL LUNGO 2004

Stefano Del Lungo, *Roma in età carolingia e gli scritti dell'anonimo augiense*, Roma 2004

DEL PAS 1623-1628

Operum venerabilis servi Dei fratris Angeli Del Pas prouinc. Cataloniae ord. min. observ. A. RR.PP. FR. Luca Wadingo & Fr. Antonio Hiquaeo sacrae theologiae professoribus collectorum, & reuisorum, 3 voll., Romae 1623-1628

DELFINI, PENTRELLA 1984

Gabriella Delfini, Ruggero Pentrella, *S. Pietro in Montorio. La chiesa, il convento, il tempietto*, in *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauri*, catalogo della mostra (Roma-Bari, luglio 1984), Roma [1984], pp. 17-85

DELLA SCHIAVA 2009

Fabio Della Schiava, *Il De rebus antiquis memorabilibus basilicae S. Petri Romae di Maffeo Vegio. Edizione critica e commento*, Università degli Studi di Firenze, Tesi di Dottorato in *Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento*, (XXII ciclo), tutor prof. M. Regoliosi, coordinatore prof. R. Cardini, aa. 2007-2009

DELLA SCHIAVA 2011

Fabio Della Schiava, *Il "De rebus antiquis memorabilibus" di Maffeo Vegio tra i secoli XV-XVII: la ricezione e i testimoni*, in «Italia medioevale e umanistica», 52, 2011, pp. 139-196

DELLA TRINITÀ 1659

Filippo della Trinità, *Vita ven. P. Dominici*, Lyon 1659

DELOGU 1993

Paolo Delogu, *La storia economica di Roma nell'altomedioevo. Introduzione al seminario*, in *La storia economica di Roma nell'alto medioevo alla luce dei recenti scavi archeologici*, atti del seminario, a cura di L. Paroli, P. Delogu, Roma 2-3 aprile 1992, Firenze 1993, pp. 11-29

DENKER 1986

Christiane Denker Nesselrath, *I chiostri di S. Ambrogio. Il dettaglio degli ordini*, in «Arte Lombarda», 79, 1986/4, pp. 49-60

DENKER 1990

Christiane Denker, *Die Säulenordnungen bei Bramante. Untersuchungen zum architektonischen Detail*, Worms 1990

DESWARTE-ROSA 1991

Sylvie Deswarte-Rosa, *Le cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano*, in *La Villa Médicis, études par G.M. Andres, P. Arizzoli-Clémentel, E. Bentivoglio [et al.]*, vol. 2, Rome 1991, pp. 111-169

DI GESO, PENTRELLA 1987

Giovanni Di Geso, Ruggero Pentrella, *Da recenti restauri di fabbriche romane del primo Cinquecento*, in *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1987, pp. 689-698

DI S. TERESA 1925

Stanislao di S. Teresa, *II ven. Domenico di G.M.*, Ceperano 1925

DI TEODORO 2001

Francesco Paolo Di Teodoro, *Due temi bramanteschi. L'Opinio e l'incompiuta monografia di Barbot, Benois e Thierry*, in *Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 83-142

DITTSCHIED 1996

Hans-Christoph Dittscheid, *Form versus Materie. Zum Spoliengebrauch in den römischen Bauten Bramantes*, in «Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance», a cura di J. Poeschke, München 1996

DOCCI 1979

Mario Docci, *S. Maria in Cappella a Ripa Grande in Roma*, Roma 1979

DOCCI 2005

Mario Docci, *Presentazione della Ricerca*, in *Metodologie innovative integrate per il rilevamento dell'architettura e dell'ambiente*, Roma 2005, pp. 17-19

DOCCI 2007a

Metodi e tecniche integrate di rilevamento per la realizzazione di modelli virtuali dell'architettura della città, coord. M. Docci, a cura di E. Chiavoni e P. Paolini, Roma 2007

DOCCI 2007b

Mario Docci, *La Basilica Vaticana non costruita: l'opera di Antonio da Sangallo*, in «Disegnare idee immagini», 34, 2007, pp. 24-35

DOCCI 2011

Mario Docci, Diego Maestri, Marco Gaiani, *Scienza del Disegno*, Novara 2011

DOCCI 2012

Mario Docci, *Per una teoria del rilevamento architettonico. La fusione della teoria della misura con la teoria dei modelli*, in *Elogio della teoria. Identità delle discipline del disegno e del rilievo / In praise of theory. The fundamentals of the disciplines of representation and survey*, Atti del convegno (Roma, 13-15 dicembre 2012), a cura di L. Carlevaris e M. Filippa, Roma 2012, pp. 365-374

DOCCI, BIANCHINI, IPPOLITO 2011

Mario Docci, Carlo Bianchini, Alfonso Ippolito, *Contributi per una teoria del rilevamento architettonico*, in «Disegnare idee immagini», 42, 2011, pp. 34-41

DOCCI, GAIANI, MIGLIARI 2001

Mario Docci, Marco Gaiani, Riccardo Migliari, *Una nuova cultura per il rilevamento*, in «Disegnare idee immagini», 23, 2001, pp. 37-46

DOCCI, MAESTRI 2009

Mario Docci, Diego Maestri, *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Bari 2009

DORICO 1535

Valerico Dorico, *Mirabilia urbis Romae. Indulgentiae sanctorum, reliquie & stationes urbis ac quemadmodum ea a Romulo condita*, Roma 1535

DRESSEN 2008

Angela Dressen, *Pavimenti decorati del Quattrocento in Italia*, Venezia 2008

DRIJVERS 1992

Jan Willem Drijvers, *Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of the Finding of the True Cross*, Leiden-Colonia 1992

DUCHESNE 1902

Louis Duchesne, *Notes sur la topographie de Rome au Moyen-Âge*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», 22, 1902, pp. 3-22, 385-428 (rist. in *Scripta minora. Études de topographie romaine et de géographie ecclésiastique*, Roma, École Française de Rome, 1973, pp. 181-200)

DUCHESNE 1903

Louis Duchesne, *Naumachie, Obélisque, Térébinthe*, in «Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia. Dissertazioni», 2, S. 8, 1903, pp. 134-148 (rist. in *Scripta minora. Études de topographie romaine et de géographie ecclésiastique*, Roma, École Française de Rome, 1973, pp. 315-328)

DURM 1914

Josef Durm, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Handbuch der Architektur II 5, Leipzig 1914

DUVAL ARNOULD 2000

Louis Duval Arnould, *1. Pietro del Massaio*, in *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, 30 settembre 2000 – 28 gennaio 2001), a cura di M. Gori Sassoli, Roma 2000, p. 134

ECCLESIASTICA HISTORIA 1562

Ecclesiastica historia, integram Ecclesiae Christi ideam ..., Basilea 1562

ELORZA 2003

[Juan Carlos Elorza], *Plan Director*, in «Real Academia de España en Roma, Memoria», 2003, pp. 20-22

ELORZA 2004

[Juan Carlos Elorza], *Plan Director*, in «Real Academia de España en Roma, Memoria», 2004, pp. 22-27

ELORZA 2005

[Juan Carlos Elorza], *Plan Director*, in «Real Academia de España en Roma, Memoria», 2005, pp. 18-21

ERBES 1899

Carl Erbes, *Die Totestage der Apostel Petrus und Paulus und ihre römische Denkmäler, kritische Untersuchungen*, Leipzig 1899

ERBETTA 1966-1989

Gli apocrifi del Nuovo Testamento, a cura di M. Erbetta, 3 voll., Torino 1966-1989

ERDMANN, PANDŽIĆ 1989

Elizabeth von Erdmann, Basilius Pandžić, *Juraj Dragišić und Johannes Reuchlin*, Bamberg 1989

ERNST, ZAMBELLI 1992

Germana Ernst, Paola Zambelli, *Dragišić, Juraj*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 41, Roma 1992, pp. 644-651

ESPADAS BURGOS 2006

Manuel Espadas Burgos, *Buscando a España en Roma*, Barcelona 2006

EUBEL 1914

Conradus Eubel, *Hierarchia Catholica Medii Aevi (1431-1503)*, vol. II, Monasterii 1914 (re-impresio immutata, Patavii 1960)

FABBRI 2014

Livia Fabbri, *Il Tempietto di San Pietro in Montorio attraverso tecnologie di rilevamento avanzato per lo studio della forma, della materia e della struttura dell'architettura*, Tesi di Dottorato in Scienze della Rappresentazione e del Rilievo, 2014

FABRICZY 1902

Cornelius von Fabriczy, *Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo. Kritisches Verzeichnis*, Stuttgart 1902

FAGIOLO 1976

Marcello Fagiolo, *La Roma di Sisto V. Le matrici del policentrismo*, in «Psicon», VIII-IX, 1976, pp. 24-39

FAGIOLO 1997

La festa a Roma dal Rinascimento al 1870, catalogo della mostra (Roma, 23 maggio – 15 settembre 1997), a cura di M. Fagiolo, 2 voll., Torino 1997

FAGIOLO 2004

Marcello Fagiolo, *Da Sisto V a Paolo V: i piani paralleli per l'Esquilino e il Gianicolo*, in *Il centro storico di Roma. Storia e progetto*, a cura di R. Casseti e G. Spagnesi, Roma 2004, pp. 90-105

FAGIOLO 2008

Marcello Fagiolo, *Intorno a S. Pietro in Montorio e a Giovanni Fontana: opere viarie, panorami e fontane*, in *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 121-140

FAGIOLO 2016a

Marcello Fagiolo, *Le origini mitiche e la vocazione sacrale da Giano a Pietro*, in *Il Gianicolo: il colle "aureo" della cultura internazionale, della sacralità e della memoria*, a cura di C. Benocci e M. Fagiolo, Roma 2016, pp. 13-18

FAGIOLO 2016b

Marcello Fagiolo, *Le grandi opere della Spagna nel Seicento intorno a S. Pietro in Montorio*, in *Il Gianicolo: il colle "aureo" della cultura internazionale, della sacralità e della memoria*, a cura di C. Benocci e M. Fagiolo, Roma, 2016 pp. 255-273

FALABELLA 2004

Susanna Falabella, *Gli interventi dal tardo Manierismo al Barocco*, in *La Spagna sul Gianicolo I. San Pietro in Montorio*, a cura di A. Zuccari, Roma 2004, pp. 151-199

FALCIONI, MOSCONI 2015

Anna Falcioni, Vincenzo Mosconi, *La famiglia Bramante: fonti archivistiche urbinati*, Ancona 2015

FALDA 1667-1669

[Giovanni Battista Falda], *Il terzo libro del novo teatro delle chiese di Roma date in luce sotto il felice pontificato di Nostro Signore Papa Clemente IX*, Roma [1667-1669]

FALDA 1675

Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città, con li loro prospetti, come sono al presente disegnate, et intagliate da Gio Battista Falda, libro primo, Roma [1675]

FARENGA 1993

Paola Farenga, *Circostanze e modi di diffusione della 'Historia Baetica'*, in C. Verardi, *Historia Baetica. La caduta di Granata nel 1492*, a cura di M. Chiabò, P. Farenga, M. Miglio, Roma 1993

FEHL 1971

Philipp Fehl, *Michelangelo's Crucifixion of St. Peter: Notes on the Identification of the Locale of the Action*, in «The Art Bulletin», 53, 1971, 3, pp. 226-343

FELINI 1610

Pietro Martire Felini, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma, ornato de molte figure, nel quale si discorre de 300 & più chiese...*, Roma 1610

FERINO PAGDEN 1994

Sylvia Ferino Pagden, *Bottega del 1473, Miracoli di San Bernardino da Siena*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, 31 marzo – 6 novembre 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 447-448

FERNÁNDEZ ALONSO 1956

Justo Fernández Alonso, *Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes*, in «Anthologica Annua», 4, 1956, pp. 17-48

FERNÁNDEZ ALONSO 1958

Justo Fernández Alonso, *Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo XVI*, in «Anthologica Annua», 6, 1958, pp. 9-122

FERNÁNDEZ ANSUÁTEGUI 1998

Carmen Fernández Ansuátegui, *Tempietto: estado de conservación, proyecto, primeras intervenciones*, in «Academia de España», 1998, pp. 74-79

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2005a

Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, *Alejandro VI y los Reyes Católicos. Relaciones político-eclesiásticas (1492-1503)*, Roma 2005

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2005b

Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, *Imagen de los Reyes Católicos en la Roma pontificia*, in «En la España Medieval», 28, 2005, pp. 259-354

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2008-2009

Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, *El pontificado de Alejandro VI (1492-1503). Aproximación a su perfil eclesial y a sus fondos documentales*, in «Revista Borja, Actes del II Simposi internacional sobre els Borja», 2, 2008-2009, pp. 201-309

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2009

Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, *Carvajal, Bernardino López de*, in *Diccionario Biográfico Español*, vol. 30, Madrid 2009, pp. 395-401

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2013

Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, *Ruiz de Medina, Juan*, in *Diccionario Biográfico Español*, vol. 44, Madrid 2013, pp. 784-786

FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES 2014

Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, *Diplomáticos y letrados en Roma al servicio de los Reyes Católicos: Fran-*

- cesco Vitale di Noya, Juan Ruiz de Medina y Francisco de Rojas*, «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», 32, 2014, pp. 113-154
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ 1981
Teodoro Fernández Sánchez, *El discutido extremeño Cardenal Carvajal*, Cáceres 1981
- FERREIRO 2005
Alberto Ferreiro, *Simon Magus in patristic, medieval and early modern traditions*, Leiden 2005
- FERRI 1885
Pasquale N. Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma 1885
- FERRI PICCALUGA 1983
Gabriella Ferri Piccaluga, *Economia, devozione e politica: immagini di francescani, amadeiti ed ebrei nel secolo XV*, in *Il Francescanesimo in Lombardia: storia e arte*, Cinisello B. (Milano) 1983, pp. 107-122
- FILIPPI 2008
Horti et Sordes. Uno scavo alle falde del Gianicolo, a cura di F. Filippi, Roma 2008
- FINCH 1991
Margaret Finch, *Petrine Landmarks in Two Predella Panels by Jacopo di Cione*, in «Artibus et Historiae», 12, 1991, pp. 67-82
- FIGLIORE 2014
Francesco Paolo Fiore, *Il Bramante architetto di Arnaldo Bruschi*, in «Annali di architettura», 26, 2014 [2016], pp. 113-122
- FIORI 1984
Adriano Fiori, *Nuova Flora Analitica d'Italia*, Bologna 1984
- FISCHER 1977
Novae concordantiae bibliorum sacrorum iuxta sacrorum iuxta Vulgatam versionem critica editam, a cura di B. Fischer, 5 voll., Stuttgart 1977
- FITZPATRICK 2007
Elizabeth Fitzpatrick, *Burial-Place of the Exiled Irish in Rome, 1608-1623*, in «History Ireland», 15, 4, 2007, pp. 46-51
- FITZPATRICK 2017
Elizabeth Fitzpatrick, *The Exilic burial place of a Gaelic Irish community at San Pietro il Montorio, Rome*, in «Papers of the British School at Rome», 2017, pp. 1-35 (<https://doi.org/10.1017/S006824621700006X>)
- FONTANA 1838
Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane espresse in tavole disegnate ed incise da Giacomo Fontana e corredate di cenni storici e descrittivi, vol. III, Roma 1838
- FONTANA 2003
Vincenzo Fontana, *L'ordine dorico nel Vitruvio di Fra Giocondo*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, a cura di G. Ciotta, M. Folini, M. Spesso, Genova 2003, vol. II, pp. 500-504
- FORCELLA 1874
Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, vol. V, Roma 1874
- FORCELLA 1879
Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, vol. XIII, Roma 1879
- FÖRSTER 1953
Otto H. Förster, *Bramantes erste jahre in Roma*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 15, 1953, pp. 157-178
- FÖRSTER 1956
Otto H. Förster, *Bramante*, Wien 1956
- FRAGNITO 1978
Gigliola Fragnito, *Carvajal, Bernardino Lopez de*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Roma 1978, pp. 28-34
- FRANCAVIGLIA 1984a
Fiorella Francaviglia, *La Trasfigurazione di Raffaello in S. Pietro in Montorio*, in *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, catalogo della mostra (Roma, maggio – luglio 1984), a cura di L. Cassanelli, S. Rossi, Roma 1984, p. 72
- FRANCAVIGLIA 1984b
Fiorella Francaviglia, *Seguace di Baldassarre Peruzzi, Affreschi raffiguranti le Virtù Cardinali e le Sibille (primo decennio del '500), navata destra*, in *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, catalogo della mostra (Roma, maggio – luglio 1984), a cura di L. Cassanelli, S. Rossi, Roma 1984, pp. 73-79
- FRANCESCO DI GIORGIO 1967
Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, con trascrizioni di L. Maltese Degrossi, 2 voll., Milano 1967

FRANCISCO DE HOLANDA 1983

Francisco de Holanda, *De la pintura antigua* (1548), ed. portuguesa con introducción y notas de Á. González García, Lisboa 1983

FRANCISCO DE HOLANDA 2003

Francisco de Holanda, *De la pintura antigua* (1548), prólogo de Elías Tormo, edición y notas de Francisco Javier Sánchez Cantón, Madrid 1921 (reed. Madrid 2003)

FRANCO 2014

Borja Franco, *El poder del mito. Construcción y deconstrucción del universo bramantesco a través de su historiografía. A modo de introducción*, in *Bramante en Roma, Roma en España: un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*, eds. X. Company, B. Franco, I. Rega, Lleida 2014, pp. 19-23

FRANK 1993

Karl Suso Frank, *Amadeus, Joao da Silva e Menezes*, in *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg-Basilea-Roma-Viena, I, 1993, p. 482

FRAPICCINI 2013

David Frapiccini, *Letà aurea di Giulio II. Arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello*, Roma 2013

FRASCHETTI 1999

Augusto Frascchetti, *La conversione da Roma pagana a Roma cristiana*, Roma-Bari, 1999

FREIBERG 2005

Jack Freiberg, *Bramante's Tempietto and the Spanish Crown*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», L, 2005 [2006], pp. 151-205

FREIBERG 2014

Jack Freiberg, *Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance, and the Spanish Crown*, New York 2014

FREY 1915

Dagobert Frey, *Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen*, (Bramante-Studien, 1), Wien 1915

FRIEDRICH 2000

Michael Friedrich, *Tradition - Imagination - Legitimation. Untersuchungen zur Visualisierung lokaler Sonderformen allgemeiner Heiligentradiationen am Beispiel der Hl. Helena*, Ph.D. Diss. Universität Trier, Tréveris, 2000

FROLOW 1961

Anatole Frolov, *La relique de la vraie croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961

FROMMEL 1967

Cristoph Luitpold Frommel, *S. Eligio und die Kuppel der Cappella Medici*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Atti del 21° Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bonn 1964), 1967, pp. 41-54

FROMMEL 1967-1968

Christoph Luitpold Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 11, 1967-1968 Beiheft

FROMMEL 1973

Christoph Luitpold Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, III vol., Tübingen 1973

FROMMEL 1978

Christoph Luitpold Frommel, «Disegno» und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassarre Peruzzis figuralem Oeuvre, in *Kunst als Bedeutungsträger Gedenkschrift für Günter Bandmann*, herausgegeben von W. Busch, R. Haussherr, E. Trier, Berlin 1978, pp. 205-250

FROMMEL 1986

Christoph Luitpold Frommel, *I chiostri di S. Ambrogio e il cortile della Cancelleria a Roma. Un confronto stilistico*, in «Arte lombarda», n. s. 79, 1986 [1987], 4, pp. 9-18

FROMMEL 1989

Christoph Luitpold Frommel, *Progetto e archeologia in due disegni di Antonio da Sangallo il Giovane per Santa Croce in Gerusalemme*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417-1527*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 382-389

FROMMEL 1994

Cristopher Liutpold Frommel, *Collaboratore toscano di Bramante e di Antonio da Sangallo cat. 293*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, 31 marzo – 6 novembre 1994) a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Venezia 1994, p. 608

FROMMEL 2002a

Christoph Luitpold Frommel, *La città come opera d'arte: Bramante e Raffaello (1500-20)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 76-131

FROMMEL 2002b

Christoph Luitpold Frommel, *Lombardia*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*,

a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia 2002, pp. 1-31

FROMMEL 2003a

Christoph Luitpold Frommel, *La porta ionica nel Rinascimento*, in *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 35-87, già pubblicato in *Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di G. Beltramini, A. Ghisetti Giavarina, Vicenza 2000, pp. 251-292

FROMMEL 2003b

Christoph Luitpold Frommel, *I tre progetti bramanteschi per il cortile del Belvedere*, in *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 89-155, già pubblicato in *Il cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer (Roma, 21-23 ottobre 1992)*, a cura di M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli, Mainz 1998, pp. 17-66

FROMMEL 2005

Christoph Luitpold Frommel, "Alla maniera e uso delj bonj antiqj". Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, Atti del seminario del Centro internazionale di studi di architettura "Andrea Palladio" (Roma-Vicenza, maggio 2001), a cura di C.L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F.P. Fiore, P.N. Pagliara, Venezia 2005, pp. 3-82

FROMMEL 2006

Christoph Luitpold Frommel, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze 2006

FROMMEL 2007

Christoph Luitpold Frommel, *La colonna nella teoria e nelle architetture di Alberti*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti*, a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, vol. II, Firenze 2007, pp. 695-725

FROMMEL 2009

Christoph Luitpold Frommel, *La progettazione di palazzo Rucellai*, in *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, Atti del convegno internazionale (Firenze, Rimini, Mantova 2004), a cura di A. Calzona, J. Connors, F.P. Fiore, C. Vasoli, vol. I, Firenze 2009, pp. 49-80

FROMMEL 2012

Christoph Luitpold Frommel, *Bramante and the origins of the 'High Renaissance'*, in *Rethinking the High Renaissance. The Culture of the Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome*, ed. by J. Burke, Farnham 2012

FROMMEL 2014

Christoph Luitpold Frommel, *Nuovi contributi al primo e all'ultimo Peruzzi*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studio*, a cura di M. Bevilacqua, V. Cazzato, M. Fagiolo, S. Roberto, Roma 2014, I, pp. 254-259

FROMMEL 2016

Christoph Luitpold Frommel, *Bramante e la luce*, in *Bramante a Milano e l'architettura fra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno, in «Arte Lombarda», n.s., 176-177, 2016, 1-2, pp. 16-26

FROMMEL, ADAMS 2000

The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle, a cura di C.L. Frommel, N. Adams, vol. II, Cambridge Mass. 2000

FROMMEL S. 2014

Sabine Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014

FRUGONI 2005

Chiara Frugoni, *La piazza del Laterano in Campidoglio. Un frammento di Roma medioevale*, in *Imago Urbis Romae*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 11 febbraio – 15 maggio 2005) a cura di C. de Seta, pp. 55-62

FRUTAZ 1962

Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma*, 3 voll., Roma 1962

FUBINI 1968

Riccardo Fubini, *Biondo, Flavio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma 1968, pp. 536-559

FULVIO 1513

Andrea Fulvio, *Antiquaria Urbis*, Roma 1513

FULVIO 1527

Andrea Fulvio, *Antiquitates Urbis per Andream Fulvium Antiquarium Romae Nuperrime aeditae*, [Roma 1527]

FUMAGALLI 1980

Edoardo Fumagalli, *Aneddoti della vita di Annio da Viterbo O.P. 1. Annio e la vittoria dei genovesi sui sforzeschi; 2. Annio e la disputa sull'Immacolata Concezione*, in «Archivum Fratrum Predicatorum», 50, 1980, pp. 167-199

FUNICIELLO, LESCHIUTTA 1998

Renato Funicello, Ilaria Leschiutta, *La forma e l'evoluzione storica di Monteverde*, in *Il Balcone di Roma. Da*

Montedoro a Monteverde, a cura di R. Funicello, A. Thiery, Roma 1998, pp. 19-30

FURLAN 1988

Caterina Furlan, *Giovanni da Udine e il «restauro» del mosaico absidale dell'antica basilica di San Pietro a Roma*, in *Cultura in Friuli*, Atti del convegno internazionale di studi in omaggio a Giuseppe Marchetti (1902-1966), a cura di G.C. Menis, vol. II, Udine 1988, pp. 525-541

FURTTENBACH 1627

Joseph Furtttenbach, *Newes Itinerarium Italiae*, Ulm 1627 (ristampa anastatica Hildesheim/New York 1971)

GAIANI 2012

Marco Gaiani, *Per una revisione critica della teoria del rilievo dopo l'avvento dei mezzi digitali*, in *Elogio della teoria. Identità delle discipline del disegno e del rilievo / In praise of theory. The fundamentals of the disciplines of representation and survey*, Atti del convegno (Roma, 13-15 dicembre 2012), a cura di L. Carlevaris e M. Filippa, Roma 2012, pp. 375-382

GALATINO 1518

Pietro Columna Galatino, *Opus toti christianae reipublicae maxime utile, de arcanis catholicae veritatis, contra obstinatissimam Judaeorum...*, Roma 1518

GALLAVOTTI CAVALLERO 1998

Daniela Gallavotti Cavallero, *Note sul cosiddetto "regurio" del Bramante*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte», 53, s.III, XXI, 1998 [2000], pp. 159-168

GAMUCCI 1565

Bernardo Gamucci, *Libri Quattro dell'Antichità della città di Roma, raccolte sotto brevità da diversi Antichi et moderni Scrittori, per M. Bernardo Gamucci da San Gimignano*, Venezia 1565

GARCÍA 1934

Joaquín García OSA, *Las estampas de la Biblioteca del Escorial*, in «Religión y cultura», XXVII, 1934, p. 355

GARCÍA DE PESQUERA 1993

Eusebio García de Pesquera, *Beatriz de Silva y Meneses. De dama de la Corte a portaestandarte de la Inmaculada*, Madrid 1993

GARCÍA ORÓ 1971

José García Oró, *Cisneros y la reforma del clero español en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid 1971

GARCÍA ORÓ 1981

José García Oró, *Reformas y estudios entre los franciscanos de España y Portugal según el 'Registrum Ordinis' (1488-1510)*, Madrid 1981

GARCÍA ORÓ 1991a

José García Oró, *La cruzada del Cardenal Cisneros: de Granada a Jerusalén*, «Archivo Ibero-americano», LI, 203-204, 1991, pp. 553-766

GARCÍA ORÓ 1991b

José García Oró, *La cruzada del Cardenal Cisneros: de Granada a Jerusalén*, Madrid 1991

GARCÍA ORÓ 1993

José García Oró, *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*, 2 vols., Madrid 1993, II, pp. 569-590

GARCÍA SÁNCHEZ 2013

Jorge García Sánchez, *José Ignacio Hervada Díaz de Salas (1902-1949)*, in *El arquitecto José Ignacio Hervada (1902-1949): el sueño de una arqueología española en Grecia entre los siglos XVIII y XX*, a cura di J. García Sánchez, Madrid [2013], pp. 105-142

GARGANO 2008

Maurizio Gargano, *La chiesa di San Pietro in Montorio: architettura e storiografia*, in «RR Roma nel Rinascimento», 2008, pp. 51-57

GARGANO 2010

Maurizio Gargano, *Alessandro VI e Giulio II: architetture e città*, in *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)*, Atti del convegno internazionale (Roma, 2-4 dicembre 2008) a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, P. Farenga, M. Gargano, A. Morisi, A. Modigliani, F. Piperno, Roma 2010, pp. 445-456

GARIBALDI 1994

Vittoria Garibaldi, *Bottega del 1473, Miracoli di San Bernardino da Siena*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, 31 marzo – 6 novembre 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 448-452

GARMS 1974

Jörg Garms, *Beiträge zu Vanvitellis Leben Werk und Milieu*, in «Römische historische Mitteilungen», 16, 1974, pp. 107-190

GATTI 1889

Giuseppe Gatti, *Della Mica Aurea nel Trastevere*, in «Bulettno della Commissione Archeologica Comunale», 1889, pp. 392-399

GAUCKLER 1912

Paul Gauckler, *Le sanctuaire syrien du Janicule*, Paris 1912 (Université de la Lorraine, Nancy 2011)

GAUDIOSO 1976

Eraldo Gaudioso, *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo. Documenti contabili (1544-1548)*, in «Bollettino d'Arte», 34, luglio-dicembre 1976, pp. 228-262

GELLI 2005

Vaima Gelli, *Liberi, Antonio (Antonio da Faenza, Antonio di Mazzone, Antonio Domenichi)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Roma 2005, pp. 45-47

GERUSALEMME 2012

Gerusalemme a Roma: la basilica di Santa Croce e le reliquie della passione, a cura di R. Cassanelli, E. Stolfi, Milano 2012

GEYMÜLLER 1875

Heinrich von Geymüller, *Die ursprünglichen Entwürfe für Sant Peter in Rom von Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, den Sangallo's*, Wien 1875

GEYMÜLLER 1884

Heinrich von Geymüller, *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti*, Milano 1884

GEYMÜLLER 1885

Heinrich von Geymüller, *Documents inédits sur les manuscrits et les oeuvres d'architecture de la famille des San Gallo ainsi que sur plusieurs monuments de l'Italie*, in «Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France», 45, 1885

GEYMÜLLER 1887

Heinrich von Geymüller, *Les Du Cerceau leur vie et leur oeuvre d'après de nouvelles recherches. Ouvrage accompagné de 137 gravures dans le texte et de 4 planches hors texte pour la majeure partie inédites*, Paris 1887

GHISELLINI 1988

Elena Ghisellini, *Modelli ufficiali della prima età imperiale in ambiente privato e municipale*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung», 95, 1988, pp. 187-204

GHISETTI GIAVARINA 1983

Adriano Ghisetti Giavarina, *La Basilica Emilia e la rivalutazione del dorico nel Rinascimento*, in «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura», 29, 1983, pp. 9-36

GHISETTI GIAVARINA 1990

Adriano Ghisetti Giavarina, *Aristotile da Sangallo: architettura, scenografia e pittura tra Roma e Firenze nella prima metà del Cinquecento; ipotesi di attribuzione dei disegni raccolti agli Uffizi*, Roma 1990

GIGLI 1980

Laura Gigli, *Guide Rionali di Roma. Rione XIII Trastevere*, I, Roma 1980

GIGLI 1987

Laura Gigli, *Il complesso gianicolense di San Pietro in Montorio*, Roma 1987

GIGLI 2010

Laura Gigli, *Padre Lodovico da Modena (1637-1722), Cronaca della Riformata Provincia Romana. Commento alla descrizione del programma decorativo della chiesa di San Pietro in Montorio*, in *Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, Atti del convegno internazionale (Roma, 13-14 maggio 2009), a cura di S. Arroyo Esteban, B. Marocchini, C. Seccaroni, Firenze 2010, pp. 9-18

GIGLI E. 1997

Elena Gigli, *Piazza di Spagna. Apparati tra Francia e Spagna*, in *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, 1, catalogo della mostra, Roma, 23 maggio – 15 settembre 1997), a cura di M. Fagiolo, Torino 1997, pp. 202-211

GIL 1989

Juan Gil, *Mitos y utopías del Descubrimiento. I. Colón y su tiempo*, Madrid 1989

GILL 1995

Meredith J. Gill, *Antoniazio Romano and the Recovery of Jerusalem in Late Fifteenth-Century Rome*, in «Storia dell'Arte», 1995, pp. 28-47

GILL 2014

Meredith J. Gill, *Egidio da Viterbo, his Augustine and the Reformation of the Arts*, in *Egidio da Viterbo cardinale agostiniano tra Roma e l'Europa del Rinascimento*, Atti del convegno (Viterbo, 22 settembre 2012-Roma, 26-28 settembre 2012), a cura di M. Chiabò, R. Ronzani, A.M. Vitale, Roma 2014

GIMENO CASALDUERO 1975

Joaquín Gimeno Casaldüero, *La profecía medieval en la literatura castellana y su relación con las corrientes proféticas europeas*, in *Estructura y diseño en la Literatura Castellana Medieval*, Madrid 1975, pp. 235-239

GIOCONDO 1511

Giovanni Giocondo, detto Fra Giocondo, *M. Vitruvius per locundum solito castigatior factus, cum figuris et tabula, ut iam legi et intelligi possit*, Venezia 1511

GIORDANO 1997

Rosalía Claudia Giordano, *Gli amadeiti e la Sicilia nella costruzione di S. Pietro in Montorio in Roma*, in «Schede medievali. Rassegna dell'officina di Studi medievali», 32-33, 1997, pp. 91-97

GIORDANO S. 1991

Silvano Giordano, *Domenico di Gesù Maria, Ruzola (1559-1630): un carmelitano scalzo tra politica e riforma nella chiesa posttridentina*, Roma 1991

GIOVANNONI 1922

Gustavo Giovannoni, *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo*, in «Architettura e arti decorative», I, 1922, 5, pp. 418-438 (ripubblicato in Id., *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, Milano 1931, pp. 145-174)

GIOVANNONI 1931

Gustavo Giovannoni, *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo*, in «Saggi sulla architettura del Rinascimento», Milano 1931, pp. 145-174 (già pubblicato in Id., «Architettura e arti decorative», I, 1922, 5, pp. 418-438)

GIRALDI 1991

Anna Maria Giraldi, *Clemente Dolera*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Roma 1991, pp. 447-449

GNILKA 2002

Joachim Gnilka, *Petrus und Rom. Das Petrusbild in den ersten zwei Jahrhunderten*, Basel-Wien 2002

GNILKA, HEID, RIESNER 2010

Christian Gnilka, Stefan Heid, Rainer Riesner, *Blutzeuge. Tod und Grab des Petrus in Roma*, Regensburg 2010

GÓMEZ CANEDO 1947

Lino Gómez Canedo, *Un español al servicio de la Santa Sede: don Juan de Carvajal, cardenal de Sant'Angelo, legado en Alemania y Hungría (1399?-1469)*, Madrid 1947

GÓMEZ MORENO 1994

Ángel Gómez Moreno, *España y la Italia de los Humanistas. Primeros ecos*, Madrid 1994

GÓMEZ MORENO, JIMÉNEZ CALVENTE 2002

Ángel Gómez Moreno, Teresa Jiménez Calvente, *Entre edenismo y aemulatio clásica: el mito de la Edad de Oro en la España de los Reyes Católicos*, in «Silva», I, 2002, pp. 113-140

GONZAGA 1587

Francesco Gonzaga, *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae eiusque progressibus, de Regularis Observantiae institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilique eius propagatione*, Roma 1587

GONZÁLEZ NOVALÍN 1981

José Luis González Novalín, *Pedro Mártir de Anglería y sus 'triumvros' (1506-1522)*, in «Hispania Sacra», 33, 67, 1981, pp. 143-197

GONZÁLEZ ROLÁN, SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE 1999

Tomás González Rolán, Pilar Saquero Suárez-Somonte, *Un importante texto político-literario de finales del siglo XV: La Epístola consolatoria a los Reyes Católicos del extremeño Bernardino López de Carvajal (prologada y traducida al latín por García de Bovadilla)*, in «Cuadernos de Filología. Estudios Latinos», 16, 1999, pp. 247-277

GOÑI GAZTAMBIDE 1958

José Goñi Gaztambide, *Historia de la Bula de la Cruzada en España*, Vitoria 1958

GOÑI GAZTAMBIDE 1987

José Goñi, *Bernardino López de Carvajal (1456-1523)*, in *Diccionario de Historia Eclesiástica de España, Suplemento I*, Madrid 1987, pp. 442-450

GOÑI GAZTAMBIDE 1992

José Goñi Gaztambide, *Bernardino López de Carvajal y las bulas alejandrinas*, in «Anuario de Historia de la Iglesia», 1, 1992, pp. 93-112

GORI SASSOLI 1994

Mario Gori Sassoli, *Della 'china' e di altre "macchine di gioia": apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*, Milano 1994

GORI SASSOLI 2000

Mario Gori Sassoli, 23. *Giovanni Maggi*, in *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, 30 settembre

- 2000 – 28 gennaio 2001), a cura di M. Gori Sassoli, Roma 2000, p. 163
- GOTTI 1875
Aurelio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze 1875
- GRACIA 1998
Paloma Gracia, *Baladro del sabio Merlín. Guía para su lectura*, Alcalá de Henares 1998
- GRAFTON 1990
Anthony Grafton, *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton 1990 (*Falsarios y críticos. Creatividad e impostura en la tradición occidental*, Barcelona 2001)
- GRAFTON 1991
Anthony Grafton, *Defenders of the Text. The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800*, Cambridge Mass. 1991
- GRECH 2000
Prosper Grech, *Pietro santo*, in *Enciclopedia dei Papi*, vol. I, Roma 2000, pp. 175-193
- GRILLI 1994
Cecilia Grilli, *Il committente della cappella della Pietà in San Pietro in Montorio in Roma*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXXIX, 1994, 84-85, pp. 157-164
- GRILLI 2005
Cecilia Grilli, *Il collezionismo di Pietro Cusida a Roma e una seconda cappella della Pietà di San Pietro in Montorio*, in *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra (Milano, 15 ottobre 2005 – 6 febbraio 2006; Vienna, 5 marzo – 9 luglio 2006), a cura di L. Spezzaferro, B. Calzavara, Milano 2005, pp. 57-63
- GROS 2005
Pierre Gros, *Recensione di Vitruvio Ferrarese de Architectura. La prima versione illustrata da Claudio Sgarbi*, in «Annali di architettura», 17, 2005, pp. 230-232
- GROS 2006
Pierre Gros, *Palladio e l'antico*, Venezia 2006
- GROS 2015
Pierre Gros, *Fra Giocondo lecteur et interprète de Vitruve. La valeurs de sa méthode et les limites de sa logique*, in «Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot», 94, 2015, pp. 201-241
- GRUBEN 2001
Gottfried Gruben, *Griechische Tempel und Heiligtümer*, München 2001
- GUAGLIUMI 2014
Silvia Guagliumi, *Donato Bramante. Pittore e sommo architetto in Lombardia e a Roma. L'uomo, le idee e l'opera*, Cologno Monzese 2014
- GUATTANI 1806
Giuseppe Antonio Guattani, *Memorie enciclopediche romane delle belle arti, antichità*, Roma 1806
- GUERRINI 1997
Paola Guerrini, *Propaganda politica e profezie figurate nel tardo Medioevo*, Napoli 1997
- GUERRINI 2001
Paola Guerrini, *La produzione artistica del conventi amadeiti*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, Atti del convegno (Città del Vaticano-Roma, 1-4 dicembre 1999) a cura di M. Chiabò, S. Maddalo, M. Miglio, A.M. Oliva, Roma 2001, III, pp. 737-758
- GUERRINI 2010
Paola Guerrini, *Il Trastevere nella tarda antichità e nell'alto medioevo: continuità e trasformazioni dal IV all'VIII secolo*, in *Trastevere. Un'analisi di lungo periodo*, Atti del convegno di studi (Roma 13-14 marzo 2008) a cura di L. Pani Ermini e C. Travaglini, Roma 2010, pp. 35-96
- GÜNTHER 1969
Hubertus Günther, *Uffizien 135A eine Studie Baroccis*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1969, 70, 2, pp. 239-246
- GÜNTHER 1973
Hubertus Günther, *Bramantes Tempietto: die Memorialanlage der Kreuzigung Petri in S. Pietro in Montorio, Rom*, Dissertation, München 1973 (<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/diglit/guenther1973>)
- GÜNTHER 1974
Hubertus Günther, *Bramantes Hofprojekt um den Tempietto und seine Darstellung in Serlios drittem Buch*, in *Studi bramanteschi*, Atti del congresso internazionale (Milano-Urbino-Roma, 1970), Roma 1974, pp. 483-501

GÜNTHER 1982a

Hubertus Günther, *Parte seconda*, in Christof Thoenes, H. Günther, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1982, pp. 272-310

GÜNTHER 1982b

Hubertus Günther, *Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz*, in «Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst», XXXIII, 1982, pp. 77-108

GÜNTHER 1988

Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988

GÜNTHER 1992

Hubertus Günther, *Die Anfänge der modernen Dorica*, in *L'Emploi des Ordres à la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Paris 1992, pp. 97-117

GÜNTHER 2001

Hubertus Günther, *La ricezione dell'antico nel Tempietto*, in *Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 267-302

GÜNTHER 2002

Hubertus Günther, *Das komplizierte Ebenmaß der Renaissance-Architektur. Die Proportionen von Bramantes Tempietto über dem Kreuzigungsort Petri und die Rekonstruktion des Hofprojekts*, in «Architectura», 32, 2002, pp. 149-166

GÜNTHER 2008

Hubertus Günther, *Copie da Bramante fra i disegni degli Uffizi*, in «Opus incertum», 3, 2008 [2010], 5, pp. 76-85

GÜNTHER 2010

Hubertus Günther, *2.5 Tempietto in San Pietro in Montorio, Rom*, in *Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte*, eds. W. Nordinger, M. Eisen, H. Strobl, Munich 2010, pp. 222-223

GÜNTHER 2016

Hubertus Günther, *Un grande podio antico ritrovato al pendio del Gianicolo sotto il monastero di San Pietro in Montorio: la sostituzione dell'ars Gianicolense?*, in *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, a cura di C. Togliani, Milano 2016, pp. 90-99

GÜTHNER 2010

Tobias GÜthner, *Florentiner Kaufleute und Bankiers in Rom: Auftraggeberschaft und Repräsentation im 15. und 16. Jahrhundert*, Ph. D. Diss., Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich 2010, pp. 213-216

GUTIÉRREZ 1967

Fray Enrique Gutiérrez OFM, *Vida de la beata Beatriz de Silva y origen de la Orden de la Inmaculada Concepción*, Valladolid 1967

HABITADORES IN URBE 2006

Habitatores in Urbe. The Population of Renaissance Rome / La Popolazione di Roma nel Rinascimento, a cura di E. Lee, Roma 2006

HEMSOLL 2014

David Hemsoll, *Consonance, Incoherence and Obscurity: Rhetorical Idealism in the Centrally-Planned Church Schemes of Sebastiano Serlio*, in *The Gordian Knot: Studi offerti a Richard Schofield*, a cura di M. Basso, J. Gritti, O. Lanzarini, Roma 2014, pp. 131-147

HEMSOLL 2015

David Hemsoll, *Review Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance and the Spanish Crown de Jack Freiberg*, in «The Burlington Magazine», 1352, november 2015, pp. 788-789

HERKLOTZ 1997

Ingo Herklotz, *Die Fresken Sancta Sanctorum nach Restaurierung: Überlegungen zum Ursprung der Trecento Malerei*, in *Pratum Romanum*, a cura di R. L. Colella, Wiesbaden 1997, pp. 149-180

HERNÁNDEZ CASTELLÓ 2014a

María Cristina Hernández Castelló, *D. Íñigo López de Mendoza, II conde de Tendilla, y las artes ¿entre España e Italia?*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Valladolid 2014

HERNÁNDEZ CASTELLÓ 2014b

María Cristina Hernández Castelló, *El II conde de Tendilla como representante de los Reyes Católicos en Italia: su paso por Bolonia, Florencia, Roma y Nápoles*, in *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, eds. S. De Maria, M. Parada López de Corselas, Bologna 2014, pp. 261-270

HERRERA 1647

Agustín de Herrera SI, *Vida de la Venerable Virgen Doña Beatriz de Silva, autora y fundadora de la sagrada religión de*

- monjas de la Purísima Concepción... Origen de esta religión, sus Constituciones, Reglas y Ceremonias...*, Osuna 1647
- HESEMANN 2000
Michael Heseemann, *Titulus Crucis: la scoperta dell'iscrizione posta sulla croce di Cristo*, Cinisello Balsamo 2000
- HIBBARD 2001
Howard Hibbard, *Carlo Maderno*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2001 (ed. originale *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, London 1971)
- HIRST 1981
Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981
- HODNE 2005
Lasse Hodne, "Inter duas metas": le immagini del martirio di S. Pietro e la topografia simbolica di Roma, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», n.s. 5, 19, 2005 [2007], pp. 301-323
- HOWARD 1992
Deborah Howard, *Bramante's Tempietto: Spanish royal patronage in Rome*, in «Apollo», n.s., 136, 1992, 368, pp. 211-217
- HUBERT 1992
Hans W. Hubert, *Bramante, Peruzzi, Serlio und die Peterskuppel*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 55, 1992, pp. 353-371
- HUECK 1969
Irene Hueck, *Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 14, 1969, 2, pp. 115-144
- HÜLSEN 1905
Christian Huelsen, *Ausgrabungen auf dem Forum Romanum. Nordseite des Forums*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», 20, 1905, pp. 53-62
- HÜLSEN 1910
Christian Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424. Con introduzione e note di Cristiano Huelsen*, Lipsia 1910
- HÜLSEN 1927
Christian Hülsen, *Le chiese di Roma nel Medioevo*, Firenze 1927
- HUMANES 2002
Luisa F. Humanes, *Restauración en el Templo de Bramante: Roma septiembre 1998-mayo 1999*, [Madrid 2002]
- HUNTER 1983
John Hunter, *Girolamo Siciolante da Sermoneta. Committenti e committenza*, in John Hunter, Teresa Pugliatti, Luigi Fiorani, *Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575). Storia e critica*, Roma 1983, pp. 9-76
- HUPPERT 2015
Ann C. Huppert, *Becoming an architect in Renaissance Italy, art, science, and the career of Baldassarre Peruzzi*, New Haven 2015
- HUSKINSON 1969
John M. Huskinson, *The Crucifixion of St. Peter: A Fifteenth-Century Topographical Problem*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 32, 1969, pp. 135-161
- HUSKINSON 1976
John M. Huskinson, rec. a M. Demus-Quatember, *Est et alia pyramis*, in «The Art Bulletin», 58, 1976, 4, pp. 618-621
- HUSKINSON 1982
John M. Huskinson, *Concordia Apostolorum. Christian Propaganda at Rome in the Fourth and Fifth Centuries. A Study in Early Christian Iconography and Iconology*, Oxford 1982
- IANNUZZI 2008
Isabella Iannuzzi, *Bernardino de Carvajal: teoria e propaganda di uno spagnolo all'interno della curia romana*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 62, 2008, pp. 24-45
- IANNUZZI 2009
Isabella Iannuzzi, *El poder de la palabra en el siglo XV: fray Hernando de Talavera*, Salamanca 2009
- IANNUZZI 2010
Isabella Iannuzzi, *Le radici culturali di uno spagnolo alla corte papale: Bernardino de Carvajal*, in *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)*, Atti del convegno (Roma, 2-4 dicembre 2008), a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, P. Farenga, M. Gargano, A. Morisi, A. Modigliani, F. Piperno, Roma 2010, pp. 45-59
- IANNUZZI 2017
Isabella Iannuzzi, *La diplomazia della cultura. Pietro Martire di Anghiera, un umanista italiano al servizio dei Re Cattolici*, in *Diplomazie. Linguaggi, negoziati e ambasciatori fra XV e XVI secolo*, a cura di E. Plebani, E. Valeri, P. Volpini, Milano 2017, pp. 85-113

ILLRP

Attilio Degrassi, *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae*, Firenze 1957-1963

ILS

Hermann Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae*, Berlin 1892-1916

INGLESE 2002

Carlo Inglese, *Un'esperienza di rilevamento sincronico: i capitelli in ghisa nella Sala da ballo di Villa Blanc a Roma*, in «Disegnare idee immagini», 25, 2002, pp. 48-59

INGLESE, PIZZO 2006

Carlo Inglese, Antonio Pizzo, *Studio iconografico, raddrizzamento fotografico e proporzionamento per la ricostruzione dell'Arco di Traiano di Augusta Emerita*, in «Disegnare idee immagini», 32, 2006, pp. 42-53

JACKS 1993

Philip Jacks, *The Antiquarian and the Myth of Antiquity*, Cambridge 1993

JACOB 1975

Sabine Jacob, *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1975

JAITNER 1994

Klaus Jaitner, *Bernardino López de Carvajal*, in *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg-Basilea-Roma-Viena 1994, II, p. 963

JATTA 1998

Barbara Jatta, 87. *Pianta di Roma, Antonio Tempesta*, in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, a cura di C. De Seta, catalogo della mostra (Napoli, ottobre 1998 – gennaio 1999), Roma 1998, pp. 178-179

JATTA 2000a

Barbara Jatta, *Stefano Dupérac (Parigi 1525 ca.-1604), incisore; Antonio Lafréry (Orgelet 1512-Roma 1577) editore*, Veduta delle sette chiese di Roma, 1575, in *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, 30 settembre 2000 – 28 gennaio 2001), a cura di M. Gori Sassoli, Roma 2000, pp. 149-150

JATTA 2000b

Barbara Jatta, 16. *Stefano Dupérac*, in *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX se-*

colo, catalogo della mostra (Roma, 30 settembre 2000 – 28 gennaio 2001), a cura di M. Gori Sassoli, Roma 2000, pp. 153-154

JATTA 2000c

Barbara Jatta, 18. *Antonio Tempesta*, in *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, 30 settembre 2000 – 28 gennaio 2001), a cura di M. Gori Sassoli, Roma 2000, pp. 156-157

JONES, HAMMOND 1963

John Winter Jones, Lincoln Davis Hammond, *Travelers in disguise. Narratives of Eastern travel by Poggio Bracciolini and Ludovico de Varihema*, Cambridge Mass. 1963

JORDAN, HÜLSEN 1907

Heinrich Jordan, Christian Hülsen, *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, Berlin 1907

JUNGIĆ 1988

Josephine Jungić, *Joachimist Prophecies in Sebastiano del Piombo's Borgherini Chapel and Raphael's Transfiguration*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 51, 1988, pp. 66-83

JUNGIĆ 1992a

Josephine Jungić, *Joachimist Prophecies in Sebastiano del Piombo's Borgherini Chapel and Raphael's Transfiguration*, in *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, ed. M. Reeves, Oxford 1992, pp. 321-343

JUNGIĆ 1992b

Josephine Jungić, *Prophecies of the Angelic Pastor in Sebastiano del Piombo's Portrait of Cardinal Bandinello Sauli and Three Companions*, in *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, ed. M. Reeves, Oxford 1992, pp. 345-370

KAJAVA 2005

Mika Kajava, *La Villa Lante al Gianicolo e la Villa di Giulio Marziale*, in *Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca degli abitanti*, a cura di T. Carunchio, S. Orma, Roma 2005, pp. 11-18

KELLER 1996

Fritz-Eugen Keller, *Ricostruire l'antico. Ville rinascimentali su ville antiche*, in *Ianiculum - Gianicolo: storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento*, Atti del seminario di studio (Roma, 5-7 maggio 1994), a cura di E.M. Steinby, Roma 1996, pp. 111-117

KESSLER 1987

Herbert L. Kessler, *The Meeting of Peter and Paul in Rome: an Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood*, in *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*, a cura di I. Lavin e W. Tronzo, Washington 1987, pp. 265-275

KIEPERT, HÜLSEN 1896

Heinrich Kiepert, Christian Hülsen, *Formae Urbis Romae Antiquae*, Berolini 1896

KLEINHANS 1930

Arduino Kleinhans OFM, *Historia studii linguae arabicae et Collegii Missionum Ordinis Fratrum Minorum, in conventu ad S. Petrum in Monte Aureo Romae erecti*, Firenze 1930

KLEINHANS 1949

Arduino Kleinhans, *Collegio di San Pietro in Montorio*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. III, Città del Vaticano 1949, coll. 1963-1964

KNOLL, WINTER, ZESSNER-SPITZENBERG 1930

August M. Knoll, Ernst Karl Winter, Hans Karl Zessner-Spitzenberg, *Dominicus a Jesu Maria: seine Persönlichkeit und sein Werk*, Vienna 1930

KOCH 1963

Carl Koch, v. *Romulus Quirinus*, in *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, 47, 1963, pp. 1318-1321

KRAUTHEIMER 1937

Richard Krautheimer, Volfrango Frankl, Spencer Corbett, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, I, Città del Vaticano 1937

KRAUTHEIMER 1971

Richard Krautheimer, Volfrango Frankl, Spencer Corbett, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, III, Città del Vaticano 1971

KRAUTHEIMER 1980

Richard Krautheimer, *Rome, Profile of a City, 312-1308*, Princeton 1980

KRAUTHEIMER 1987

Richard Krautheimer, *Tre capitali cristiane. Topografia e politica*, Torino 1987

KRSTIĆ 1958

Kruno Krstić, *Juraj Dragišić (Georgius Benignus Argentinensis Salviatus ili de Salviatis)*, in *Enciklopedija Jugoslavije*, 3, 1958

KRÜNITZ 1788

Johann Georg Krünitz, *Öconomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats, Stadt, und Landwirtschaft, in alphabetischer Ordnung*. 15, Brünn 1788, pp. 519-22

KUHN-FORTE 1997

Brigitte Kuhn-Forte, *Die Kirchen innerhalb die Mauern Roms*, Wien 1997

LA BASILICA 1997

La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma: quando l'antico è futuro, a cura di A. M. Affanni, Viterbo 1997

LA VIA AURELIA 1968

La via Aurelia da Roma a Forum Aurelii, Roma 1968

LANCIANI 1869

Rodolfo Lanciani, *Scavi di Roma*, in «Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», 1869, pp. 225-237

LANCIANI 1884

Rodolfo Lanciani, *Regione XIV*, in «Notizie degli Scavi di Antichità», 1884

LANCIANI 1891

Rodolfo Lanciani, *Litinerario di Einsiedeln e l'Ordine di Benedetto Canonico*, in «Monumenti antichi», Reale Accademia dei Lincei, 1, 1891, pp. 437-552 (estratto: coll. 7-120)

LANCIANI 1893-1901

Rodolfo Lanciani, *Forma urbis Romae, consilio et auctoritate Regiae Academiae Lyncaeorum. Formam dimensus est et ad modulum 1:1000*, Milano 1893-1901

LANCIANI 1895

Rodolfo Lanciani, *Pagan and Christian Rome*, London 1895

LANCIANI 1902-1912

Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 voll., Roma 1902-1912 (facsimile Bologna 1975)

LANCIANI 1989-2002

Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 7 voll., Roma 1989-2002

LANCIANI 1997-2002

Appunti di topografia romana nei Codici Lanciani della Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di M. Buonocore, 5 voll., Roma

LANDI 1992

Aldo Landi, *Prophecy at the Time of the Council of Pisa (1511-1513)*, in *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, ed. M. Reeves, Oxford 1992, pp. 53-61

LANZARINI 2014

Orietta Lanzarini, *Dal disegno al progetto dell'Antico. Alcune considerazioni su Francesco di Giorgio e Giuliano da Sangallo*, in *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*, a cura di M. Basso, J. Gritti, O. Lanzarini, Roma 2014, pp. 97-109

LAPIDE 1627

Cornelius a Lapide, *Commentaria in Apocalypsin s. Johannis Apostolis*, Lyon 1627

LARCAN 2016

Laura Larcana, *Roma, svelato il bunker segreto del Gianicolo*, in «Il Messaggero», 2 agosto 2016 (http://www.ilmessaggero.it/roma/cronaca/roma_svelato_bunker_segreto_gianicolo-1889613.html)

LAST THINGS 2000

Last Things. Death and the Apocalypse in the Middle Ages, ed. C. Walker Bynum, P. Freedman, Philadelphia 2000

LAURO 1612

Giacomo Lauro, *Antiquae Urbis splendor hoc est praecipua eiusdem templa, amphitheatra, theatra, circi, nau-machiae... item triumphalis et colossearum imaginum descriptio*, Roma 1612

LAVAGNINO 1930

Emilio Lavagnino, *San Pietro in Montorio*, Roma 1930

LAVIN 1980

Irving Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma 1980

LE CUFF 2017

Gwladys Le Cuff, *En deçà et au-delà de l'autel: le livre-relique de la chapelle Borgherini et la vision béatifique selon l'Apocalypsis nova*, in *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, actes du colloque international (Paris, 3-5 juin 2013), sous la direction de A. Beyer, P. Morel et A. Nova, Turnhout 2017, pp. 229-251

LEGA 1999

Claudia Lega, *s.v. Vicus Ianuclensis*, in *LTUR V*, 1999, p. 168

LEMERLE 1997a

Frédérique Lemerle, *Livre de dessins de Michel-Ange*, in *Catalogue des dessins italiens. Collections du Palais des*

Beaux-Arts de Lille, a cura di B. Brejon de Lavergné, Lille 1997, pp. 281-322

LEMERLE 1997b

Frédérique Lemerle, *Le Codex Italien Du Musée des beaux-arts de Lille: les modèles d'architecture antiques et modernes de Raffaello da Montelupo (1504-1566)*, in «Revue du Louvre», 2, 1997, pp. 47-57

LERNER 1994

Robert E. Lerner, *Writing and Resistance among Beguins of Langedoc and Catalonia*, in *Heresy and Literacy, 1000-1530*, eds. P. Biller, A. Hudson, Cambridge 1994, pp. 186-204

LETAROUILLY 1840

Paul Marie Letarouilly, *Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la Ville de Rome*, I, Paris 1840

LETAROUILLY 1849-1866

Paul Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Liège 1849-1866

LETAROUILLY 1857

Paul Marie Letarouilly, *Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la Ville de Rome*, III, Paris 1857

LEVI 1974

Annalina e Mario Levi, *The Medieval Map of Rome in the Ambrosian Library's Manuscript of Solinus (C 246 Inf.)*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», 118, 1974, 6, pp. 567-594

LEWIS 1981

Douglas Lewis, *The drawings of Andrea Palladio*, Washington 1981

LIBER PONTIFICALIS 1886-1892

Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire par l'abbé L. Duchesne, t. I-III, Paris 1886-1892

LIBER PONTIFICALIS ECCLESIAE RAVENNATIS 2006

Agnelli Ravennatis Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis, a cura di D. Mauskopf Deliyannis (Corpus Christianorum Continuatio mediaevalis 199), Turnhout 2006

LIBERATI SILVERIO 1993

Anna Maria Liberati Silverio, *s.v. Aqua Alsietina*, in *LTUR I*, 1993, p. 61

LICHT 1984

L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento, a cura di M. Licht, Firenze 1984

LIGOTA 1987

Christopher R. Ligota, *Annius of Viterbo and historical Method*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», I, 1987, pp. 44-56

LILIUS 1981

Henrik Lilius, *Villa Lante al Gianicolo. L'architettura e la decorazione pittorica*, Roma 1981

LINZER, ADHÉMAR 1932

André Linzer, Jean Adhémar, *Androuet du Cerceau, I, Inventaire du fonds français. Graveurs du XVI^e siècle*, Paris 1932

LIPSIUS 1883

Richard Adelbert Lipsius, *Die Apokryphen Apostelgeschichte und Apostellegenden: ein Beitrag zur altchristliche Literaturgeschichte*, vol. I, Braunschweig 1883

LIPSIUS 1891

Acta Petri. Acta Pauli. Acta Petri et Pauli. Acta Pauli et Theclae. Acta Thaddei, (Acta Apostolorum Apocrypha), a cura di Richard Adelbert Lipsius, Leipzig 1891 (rist. Hildesheim 1959)

LIVERANI 1996a

Paolo Liverani, *Ianiculum. Da Antipolis al Mons Ianiculensis*, in *Ianiculum - Gianicolo: storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento*, Atti del seminario di studio (Roma, 5-7 maggio 1994), a cura di E.M. Steinby, Roma 1996, pp. 3-12

LIVERANI 1996b

Paolo Liverani, *s.v. Ianiculum*, in LTUR III, 1996, pp. 89-90

LIVERANI 1996c

Paolo Liverani, *s.v. Mica Aurea (Ianiculum)*, in LTUR III, 1996, p. 250

LLEWELLYN 1977

Nigel Llewellyn, *Two notes on Diego da Sagredo*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 40, 1977, pp. 292-300

LOMBARDI 1996

Ferruccio Lombardi, *Roma, le chiese scomparse: la memoria storica della città*, Roma 1996

LONGO 1990

Elena Longo, *Per la conoscenza di un architetto del primo Seicento romano: Francesco Peperelli*, in «Palladio», n.s., 3-5, 1990, pp. 25-44

LÓPEZ DE TORO 1953-1963

José López de Toro, *Documentos inéditos para la Historia de España, Epistolario, Pedro Mártir de Anglería*, 4 vols., Madrid 1953-1963

LOTTI 1980

Pier Luigi Lotti, *Il convento di San Pietro in Montorio e l'Accademia Spagnola di Belle Arti in Roma*, in «Alma Roma», XXI, 1980, 1-2, pp. 16-21

LTUR

Lexicon Topographicum Urbis Romae, a cura di E.M. Steinby, voll. I-VI, Roma 1993-2006

LTURS

Lexicon Topographicum Urbis Romae: Suburbium, a cura di A. La Regina, V. Fiocchi Nicolai, M.G. Graniño, Z. Mari, Roma 2001-2008

LUGARI 1905

Giovan Battista Lugari, *Il Gianicolo luogo della crocifissione di S. Pietro*, Roma 1905

LUGARI 1907

Giovanni Battista Lugari, *Il culto di S. Pietro sul Gianicolo e il Libro pontificale Ravennate. Studio critico*, Roma 1907

LUGARI 1909

Giovan Battista Lugari, *Il Gianicolo, luogo della crocifissione di S. Pietro: gli itinerari e la tradizione*, Roma 1909

LUGLI 1940

Giuseppe Lugli, *La "Roccabruna" della Villa Adriana*, in «Palladio», 4, 1940, pp. 257-274

LUGLI 2009

Giuseppe Lugli, *Archeologia di Trastevere*, a cura di M.E. Garcia Barraco, Roma 2009

LUPI 2008

Maria Lupi, *Luoghi di devozione e istituzioni ecclesastiche a Roma tra età moderna e età contemporanea*, in *Lo spazio del santuario. Un osservatorio per la storia di Roma e del Lazio*, Atti del convegno (Roma, 25-27 settembre 2002), a cura di S. Boesch Gajano e F. Scorza Barcellona, Roma 2008, pp. 241-271

LUQUET, TILLOY 1863

Jean Félix Onésime Luquet, Anselme Tilloy, *Les sanctuaires de Rome*, Paris 1863

MAC CRAITH 2011

Mícheál Mac Craith, *Representing Counter-Reformation Rome through Ulster eyes*, in *Tadhg Ó Cianáin, An Irish Scholar in Rome*, ed. F. Ó Ferghail, Dublin 2011, pp. 121-170

MADDALO 1990

Silvia Maddalo, *In figurae Romae. Immagini di Roma nel libro medioevale*, Roma 1990

MADONNA 1985

Maria Luisa Madonna, *L'architettura e la città intorno al 1475*, in *Roma 1300-1875. La città degli anni santi. Atlante*, catalogo della mostra (Roma, marzo – maggio 1985), a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Milano 1985, pp. 102-111

MADONNA 2000

Maria Luisa Madonna, *7. Pirro Ligorio*, in *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, 30 settembre 2000 – 28 gennaio 2001), a cura di M. Gori Sassoli, Roma 2000, pp. 141-142

MADRIGNANI 2010

Arcangelo Madrignani, *El Viaje de Ludovico Varthema*, ed. V. Calvo Fernández, Madrid 2010

MAESTRI, TOPPETTI 1985

Diego Maestri, Fabrizio Toppetti, *Todi: Palazzo Viviano degli Atti*, Università degli studi *La Sapienza*, Dipartimento di Rappresentazione e Rilievo 1985

MAIER 2007

Jessica Maier, *Mapping Past and Present: Leonardo Bufalini's Plan of Rome (1551)*, in «*Imago Mundi*», 59, 1, pp. 1-23

MAIER 2011-2012

Jessica Maier, *Leonardo Bufalini and the first printed map of Rome, "The most beautiful of all things"*, in «*Memoirs of the American Academy in Rome*», 56-57, 2011-2012, pp. 243-270

MANACORDA 1998

Simona Manacorda, *Pietro, Santo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 397-403

MANSELLI 1997

Raoul Manselli, *Da Gioacchino da Fiore a Cristoforo Colombo. Studi sul francescanesimo spirituale, sull'ecclesiologia e sull'escatologismo basso medievale*, Roma 1997

MARCHINI 1968

Giuseppe Marchini, *L'Architettura*, in *Raffaello: l'Opera, le Fonti, la Fortuna*, II voll., a cura di M. Salmi, II, Novara 1968

MARCUELLO 1987

Pedro Marcuello, *Cancionero*, ed. J. Manuel Blecua, Zaragoza 1987

MARDER 1998

Tod Allan Marder, *Gian Lorenzo Bernini*, Milano 1998

MARESCA COMPAGNA 1984

Adelaide Maresca Compagna, *Fonti Archivistiche*, in [S. Pietro in Montorio. *La chiesa, il convento, il tempietto*] *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauri*, catalogo della mostra (Roma-Bari, luglio 1984), Roma [1984], pp. 85-109

MARCELLI, MUNZI 2007

Marina Marcelli, Massimiliano Munzi, *Roma medievale e l'acqua*, in *I Giganti dell'acqua. Acquedotti romani del Lazio nelle fotografie di Thomas Ashby (1892-1925)*, a cura di S. Le Pera e R. Turchetti, Roma 2007, pp. 35-47

MARI 2003

Zaccaria Mari, *Substructiones*, in *Subterraneae domus. Ambienti residenziali e di servizio nell'edilizia privata romana*, a cura di P. Basso, F. Ghedini, Caselle di Sommacampagna 2003, pp. 65-112

MARIANO DA FIRENZE 1908-1911

Fr. Mariano de Florentia OFM, *Compendium chronicarum Ordinis FF Minorum*, in «*Archivum Franciscanum historicum*», 1, 1908, pp. 98-107; 2, 1909, pp. 92-107, 305-318, 457-472, 626-641; 3, 1910, pp. 700-715; 4, 1911, pp. 122-137, 318-339, 559-587

MARIANO DA FIRENZE 1931

Fra Mariano da Firenze, *Itinerarium Urbis Romae* (1518), con introduzione e note illustrative di E. Bulletti OFM, Roma 1931

MARÍAS 1986

Fernando Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1621)*, vol. III, Toledo 1986

MARÍAS 1987

Fernando Marías, *Bramante en España*, in A. Bruschi, *Bramante*, Bilbao 1987 (ed. originale London 1973), pp. 7-67

MARÍAS 2005a

Fernando Marías, *Las arquitecturas de Isabel la Católica en Toledo: casas temporales y moradas eternas*, in *Ysabel, la reina católica. Una mirada desde la catedral primada*, catalogo della mostra (Toledo, 15 giugno – 26 novembre 2005), a cura di Á. Ballesteros Gallardo, Toledo 2005, pp. 125-129

MARÍAS 2005b

Fernando Marías, *Anonimo*, Codex Escorialensis, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, 24 giugno – 16 ottobre 2005), a cura di F.P. Fiore e A. Nesselrath, Milano 2005, pp. 234-235

MARÍAS 2013-2014

Fernando Marías, *La familia Mendoza y la introducción del Renacimiento entre Italia y España*, in *Giornate di studi in onore di Arnaldo Bruschi*, II, Atti del convegno (Roma, 5-7 maggio 2011), a cura di F. Cantatore, F.P. Fiore, M. Ricci, A. Roca De Amicis, P. Zampa, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 60-62, 2013-2014 [2014], pp. 50-60

MARÍAS 2015

Fernando Marías, *Entre modernos y el antiguo romano Vitruvio: lectores y escritores de arquitectura en la España del siglo XVI*, in *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, eds. N. Rodríguez Ortega, M. Taín Guzmán, Málaga-Madrid 2015, pp. 63-76

MARRA, ROSA 1995

Fabrizio Marra, Carlo Rosa, *Stratigrafia e assetto geologico dell'area romana*, in *La Geologia di Roma. Il Centro Storico*, a cura di R. Funicello, Roma 1995, pp. 49-118

MARSILIO 1928

Marsilio da Padova, *Defensor Pacis*, a cura di C.W. Previtè-Orton, Cambridge 1928

MARTÍN GARCÍA 1999

Juan Manuel Martín García, *Don Íñigo López de Mendoza (1442-1515): Del espíritu caballeresco al humanismo renacentista. Tradición y modernidad de un mecenas español*, Granada 1999

MARTÍN GARCÍA 2000

Juan Manuel Martín García, *Fundator Italiae Pacis et honoris: la aventura italiana del conde de Tendilla*, in «Wad-al-Hayara», 27, 2000, pp. 55-84

MARTÍN GARCÍA 2002

Juan Manuel Martín García, *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid 2002

MARTÍN GARCÍA 2003

Juan Manuel Martín García, *Íñigo López de Mendoza. El Conde de Tendilla*, Granada 2003

MARTÍNEZ 2008

Roger Louis Martínez, *From Sword to Seal. The Ascent of the Carvajal Family in Spain (1390-1520)*, Ph. D. Diss., University of Texas at Austin, Austin 2008

MARTÍNEZ LOMBÓ 2016

Enrique Martínez Lombó, *La Reale Accademia di Spagna a Roma*, in *Il Gianicolo: il colle "aureo" della cultura internazionale, della sacralità e della memoria*, a cura di C. Benocci e M. Fagiolo, Roma 2016, pp. 363-373

MARTÍNEZ TABOADA 1994

Pilar Martínez Taboada, *La apertura de la Plaza Nueva de Sigüenza, actual Plazuela de la Cárcel, en la primera mitad del siglo XV y su ensanche en el siglo XVI*, in «Academia», 78, 1994, pp. 437-464

MARUCCHI 1899

Orazio Marucchi, *Di alcune recenti pubblicazioni nelle quali si accenna alla questione del luogo del martirio dell'apostolo s. Pietro in Roma*, «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», 5, 1899, pp. 113-118

MARUCCHI 1903

Orazio Marucchi, *Le memorie degli apostoli Pietro e Paolo in Roma*, Roma 1903

MASETTI ZANNINI 1974

Gian Ludovico Masetti Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma (documenti e registi)*, Roma 1974

MASI 1974

Michael Masi, *Boethius and the Iconography of the Liberal Arts*, in «Latomus», 33, 1974, pp. 57-75

MATEOS GÓMEZ, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, PRADOS GARCÍA 1999

Isabel Mateos Gómez, Amelia López-Yarto Elizalde, José María Prados García, *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo*, Madrid 1999

MAZZEI 2007

Paola Mazzei, *Una nuova epigrafe da San Cosimato in Mica Aurea*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung», 113, 2007, pp. 147-173

MAZZEI 2008

Paola Mazzei, *Mica Aurea in Trastevere*, in «Archeologia Classica», LIX, 2008, pp. 183-204

MAZZONE 1999

Bruno Mazzone, *Illuminare senza alterare / Lighting antique settings*, in «Flare - Architectural Lighting Magazine», 22, 1999, pp. 18-19

MCGINN 1989

Bernard McGinn, *Pastor Angelicus: Apocalyptic Myth and Political Hope in the Fourteenth-Century*, in *Santi e santità nel secolo XIV. Atti del convegno Assisi 1987*, Perugia 1989, pp. 199-251

MCINTOSH 2015

Gregory C. McIntosh, *The Vesconte Maggiolo World Map of 1504 in Fano, Italy*, Long Beach, Cal. 2013, 2015²

MELLINI 2010

Benedetto Mellini, *'Descrizione di Roma' di Benedetto Mellini nel codice Vat. lat.*, a cura di F. Guidobaldi, C. Angelelli con la collaborazione di L. Spadano, G. Tozzi, Città del Vaticano 2010

MEMORIE ARTISTICHE DI TIVOLI 1988

Memorie artistiche di Tivoli: una schedatura degli anni venti, a cura di D. Bernini, Roma 1988

MENEGHINI, SANTANGELI VALENZANI 2004

Roberto Meneghini, Riccardo Santangeli Valenzani, *Roma nell'altomedioevo. Topografia e urbanistica della città dal V al X secolo*, Roma 2004

MERLO 2009

Grado Giovanni Merlo, *Menes Silva, Amadeo de*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, Roma 2009, pp. 461-463

MEULEN 1974

Marjon van der Meulen, *Cardinal Cesi's Antique Sculpture Garden: Notes on a Painting by Hendrick van Cleef III*, in «The Burlington Magazine», 116, 1974, 850, pp. 14, 17-24

MICHETTI 2008

Raimondo Michetti, *Ordini religiosi, culti e spazi sacri a Roma fra medioevo e prima età moderna: l'archetipo e l'architetto*, in *Lo spazio del santuario. Un osservatorio per la storia di Roma e del Lazio*, Atti del convegno (Roma, 25-27 settembre 2002), a cura di S. Boesch Gajano e F. Scorza Barcellona, Roma 2008, pp. 209-228

MIGLIARI 1991

Riccardo Migliari, *Il Disegno degli ordini e il rilievo dell'architettura classica. Cinque pezzi facili*, in «Disegnare idee immagini», 2, 1991, pp. 49-66

MILHOU 1982

Alain Milhou, *Le Chauve-souris, le nouveau David et le roi Caché (trois images de l'empereur des derniers temps dans le monde ibérique: XIII^e-XVII^e s.)*, in «Mélanges de la Casa de Velázquez», XVIII, 1, 1982, pp. 61-78

MILHOU 1983

Alain Milhou, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid 1983

MILIZIA 1768

Francesco Milizia, *Le vite dei più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma 1768

MILIZIA 1787

Francesco Milizia, *Roma delle belle arti del disegno, Dell'Architettura Civile*, I, Bassano 1787

MILLETT 2004

Benignus Millett, *Wadding Luke*, in *Dictionary of Irish Biography*, vol. 9, Oxford 2004, pp. 680-685

MINNICH 1988

Nelson H. Minnich, *Alexios Celadenus: A Disciple of Bessarion in Renaissance Italy*, «Historical Reflections / Réflexions Historiques», 15, 1, 1988, pp. 47-64

MINNICH 1992a

Nelson H. Minnich, *The Role of Prophecy in the Career of the Enigmatic Bernardino López de Carvajal*, in *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, ed. M. Reeves, Oxford 1992, pp. 111-120

MINNICH 1992b

Nelson H. Minnich, *Prophecy and the Fifth Lateran Council (1512-1517)*, in *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, ed. M. Reeves, Oxford 1992, pp. 63-87

MODIGLIANI 2014

Anna Modigliani, *Roma 1512. Echi del Concilio e vita di corte attraverso le lettere di Stazio Gadio*, in *Egidio da Viterbo cardinale agostiniano tra Roma e l'Europa del Rinascimento*, Atti del convegno (Viterbo, 22 settembre 2012-Roma, 26-28 settembre 2012) a cura di M. Chiabò, R. Ronzani, A.M. Vitale, Roma 2014

MONETI 1989

Andrea Moneti, *Sebastiano Serlio e 'il Barocco' antico. A proposito di un edificio raffigurato nel Terzo Libro*, in *Sebastiano Serlio*, a cura di C. Thoenes, Milano 1989, pp. 149-168

MONTIJANO GARCÍA 1996

Juan María Montijano García, *Il complesso gianicolense di San Pietro in Montorio nelle vedute di Roma quattro-cinquecentesche*, in «Disegnare idee immagini», VII, 1996, 12, pp. 7-13

MONTIJANO GARCÍA 1998

Juan María Montijano García, *La Academia de España en Roma*, Madrid 1998

MONTIJANO GARCÍA 2004

Juan María Montijano García, *L'immagine letteraria di San Pietro in Montorio*, in *La Spagna sul Gianicolo I. San Pietro in Montorio*, a cura di A. Zuccari, Roma 2004, pp. 243-256

MONTIJANO GARCÍA 2010

Juan María Montijano García, *Las restauraciones y la evolución de la imagen del Tempietto di San Pietro in Montorio (siglo XVI)*, in *Disegno e restauro, conoscenza analisi intervento per il patrimonio architettonico e artistico*, a cura di R.M. Strollo, Roma 2010, pp. 23-42

MOORE 1996

Derek A.R. Moore, *Notes on the Use of Spolia in Roman Architecture from Bramante to Bernini*, in *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, a cura di C. Striker, Mainz 1996, pp. 119-122

MOORE 2009

Kathryn Blair Moore, *Seeing through text: the visualization of Holy Land architecture in Niccolò da Poggibonzi's Libro d'oltramare, 14th-15th centuries*, in «Word & Image», 25, 4, 2009, pp. 402-415

MOORE 2017

Kathryn Blair Moore, *The Architecture of the Christian Holy Land: Reception from Late Antiquity through the Renaissance*, Cambridge 2017

MORESCHINI 2004

Benedetta Moreschini, *Daniele da Volterra e Bottega (Michele Alberti, Giacomo Rocca, Leonardo Sormani), Storie di San Giovanni Battista, 1556-1568*, in R.P. Ciardi, B. Moreschini, *Daniele Ricciarelli. Da Volterra a Roma*, Milano 2004, pp. 242-257

MORISI 1970

Anna Morisi, *Apocalypsis Nova. Ricerche sull'origine e la formazione del testo dello pseudo-Amadeo*, Roma 1970

MORISI 2010

Anna Morisi, *Profezie e progetti di riforma*, in *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)*, Atti del convegno (Roma, 2-4 dicembre 2008), a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, P. Farenga, M. Gargano, A. Morisi, A. Modigliani, F. Piperno, Roma 2010, pp. 15-25

MORISI GUERRA 1974-1975

Anna Morisi Guerra, *Vangeli apocrifi e leggende nella cultura religiosa del tardo Medioevo. Ricerche sul pensiero teologico di Giorgio Benigno*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 85, 1974-1975, pp. 151-177

MORISI GUERRA 1992

Anna Morisi Guerra, *The Apocalypsis Nova: A Plan for Reform*, in *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, ed. M. Reeves, Oxford 1992, pp. 27-50

MORISI GUERRA 2001

Anna Morisi Guerra, *Il profetismo al tempo di Alessandro VI*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, Atti del convegno (Città del Vaticano-Roma, 1-4 dicembre 1999), a cura di M. Chiabò, S. Maddalo, M. Miglio, A.M. Oliva, t. III, Roma 2001, pp. 961-970

MORISI GUERRA 2006

Anna Morisi Guerra, *Escatologia e gioachimismo nel Quattrocento: Beato Amadeo, Benigno, Galatino*, in *Il ricordo del futuro: Gioacchino da Fiore e il gioachimismo attraverso la storia*, a cura di F. Troncarelli, Bari 2006, pp. 144-147

MORONI 1841a

Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni, specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici*, vol. VIII, Venezia 1841

MORONI 1841b

Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni, specialmente in-*

torno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, vol. X, Venezia 1841

MORONI 1846

Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni, specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici*, vol. XXXVII, Venezia 1846

MORONI 1861

Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni, specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici*, vol. CIII, Venezia 1861

MORRESI 2000

Manuela Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000

MORSHECK 1978

Charles R. Morscheck jr., *Relief Sculpture for the Façade of the Certosa di Pavia. 1473-1499*, New York London, 1978

MOSCATI 1955

Anna Moscati, *Le vicende romane di Pietro del Morro-ne*, in «Archivio della società romana di storia patria», XXVIII, 1955, pp. 107-117

MOSCATI 1956

Anna Moscati, *I monasteri di Pietro Celestino*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo e archivio muratoriano», 68, 1956, pp. 91-162

MOUCHEL 2001

Christian Mouchel, *Rome franciscaine. Essai sur l'histoire de l'éloquence dans l'Ordre des Frères Mineurs au XVI^e siècle*, Paris 2001

MUFFEL 1876

Nikolaus Muffels Beschreibung der stadt Rom, a cura di W. Vogt (Bibliothek des Litterarischen vereins in Stuttgart, CXXVIII), Tübingen 1876

MUFFEL 1999

Nikolaus Muffel, *Descrizione della città di Roma nel 1452. Delle indulgenze e dei luoghi sacri di Roma*, a cura di G. Wiedmann, Bologna 1999

MÚJICA PINILLA 1996

Rafael Mújica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, FCE, Lima-México 1992 y 1996², pp. 17-22

MÜNTZ 1882

Eugène Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle*, vol. III, Paris 1882 (ed. Anastatica, 3 voll., 1, Hildesheim-Zürich-New York 1983)

MUÑOZ 1912

Antonio Muñoz, *La chiesa di S. Eligio in Roma e il suo recente restauro*, in «Rivista d'Arte», 8, 1912, pp. 1-14

MUÑOZ JIMÉNEZ 2013

José Miguel Muñoz Jiménez, *Juan Guas, el obispo Arias Dávila y el castillo de Turégano (Segovia) como nuevo Templo de Salomón*, in *Cuarto Congreso de Castellología 2012*, Madrid 2013, pp. 697-712

MUSSINI 2003

Massimo Mussini, *Francesco di Giorgio e Vitruvio. Le traduzioni del «De architectura» nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141*, vol. I, Firenze 2003

NACHOD 1955

Hans Nachod, *A recently discovered architectural sketch-book of an intimate assistant of Bramante in the construction of St. Peter's in Rome*, New York 1955

NAGEL, WOOD 2009

Alex Nagel, Christopher S. Wood, *What counted as an 'Antiquity' in the Renaissance*, in *Renaissance Medievalism*, ed. Konrad Eisenbichler, Toronto 2009, pp. 53-74

NAGEL, WOOD 2010

Alex Nagel, Christopher S. Wood, *Anachronistic Renaissance*, New York 2010

NANNI 1512

Giovanni Nanni, *Antiquitatum variarum volumina XVII*, Roma 1512

NAVONE, CIPRIANI 1794

Nuovo metodo per apprendere insieme le teorie, e le pratiche della scelta architettura civile sopra una nuova raccolta de' più cospicui esemplari di Roma fedelmente misurati, e con diligenza incisi per opera degli architetti Giandomenico Navone, e Gio. Bat. Cipriani colle descrizioni e annotazioni dell'Ab. Niccola Mari, parte I, Roma 1794

NELSON NOVOA 2009

James W. Nelson Novoa, *Imagination as exegesis in the Apocalypse nova attributed to Blessed Amadeus da Silva*, in *Faith and Fantasy in the Renaissance. Texts, Images*,

- and Religious Practices*, ed. O. Zorzi Pugliese, E. Matt Kavalari, Toronto 2009, pp. 71-83
- NELSON NOVOA 2014
James W. Nelson Novoa, *Ecós y recovecos de los judeocristianos en la iglesia nacional de Santiago de los españoles en Roma (siglo XVI)*, in *Bramante en Roma, Roma en España: un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*, eds. X. Company, B. Franco, I. Rega, Lleida 2014, pp. 112-125
- NESSELRATH 1986
Arnold Nesselrath, *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in *Dalla tradizione all'archeologia. Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3, XXXV, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 87-147
- NESSELRATH 1992
Arnold Nesselrath, *Codex Coner - 85 years on*, in *Casiano Dal Pozzo's Paper Museum*, 2 (Quaderni puteani, 3), 1992, pp. 145-167
- NESSELRATH 1994
Arnold Nesselrath, *Il 'Libro di Michelangelo' a Lille*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 24, 1994 [1997], pp. 35-52
- NESSELRATH 1996
Arnold Nesselrath, *Il Codice Escorialense*, in *Domenico Ghirlandajo 1449-1494*, Atti del convegno internazionale (Firenze, 16-18 ottobre 1994), a cura di W. Prinz e M. Seidel, Firenze 1996, pp. 175-198
- NESSELRATH 2014
Arnold Nesselrath, *Der Zeichner und sein Buch. Die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert*, (Cyriacus, 5), Mainz Ruppolding 2014
- NICCOLI 1949
Raffaello Niccoli, *Sala del Capitolo*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. III, Città del Vaticano 1949, col. 690
- NIETO SORIA 1993
José Manuel Nieto Soria, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid 1993
- NIETO SORIA 1994
José Manuel Nieto Soria, *Iglesia y génesis del Estado moderno en Castilla, 1369-1480*, Madrid 1994
- NIKITSCH 2014
Eberhard J. Nikitsch, *Das Heilige Römische Reich an der Piazza Navona: Santa Maria dell'Anima in Rom im Spiegel ihrer Inschriften aus Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Regensburg 2014
- NILGEN 2000
Ursula Nilgen, *Formenelektizismus und Themenvielfalt als Programm in der römischen Frührenaissance - Filaret's Tür von St. Peter*, in *Literarische Formen des Mittelalters: Florilegien, Kompilationen, Kollektionen*, a cura di K. Elm (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, 15), Wiesbaden 2000, pp. 149-208
- NILGEN 2001
Ursula Nilgen, *L'eclettismo come programma nel primo Rinascimento a Roma. La porta bronzea del Filarete a San Pietro*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di H. Bergdoit e G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 275-290
- NILGEN 2008
Ursula Nilgen, *Der Streit über den Ort der Kreuzigung Petri: Filarete und die zeitgenössische Kontroverse*, in *Reibungspunkte: Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst*, a cura di H. Hubach, B. von Orelli-Messerli, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; 64), Petersberg 2008, pp. 199-208
- NOVA 1998
Alessandro Nova, *111. Sacerdote*, in *Francesco Salviati o la bella maniera*, catalogo della mostra (Roma 1998), a cura di C. Goguel, Milano 1998, pp. 280-281
- NUOVA RACCOLTA DI 25 VEDUTE 1800
Nuova raccolta di 25 vedute antiche e moderne di Roma e sue vicinanze incise a bulino da celebri incisori, s.l., s.n., [post 1800]
- Ó FERGHAIL 2008
Fearghus Ó Fergail, *The Tomb of Hug O'Neill in San Pietro in Montorio in Rome*, in «Seanchas Ard Mhacha», 22, 1, 2008, pp. 69-83
- Ó FERGHAIL, TROY 2010
Fearghus Ó Fergail, Kieran Troy, *The 'Flight of the Earls': new light from a Roman necrology*, in «Ossory, Laois and Leinster», 4, 2010, pp. 72-106
- O'BRIAN 1999
Grant O'Brian, *The use of simple geometry and the local unit of measurement in the design of Italian stringed keyboard instruments*, in «The Galpin Society Journal», 52, 1999, pp. 108-171

O'CONNOR 1969

Daniel W. O'Connor, *Peter in Rome. The Literary, Liturgical, and Archeological Evidence*, New York-London 1969

O'MALLEY 1968

John W. O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform. A Study in Renaissance Thought*, Leiden 1968

O'MALLEY 1981

John W. O'Malley, *Rome and the Renaissance. Studies in Culture and Religion*, London 1981

OCCHIPINTI 2007

Carmelo Occhipinti, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma da Costantino all'Umanesimo*, Pisa 2007

OCHOA BRUN 1995

Miguel Ángel Ochoa Brun, *Historia de la diplomacia española. IV. La diplomacia de los Reyes Católicos*, Madrid 1995

OFFENBERG 1999

Adri[aa]n K. Offenbergh, *Iohannes Baptista Verae Crucis: A Fifteenth-Century Translator and Imitator of Jedaiah Hapenini ben Abraham Bedershi*, in *Incunabula. Studies in Fifteenth-Century Printed Books Presented to Lotte Hellinga*, ed. Martin, Davis, London 1999, pp. 215-230

ONIANS 1988

John Onians, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton 1988

ORTOLANI 2000

Sergio Ortolani, *S. Croce in Gerusalemme*, Roma 2000³

PACIOLI 1978

Luca Pacioli, *De divina proportione*, a cura di A. Bruschi, trascrizione di A. Masini, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi, Milano 1978, pp. 23-144

PAGLIARA 1986

Pier Nicola Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, vol. III, Torino 1986, pp. 4-85

PAGLIARA 1992

Pier Nicola Pagliara, *Antonio da Sangallo il Giovane e gli ordini*, in *L'Emploi des Ordres à la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Paris 1992, pp. 137-156

PAJARES-AYUELA 2002

Paloma Pajares-Ayuela, *Cosmatesque Ornament. Flat polychrome geometric Patterns in Architecture*, London 2002

PALLADIO 1570

Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570

PALLADIO 1980

Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, a cura di L. Magagnato e P. Marini, Milano 1980

PALLADIO 2000

Andrea Palladio, *Descrizione de le Chiese, Stationi, Indulgenze & Reliquie de Corpi Sancti, che sonno in la Città de Roma. Brevemente raccolta da M. Andrea Palladio & novamente posta in Luce, 1554*, Vicenza 2000

PALLOTTINO 1982

Elisabetta Pallottino, *Il restauro architettonico a Roma nei primi trent'anni dell'Ottocento: note sulla nascita del problema della conservazione*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 16, 1982, pp. 65-69

PALLOTTINO 1999

Elisabetta Pallottino, *Stucchi in esterno, la nuova scabrosità delle superfici nell'architettura del Seicento romano; precedenti di una tecnica borrominiana tra Como, Genova e Roma*, in *Il giovane Borromini dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, a cura di M. Kahn Rossi, M. Francioli, Milano 1999 pp. 315-321

PANCIROLI 1625

Ottavio Panciroli, *Tesori nascosti dell'Alma città di Roma con nuovo ordine ristampati, & in molti luoghi arricchiti, si sono aggiunti tre indici, uno delle Chiese, l'altro delle Reliquie, il terzo dell'Indulgenze*, Roma 1625

PANDŽIĆ 1976

Basilio Pandžić OFM, *Život i djela Jurja Dragišića*, in «Dobri pastir», XXVI, I-II, Sarajevo 1976

PANVINIO 1570

Onofrio Panvinio, *Le sette chiese romane*, Roma 1570

PAOLI 2004

Ugo Paoli, *Fonti per la storia della congregazione celestina nell'Archivio Segreto Vaticano*, Cesena 2004

PARKER 1874

John Henry Parker, *Walls and Gates of Rome*, in *The Archaeology of Rome*, vol. I, part II, Oxford 1874

PARLATO 1988

Enrico Parlato, *Il gusto all'antica del Filarete scultore*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Milano-Roma, 1988, pp. 115-134

PARLATO 1999

Enrico Parlato, *Ganassini, Marzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma 1999, pp. 136-139

PARLATO 2001a

Enrico Parlato, *Fonti e paesaggio urbano nella Crocifissione di S. Pietro dal Medioevo al Rinascimento*, in *La figura di San Pietro nelle fonti del Medioevo*, a cura di L. Lazzari e A. M. Valente Bacci 2001, Louvain-la-neuve, 2001, pp. 524-548

PARLATO 2001b

Enrico Parlato, *Vista da nord: immagini di Roma dal Medioevo al Quattrocento*, in *Roma memoria e oblio*, a cura di F. Troncarelli, Roma 2001, pp. 198-207

PARLATO 2005

Enrico Parlato, *Filarete a Roma*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti ed artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, 24 giugno – 16 ottobre 2005), a cura di F.P. Fiore e A. Nesselrath, Milano 2005, pp. 302-303

PARRADO DEL OLMO 2011

Jesús María Parrado del Olmo, *La Estigmatización de san Francisco, de Alonso Berruguete, y una pintura desaparecida de San Pietro in Montorio*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, arte», LXXVII, 2011, pp. 63-68

PASSIGLI 1989

Susanna Passigli, *La pianta dell'architetto Francesco Peperelli (1618): una fonte per la topografia della regione Romana*, Roma 1989

PASTI 2012

Stefania Pasti, *Giulio dei Medici e l'Apocalypsis Nova: una fonte per i quadri di Raffaello e Sebastiano del Piombo per la Cattedrale di Narbonne*, in «Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», 30, 2012, pp. 103-152

PASTOR 1955

Ludwig von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medioevo*, X, versione italiana a cura di P. Cenci, Roma 1955

PASTOR 1959

Ludwig von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, III, nuova versione italiana a cura di A. Mercati, Roma 1959

PATETTA 2009

Luciano Patetta, *Bramante. Architetto e pittore (1444-1514)*, Palermo 2009

PATTERSON 1999

John R. Patterson, *s.v. Via Aurelia*, in *LTUR V*, 1999, pp. 133-134

PEINADO MUÑOZ 1992

Miguel Peinado Muñoz, *Juan Pérez de Valencia (1408-1490) y la Sagrada Escritura*, Facultad de Teología, Granada 1992

PEREDA 2009

Felipe Pereda, *Pedro González de Mendoza, de Toledo a Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme entre la arqueología y la filología*, in *Le rôle des cardinaux dans la diffusion des formes nouvelles à la Renaissance* (2005), eds. F. Lemerle, Y. Pauwels, G. Toscano, Tours 2009, pp. 217-243

PEREDA 2012

Felipe Pereda, *Measuring Jerusalem: The Marques de Tarifa's pilgrimage in 1520, and its urban consequences*, «Città e Storia», VII, 1, 2012, pp. 77-102

PERINELLE 1903

Georges-Henri-Marie, en religion le P. Joseph, Perinelle, *Luis XI bienfaiteur des églises de Rome*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 23, 1903, pp. 131-159

PESCI 1936

Benedetto Pesci, *L'itinerario di Sigerico arcivescovo di Canterbury e la lista dei papi da lui portata in Inghilterra (anno 990)*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», XIII, 1936, pp. 43-60

PESCI, LAVAGNINO 1958

Benedetto Pesci OFM, Emilio Lavagnino, *S. Pietro in Montorio*, Roma [1958?] (2ª ed.)

PESTILLI 2017

Livio Pestilli, *On The Crucifixion of St Peter Relief in Bramante's Tempietto*, in «Artibus et historia», 75, 2017, pp. 97-125

PETRUCCI 1976

Franca Petrucci, *Oliviero Carafa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, Roma 1976, pp. 588-596

PHILANDRIER 1544

Guillaume Philandrier, *In decem libros M. Vitruvij Pol-lionis de architectura annotationes, cum indicibus Graeco – Latino locupletissimis*, Romae 1544

PICCALUGA 1996

Giulia Piccaluga, *Sub Ianiculo arca inventa est (Nepo-tian.1.14). Perché proprio qui la tomba di Numa?*, in *Ianiculum - Gianicolo: storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento*, Atti del semina-rio di studio (Roma, 5-7 maggio 1994), a cura di E.M. Steinby, Roma 1996, pp. 71-76

PICCOLOMINI 1984

Enea Silvio Piccolomini / papa Pio II, *I Commentarii*, a cura di L. Totaro, 2 voll., Milano 1984

PIERSANTI 2009

Stefania Piersanti, «Esiste nella città di Roma (...) una grandiosa estensione di fabbriche». *Piante ottocentesche, vicende proprietarie e storia produttiva di un complesso di opifici al Gianicolo*, in *In presentia mei notarii. Piante e disegni nei protocolli dei Notai Capitolini (1605-1875)*, a cura di O. Verdi, Roma 2009, pp. 227-261

PIETRANGELI 1974,

Carlo Pietrangeli, *Fontane perdute - Fontane spostate - Fon-tane alterate*, in «Lunario Romano», 1974, pp. 229-230

PINCELLI 2007

Maria Agata Pincelli, *La "Roma triumphans" e la nascita dell'antiquaria: Biondo Flavio e Andrea Mantegna*, in «Studiolo», 5, 2007, pp. 19-28

PINCELLI 2010

Maria Agata Pincelli, *La Roma triumphans e la nascita dell'antiquaria: Biondo Flavio e Andrea Mantegna*, in *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*, a cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura, Roma 2010, pp. 79-97

PINELLI 2000

Antonio Pinelli, *L'antica basilica*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, III, Modena 2000, pp. 9-51

PIRANESI 1756

Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane. Di-viso In Quattro Tomi. Tomo I. Gli avanzi degli antichi Edifici di Roma*, Roma 1756

PISTIS 2008

Eleonora Pistis, «Farò con la copia»: *una raccolta ine-dita di disegni d'architettura nella Bibliothéque Carré*

d'Art di Nîmes, in «Pegasus», 10, 2008 (2009), pp. 93-207

PIZZIGONI 2006-2007

Antonio Pizzigoni, *Un uomo, un'opera, uno scopo: un'i-potesi sul manoscritto di Ferrara*, in «Annali di architet-tura», 18-19, 2006-2007, pp. 53-70

PIZZIGONI 2009

Vittorio Pizzigoni, «L'ordine composito, ovvero, della li-ceità del comporre», in *Idee per la rappresentazione '08*, in *Ibridazioni*, eds. P. Belardi, A. Cirafici, A. di Luggo, E. Dotto, F. Gay, F. Maggio, F. Quici, Roma 2009, pp. 38-77 (http://www.ideeperlarappresentazione.it/2008_indice/Vittorio_Pizzigoni_I_ordine_composito_ovvero_della_liceita_del_comporre.pdf)

PIZZIGONI 2014

Antonio Pizzigoni, *Il Vitruvio Ferrarese e il Vitruvio di Fra Giocondo*, in *Giovanni Giocondo, umanista, ar-chitetto e antiquario*, a cura di P. Gros, P.N. Pagliara, Venezia 2014, pp. 139-152

PIZZORUSSO 2009

Giovanni Pizzorusso, *Tra cultura e missione. La congre-gazione de Propaganda Fide e le scuole di lingua araba nel XVII secolo*, in *Rome et la science moderne: Entre Re-naissance et Lumières* [online]. Rome: Publications de l'École française de Rome, 2009 (<http://books.openedition.org/efr/1928>)

PLACENTINO 2011

Paola Placentino, *Il 'taccuino di Michelangelo' a Lille*, Tesi di Dottorato, Scuola di Dottorato, Università IUAV di Venezia, relatrice prof. A. Bedon, tutor prof. A. Nesselrath, XXII Ciclo, 2011

PLANCK 1925

Stephan Planck, *20. November 1489; ein römisches Pilgerbuch des 15. Jahrhunderts in deutscher Sprache*, Berlin 1925

PLATNER, ASHBY 1929

Samuel B. Platner, Thomas Ashby, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Oxford - London 1929

PLINIO 1982-1988

Gaio Plinio Secondo, *Naturalis Historia*, 5 voll., a cura di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino 1982-1988

PLUCHART 1889

Henry Pluchart, *Musée Wicar: notice des dessins, car-tons, pastels, miniatures et grisailles exposés*, Lille 1889

POPHAM, WILDE 1949

Arthur Ewart Popham, Johannes Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, London 1949

POU Y MARTÍ 1916

José María Pou [y Martí] OFM, *Felipe III y los Santuarios Franciscanos de Italia III. San Pedro in Montorio, en Roma*, in «Archivo ibero-americano», III, 1916, 13, pp. 214-241

PRIETO CANTERA 1969

Amalia Prieto Cantera, *Casa y descargo de los Reyes Católicos*, Archivo General de Simancas XXIV, Valladolid 1969

PROSPERI 2006

Adriano Prosperi, *L'Immacolata a Siviglia e la fondazione sacra della monarchia spagnola*, in «Studi Storici», 47, 2, 2006, pp. 481-510

PUGLIATTI 1983

Teresa Pugliatti, *Girolamo Siciolante da Sermoneta. Considerazioni e proposte per una ricostruzione del percorso stilistico*, in J. Hunter, T. Pugliatti, L. Fiorani, *Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575). Storia e critica*, Roma 1983, pp. 77-108

PUNCEY, GERE 1962

Philip Pouncey, John A. Gere, *Raphael and his circle*, II voll., (Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum), London 1962

PUPPI 1989

Lionello Puppi, *Palladio corpus dei disegni al Museo Civico di Vicenza*, Milano 1989

QUEDNAU 1987

Rolf Quednau, *Aemulatio veterum: lo studio e la recezione dell'antichità in Peruzzi e Raffaello*, in Baldassarre Peruzzi, *pittura, scena, architettura*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1987, pp. 399-431

QUEIJO 2012

Karina Queijo, *Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano*, in *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287 ca.*, a cura di S. Romano, Milano 2012, pp. 63-66

QUINTERIO 1989

Francesco Quinterio, *Santo Stefano al Celio e la riconsiderazione del 'tepio d'idoli' nella Roma di Niccolò V*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 269-279

RACHELI 1995

Alberto Maria Racheli, *Restauro a Roma 1870-1990. Architettura e città*, Venezia 1995 (2ª edizione Venezia 2000)

RACHELI 2000

Alberto Maria Racheli, *Restauro a Roma 1870-2000. Architettura e città*, Venezia 2000

RAY 1974

Stefano Ray, *Raffaello architetto*, Roma 1974

REEVES 1969

Marjorie Reeves, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages: A Study in Joachimism*, Oxford 1969

REEVES 1992

Marjorie Reeves, *Cardinal Egidio of Viterbo: A Prophetic Interpretation of History*, in *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, ed. M. Reeves, Oxford 1992, pp. 91-109

REPISHTI 2013

Francesco Repishti, *La cultura architettonica milanese negli anni della dominazione francese. Continuità e innovazioni*, in *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, a cura di F. Elsig, M. Natale, Roma 2013, pp. 15-39

RIBICHINI, SENATORE 2009

Luca Ribichini, Luca Jones Senatore, *Il rilievo del Modello. Analisi, Studio e Confronto tra il modello virtuale della Basilica di San Pietro e l'iconografia del Labacco*, in *Antonio da Sangallo il Giovane, Il grande modello per il San Pietro in Vaticano* a cura di S. Benedetti, Roma 2009, pp. 135-153

RICCIONI 2012

Stefano Riccioni, *Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano*, in *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287 ca.*, a cura di S. Romano, Milano 2012, pp. 62-63

RICORDATI 1575

Pietro Ricordati, *Historia monastica*, Roma 1575

RIEGEL 1997-1998

Nicole Riegel, *San Pietro in Montorio in Rom. Die votivkirche der Katholischen Könige Isabella und Ferdinand von Spanien*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1997-1998 [2002], pp. 273-319

RIGATO 2003

Maria Luisa Rigato, *Il titolo della croce di Gesù. Confronto tra i Vangeli e la Tavoletta-reliquia della Basilica Eleniana a Roma*, Roma 2003

RIGATO 2012

Maria Luisa Rigato, *Il Titulus Crucis*, in *Gerusalemme a Roma: La Basilica di Santa Croce e le reliquie della Passione*, a cura di R. Cassanelli, E. Stolfi, Milano 2012, pp. 65-175, 239-241

RIGHETTI TOSTI-CROCE 1978

Marina Righetti Tosti-Croce, *Gli esordi dell'architettura francescana a Roma*, in «Storia della città», 9, 1978, pp. 28-32

RIGON 1986

Fernando Rigon, *Museo ritrovato restauri, acquisizioni, donazioni*, Milano 1986

RINALDI 1985

Alessandro Rinaldi, *Le sette meraviglie della Roma cristiana. L'invenzione del Lafréry*, in *Roma sancta. La città delle basiliche*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1985, pp. 269-274

RINCÓN GONZÁLEZ 1992

María Dolores Rincón González, *Historia Baetica de Carlo Verardi (Drama humanístico sobre la Toma de Granada)*, Granada 1992

RINCÓN GONZÁLEZ 1994

María Dolores Rincón González, *Discite nunc igitur, Reges, aeterna mereri nomina: una interpretación del atentado de Barcelona de 1492*, in *Sonderdruck aus De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag*, Frankfurt 1994, pp. 567-576

RITZLER, SEFRIN 1968

Remigium Ritzler, Pirminum Sefrin, *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi*, vol. VII (1800-1846), Patavii 1968

RIVAS ALBALADEJO 2015

Ángel Rivas Albaladejo, *Viaje, casa, secretaría, celebraciones y algunos aspectos culturales de la embajada del VI conde de Monterrey en Roma (1628-1631)*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, a cura di A. Anselmi, Roma 2015, pp. 310-339

ROSCOE 1805

William Roscoe, *The Life and Pontificate of Leo the Tenth*, Liverpool-London 1805

ROSCOE 1816

William Roscoe, *Vita e pontificato di Leone X di Guglielmo Roscoe, autore della vita di Lorenzo de' Medici*

tradotta e corredata di annotazioni e di alcuni documenti inediti dal Cav. Luigi Bossi milanese ornata del ritratto di Leone X e ddi molte medaglie incise in rame, t. IV, Milano 1816

ROM UND DAS REICH 2005

Rom und das Reich vor der Reformation, eds. N. Stau- bach, P. Lang, Frankfurt 2005

ROMANI 2003

Vittoria Romani, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, 30 settembre 2003 – 12 gennaio 2004), a cura di V. Romani, Firenze 2003, pp. 15-54

ROMANINI 1978

Angiola Maria Romanini, *L'architettura degli ordini mendicanti: nuove prospettive di interpretazione*, in «Storia della città», 9, 1978, pp. 5-15

ROMANO 1995

Serena Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995, pp. 38-125

RONDELET 1814

Jean Baptiste Rondelet, *Traité theorique et pratique de l'art de bâtir*, III, Paris 1814

ROSENTHAL 1964

Earl Rosenthal, *The antecedents of Bramante's tempietto*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 23, 1964, 2, pp. 57-74

ROSER 2005

Hannes Roser, *St. Peter in Rom im 15. Jahrhundert: Studien zu Architektur und Skulpturaler Ausstattung*, Munich 2005

ROSSBACH 1892

Johann Georg August Hugo Roszbach, *Das Leben und die politischkirchliche Wirksamkeit des Bernaldino Lopez de Carvajal, Kardinals von Santa Croce in Gierusalemme in Rom, und das schismatische Concilium Pisanum*, I, Breslau 1892

ROSSETTI 2013

Edoardo Rossetti, *Uno spagnolo tra i francesi e la devozione gesuata: il cardinale Bernardino Carvajal e il monastero di San Girolamo di porta Vercellina a Milano*, in *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-*

- 1521), sous la direction de F. Elsig et M. Natale, Roma 2013, pp. 181-235
- ROSSI 2013
Isabella Rossi, *Crucem meam girate. L'iconografia del martirio di Pietro*, in *Il cammino di Pietro*, a cura di A. Geretti e S. Castri, Milano 2013, pp. 265-283
- ROSSINI 1818
I monumenti più interessanti di Roma dal decimo secolo sino al secolo decimottavo veduti in prospettiva disegnati dal vero ed incisi dall'architetto Luigi Rossini... quest'opera fu pubblicata dall'autore a colori nel 1818, ma molto prima disegnata..., Roma s.d.
- ROTONDI 1950
Pasquale Rotondi, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, 2 voll., Urbino 1950-1951
- ROWLAND 1998
Ingrid D. Rowland, *The Culture of the Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*, Cambridge 1998
- ROWLAND 2007
Ingrid D. Rowland, *Bramante's Hetruscan tempietto*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», 51/52, 2006-2007 [2007], pp. 225-238
- ROWLAND 2008
Ingrid D. Rowland, *Palladio e le tuscanicae dispositiones*, in *Palladio 1508-1580. Il simposio del cinquecentenario*, a cura di F. Barbieri, D. Battilotti, G. Beltrami, A. Bruschi, H. Burns, F.P. Fiore, C.L. Frommel, M. Gaiani, P. Gros, C. Hind, D. Howard, F. Marías, W. Oechslin, L. Puppi, Venezia 2008, pp. 136-139
- RUBACH 2016
Birte Rubach, *Ant. Laferri formis Romae der Verleger Antonio Laferri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin [2016]
- RUIZ GARCÍA 2003
Elisa Ruiz García, *Aspectos representativos en el ceremonial de unas exequias reales (a. 1504-1516)*, in «En la España medieval», 26, 2003, pp. 263-294
- RUIZ HERNANDO 1993
José Antonio Ruiz Hernando, *El monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe: su arquitectura antigua. Siglos XIV y XV*, in *Guadalupe de Extremadura: dimensión hispánica y proyección en el nuevo mundo*, Acti del Convegno (Guadalupe 1991), a cura di S. García Rodríguez OFM, [Madrid] 1993, pp. 127-158
- SALERNO 1965
Luigi Salerno, *San Pietro in Montorio. Restauro degli affreschi e delle decorazioni*, in «Bollettino d'Arte», s. V, L, 1965, 1-2, pp. 117-118, figg. 78-79, 81-82, 85-86
- SALERNO, VOLPI 2004
Carlo Stefano Salerno, Caterina Volpi, *Il Tempietto di Bramante*, in *La Spagna sul Gianicolo I. San Pietro in Montorio*, a cura di A. Zuccari, Roma 2004, pp. 57-91
- SALETTI 2015
Beatrice Saletti, *L'affare della Tomba di David (Gerusalemme, XV secolo): I frati minori e i loro protettori europei tra sequestri, ritorsioni ed embargo*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 18, 1, 2015, pp. 193-214
- SAMPERI 2004
Renata Samperi, *Gli interventi negli edifici di culto: architettura e rinnovamento urbano*, in *Roma. Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, II, *Funzioni urbane e tipologie edilizie*, a cura di G. Simoncini, Firenze 2004, pp. 65-94
- SANCHO RODA 1998
José Sancho Roda, *Proyecto de restauración del templete de Bramante (Italia)*, in «Restauración & Rehabilitación», 18, 1998, pp. 28-37
- SANCHO RODA, SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ 1999
José Sancho Roda, Antonio Sánchez-Barriga Fernández, *El Templete de Bramante restaurado*, in «Restauración & Rehabilitación», 30, 1999, pp. 26-35
- SANCHO RODA, SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ 2001
José Sancho Roda, Antonio Sánchez-Barriga Fernández, *La restauración del templete de Bramante en Roma*, in *Actas del Congreso Internacional AR&PA 2000 Restaurar la Memoria*, Valladolid 2001, pp. 135-154
- SANTANGELI VALENZANI 2001
Riccardo Santangeli Valenzani, *L'itinerario di Einsiedeln*, in *Roma dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, a cura di M.S. Arena, P. Delogu, L. Paroli, M. Ricci, L. Sagui, L. Vendittelli, Milano 2001, pp. 154-157
- SANTANGELI VALENZANI 2011
Riccardo Santangeli Valenzani, *Edilizia residenziale in Italia nell'altomedioevo*, Roma 2011

SANTANGELO 1954

Antonino Santangelo, *Museo di Palazzo Venezia: catalogo delle sculture*, Roma 1954

SANTISTEBAN 1503

Cristóbal de Santisteban, *Tratado de la sucesión de los reynos de Jerusalén y de Nápoles y de Cecilia y de las provincias de Pulla y Calabria*, J. Coci, L. Hutz, Zaragoza 1503

SANTOS 2008

Ricardo de Mambro Santos, *A Virgem dos Rochedos de Leonardo da Vinci e as revelações apocalípticas do Beato Amadeo*, in *A Fábrica do Antigo*, ed. L. Marques, Brasil 2008, pp. 139-157

SANTUCCI 2008

Giovanni Santucci, *Palladio e l'architettura trabeata: Vitruvianesimo, studio dell'antico, innovazione*, in *Palladio 1508-1580. Il simposio del cinquecentenario*, a cura di F. Barbieri, D. Battilotti, G. Beltramini, A. Bruschi, H. Burns, F.P. Fiore, C.L. Frommel, M. Gaiani, P. Gros, C. Hind, D. Howard, F. Marías, W. Oechslin, L. Puppi, Venezia 2008, pp. 164-168

SAVAGE 1940

Susan May Savage, *The Cults of Ancient Trastevere*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», XVII, 1940, pp. 26-56

SAVARESE 2010

Gennaro Savarese, *Giulio II ed Egidio da Viterbo*, in *Metafore di un pontificato. Giulio II, 1503-1513*, Atti del convegno internazionale (Roma, 2-4 dicembre 2008) a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, P. Farenga, M. Gargano, A. Morisi, A. Modigliani, F. Piperno, Roma 2010, pp. 631-654

SAXER 2000

Victor Saxer, *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, a cura di A. Donati, Milano 2000, pp. 73-85

SCAFI 2006

Alessandro Scafi, *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*, London 2006

SCAFI 2008

Alessandro Scafi, *The African Paradise of Cardinal Carvajal: New Light on the 'Kunstmann II Map 2,' 1502-1506*, in «Renaissance and Reformation», 31, 2, 2008, pp. 7-28

SCAFI 2015

Alessandro Scafi, *Coping with Muslim Jerusalem between the Middle Ages and the Renaissance: Islam and the Holy City in Christian Maps*, in *Between Jerusalem and Europe: Essays in Honour of Bianca Kühnel*, eds. R. Bartal, H. Vorholt, Leyden 2015, pp. 257-279

SCAGLIA 1964

Gustina Scaglia, *The Origin of the Archeological Plan of Rome by Alessandro Strozzi*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 27 (1964), pp. 137-163

SCHIFFMANN 1985

René Schiffmann, *Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Romas unter Papst Sixtus V.* (Europäische Hochschulschriften 28, 36), Bern 1985

SCHOFIELD 2002

Richard Schofield, *The Colleoni Chapel*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia 2002, pp. 167-192

SCHOFIELD 2011

Richard Schofield, *Bramante e un rinascimento locale all'antica*, in *Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. Di Teodoro, Urbino 2011, pp. 47-81

SCHOFIELD 2011-2012

Richard Schofield, *L'architettura temporanea costruita per il matrimonio di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona (1489)*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 57-59, 2011-2012 (2013), *Giornate di studio in onore di Arnaldo Bruschi*, a cura di F. Cantatore, F.P. Fiore, M. Ricci, A. Roca De Amicis, P. Zampa, vol. I, pp. 77-84

SCHOFIELD 2016

Richard Schofield, *Bramante milanese: collisioni di culture architettoniche?*, in «Arte lombarda», fasc. 1-2/16, 2016, pp. 7-15

SCHOFIELD 2017

Richard Schofield, *Bramante, Giuliano, Leonardo e i chiostri di Sant'Ambrogio a Milano*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Milano 2017, pp. 359-371

SCHOTT 1600

Franz Schott, *Itinerarii Italiae pars secunda. Roma eiusq. admiranda, cum diuina, tum humana*, Vincentiae 1600

SCHRADER 1592

Laurentius Schrader, *Monumentorum Italiae quae hoc nostro saeculo & à Christianis posita sunt, libri quattuor*, Helmstedt 1592

SCHULLER 2000a

Manfred Schuller, *Le facciate dei palazzi medioevali di Venezia. Ricerche su singoli esempi architettonici*, in *L'architettura gotica veneziana*, a cura di F. Valcanover e W. Wolters, Venezia 2000, pp. 281-349

SCHULLER 2000b

Manfred Schuller, *Il Palazzo Ducale di Venezia. Le facciate medioevali*, in *L'architettura gotica veneziana*, a cura di F. Valcanover e W. Wolters, Venezia 2000, pp. 351-427

SCHULLER 2002

Manfred Schuller, *Building Archaeology. International Council on Monuments and Sites VII*, München 2002

SCHULLER 2005

Manfred Schuller, *Pflege des Denkmals oder Denkmal der Pflege?*, in *Die Denkmalpflege vor der Denkmalpflege*, Akten des Kongresses (Berner 30 Juni - 3 Juli 1999) hrsg. V. Hoffmann mit J. Schweizer e W. Wolters, Bern 2005, pp. 249-266

SCHULZ 2012

Jurgen Schulz, *Measure for measure*, in «Annali di architettura», 24, 2012, pp. 179-184

SECRET 1957

François Secret, *Les Dominicains et la kabbale chrétienne à la Renaissance*, in «Archivum Fratrum Praedicatorum», 27, 1957, pp. 319-336

SECRET 1962

François Secret, *Paulus Angelus descendant des Empereurs de Byzance et la prophétie du Pape Angélique*, in «Rinascimento», 2a, XIII, 1962, pp. 211-221

SECRET 1979

François Secret, *La kabbala cristiana del Renacimiento*, Madrid 1979 (*I cábbalisti cristiani del Rinascimento*, Milano 2001)

SERIO 2007

Alessandro Serio, *Una representación de la crisis de la unión dinástica: los cargos diplomáticos en Roma de Francisco de Rojas y Antonio Acuña (1501-1507)*, in «Cuadernos de Historia Moderna», 32, 2007, pp. 13-29

SERLIO 1537

Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici*, Venezia 1537

SERLIO 1540

Sebastiano Serlio, *Il terzo libro di Sebastiano Serlio nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia*, Venezia 1540

SERLIO 2001

Sebastiano Serlio, *L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*, a cura di F.P. Fiore, vol. II, Milano 2001

SERRA 2001

Simonetta Serra, *S. Pietro in Montorio*, in *Materiali e tecniche dell'edilizia paleocristiana a Roma*, a cura di M. Cecchelli, Roma 2001, pp. 334-336, 414

SEVESI 1911

Paolo Maria Sevesi dei Frati Minori, *B. Amedeo Menez de Sylva dei Frati Minori fondatore degli Amadeiti (Vita inedita di Fra Mariano da Firenze e documenti inediti)*, estratto da «Luce e Amore», VIII, 10-12, 1911 [1912], pp. 3-69

SEVESI 1944

Paolo Maria Sevesi OFM, *S. Carlo Borromeo e le Congregazioni degli Amadeiti e dei Clarenis (1567-1570). Con documenti inediti*, in «Archivum Franciscanum Historicum», XXXVII, 1944 [1947], pp. 104-164

SGARBI 2004

Claudio Sgarbi, *Vitruvio Ferrarese de Architectura. La prima versione illustrata*, Franco Cosimo Panini, Modena 2004

SGARBI 2014

Claudio Sgarbi, *Il Vitruvio Ferrarese, alcuni dettagli quasi invisibili e un autore: Giacomo Andrea da Ferrara*, in *Giovanni Giocondo, umanista, architetto e antiquario*, eds. P. Gros, P.N. Pagliara, Venezia 2014, pp. 121-138

SHEARMAN 1974

John Shearman, *Il "Tiburio" di Bramante*, in *Studi bramanteschi*, Atti del convegno internazionale (Milano, Urbino, Roma, 1970), Roma 1974, pp. 567-573

SHEARMAN 1976

John K.G. Shearman, *Barocci at Bologna and Florence*, in «The Burlington magazine», 118, 1976, pp. 49-54

SHEARMAN 2007

John Shearman, *L'organizzazione della bottega di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti e V. Romani, Milano 2007

SILVAN 1989

Pierluigi Silvan, *Otto rilievi, con la condanna degli Apostoli Pietro e Paolo*, in *Masterpieces from the Vatican*, Tokyo 1989, pp. 150-151

ŠOJAT 1972

Zvonimir Cornelius Šojat OFM, *De Voluntate Hominis Eiusque Prae eminentia et Dominatione in Anima Secundum Georgium Dragišić*, Ph. D. Diss., Roma 1972

SOMMELLA BEDA 1973

Giuseppina Sommella Beda (a cura di), *Roma. Le fortificazioni del Trastevere*, Lucca 1973

SPAGNESI 1991

Piero Spagnesi, *La chiesa dei Re di Spagna: S. Pietro in Montorio*, in *Ricordo di Roberto Pane. Incontro di studi. Napoli 1988*, Napoli 1991, pp. 425-430

SPINELLI 1949

Vincenzo Spinelli, *Lodovico de Varihema. Itinerário*, Lisboa 1949

STEINBY 1996

Eva Margarita Steinby, *Ianiculum - Gianicolo: storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento*, Atti del seminario di studio (Roma, 5-7 maggio 1994), a cura di E.M. Steinby, Roma 1996

STEPHENS 1980

Walter E. Stephens, *Giants in Those Days: Folklore, Ancient History, and Nationalism*, Lincoln 1980

STEPHENS 1984

Walter E. Stephens, *The Etruscans and the Ancient Theology of Annius of Viterbo*, in *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, New York 1984, pp. 309-322

STINGER 1998

Charles L. Stinger, *The Renaissance in Rome*, Bloomington-Indianapolis 1998

STORZ 2002

Sebastian Storz, *3.2.12 Anonimo (del Veneto?) Codice Mellon, taccuino con disegni di architetture*, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 2002⁴ (1 ed. 1984), pp. 422-423

SULLIVAN 2005

Henry W. Sullivan, *Fray Juan Caramuel y Lobkowitz O. Cist: The Prague Years, 1647-1659*, in *Coronante Tus Hazañas. Studies in Honor of John Jay Allen*, ed. M.J. McGrath, Newark 2005, pp. 339-374

SULLIVAN 2010

Henry W. Sullivan, *Jews of Prague and Jews of Spain: Juan Caramuel's Account of Medieval Sephardic Writings in His Dominicus (Vienna, 1655)*, in *Juan Caramuel Lobkowitz: The Last Scholastic Polymath*, eds. P. Dvořák, J. Schmutz, Praga 2008, pp. 147-183

TACCHI VENTURI 1951

Pietro Tacchi Venturi, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, vol. II, parte seconda, Roma 1951

TAFURI 1973

Manfredo Tafuri, *S. Eligio degli Orefici*, in *Via Giulia*, a cura di L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, Roma 1973

TAFURI 1984

Manfredo Tafuri, *'Roma instaurata'. Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo Cinquecento*, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, pp. 59-106

TAFURI 1992

Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992

TAFURI 1993a

Manfredo Tafuri, *Baldassarre Peruzzi, Progetto di monastero*, in *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra (Siena, 25 aprile - 31 luglio 1993) a cura di F.P. Fiore, M. Tafuri, Milano 1993, pp. 272-273

TAFURI 1993b

Manfredo Tafuri, *Le chiese di Francesco di Giorgio Martini*, in *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra (Siena, 25 aprile - 31 luglio 1993) a cura di F.P. Fiore, M. Tafuri, Milano 1993, pp. 21-73

TANZI 1997

Pedro Fernandez de Murcia. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento, catalogo della mostra (Castellonone 1997) a cura di M. Tanzi, L. Arte, Milano 1997

TATE 1970

Robert B. Tate, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid 1970

TATEO 2014

Francesco Tateo, *L'orazione De aurea aetate*, in *Egidio da Viterbo cardinale agostiniano tra Roma e l'Europa del Rinascimento*, Atti del Convegno (Viterbo-Roma 22-23 settembre 2012) a cura di M. Chiabò, R. Ronzani, A.M. Vitale, Roma 2014

TEMPLE 2011

Nick Temple, *Renovatio Urbis. Architecture, Urbanism and Ceremony in the Rome of Julius II*, London 2011

TESSARI 1996

Cristiano Tessari, *Appunti su Palladio e l'architettura del Cinquecento romano*, in «Annali di architettura», 8, 1996, pp. 135-144

TEZA 2000

Laura Teza, *Una nuova storia per le tavolette di San Bernardino*, in *Pietro Vannucci il Perugino*, Atti del convegno internazionale (Perugia 25-28 ottobre 2000), a cura di L. Teza, Perugia 2003, pp. 247-305

THIEDE, D'ANCONA 2000

Carsten Peter Thiede, Matthew D'Ancona, *The quest for the true cross*, Londra 2000

THOENES 1977

Christof Thoenes, *Bramante und die Säulenordnungen*, in «Kunstchronik», 30, 1977, pp. 262-264

THOENES 1981

Christof Thoenes, *Spezie e ordine di colonne nell'architettura di Brunelleschi*, in *Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo*, Milano 1981, pp. 459-469

THOENES 1982

Christof Thoenes, *Parte Prima*, in Christof Thoenes, H. Günther, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1982, pp. 261-271 (ora anche in Christof Thoenes, *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano 1998, pp. 125-133)

THOENES 1987

Christof Thoenes, *Die frühen St. Peter Entwürfe 1505-1514*, Tübingen 1987

THOENES 2004

Christof Thoenes, *Il Tempietto di Bramante e la costruzione della "dorico genere aedis sacrae"*, in *Per Franco Barbieri*, a cura di E. Avagnina e G. Beltramini, Venezia 2004, pp. 435-448

THOENES 2014

Christof Thoenes, *Bramante a Roma: l'arte di progettare. La mostra del 2014-2015 al Palladium Museum di Vicenza*, in «Annali di architettura», 26, 2014 [2016], pp. 43-58

THÜMMEL 1999

Hans Georg Thümmel, *Die Memorien für Petrus und Paulus in Rom*, Berlin - New York 1999

TIBAUDO 1974

Giuseppe Tibaudò OFM, *Precisazioni sul Tempietto di S. Pietro in Montorio*, in *Studi Bramanteschi*, Atti del Congresso internazionale (Milano, Urbino, Roma 1970), Roma 1974, pp. 513-516

TIBERIA 2001

Vitaliano Tiberia, *L'affresco restaurato con storie della croce nella Basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma*, Roma 2001

TIGERSTEDT 1964

Eugène N. Tigerstedt, Johannes Annius and *Graecia mendax*, in *Classical, Medieval and Renaissance Studies in Honour of Berthold Louis Ullman*, ed. C. Henderson Jr, Roma 1964, II, pp. 203-310

TOESCA 1967

Ilaria Toesca, *A Majolica Inscription in Santa Croce in Gerusalemme*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolph Wittkower*, vol. II, London 1967, pp. 102-105

TOLOTTI 1979

Francesco Tolotti, *Dov'era il terebinto del Vaticano?*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité», 91, 1979, pp. 491-524

TOMMASELLI 2008

Desirée Tommaselli, *Alessandro Strozzi, Pianta di Roma*, in *Il Quattrocento a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, catalogo della mostra (Roma 29 aprile - 7 settembre 2008), Roma 2008, pp. 165-166

TÖNNESMANN, FISCHER PACE 1988

Andreas Tönnemann, Ursula Verena Fischer Pace, *Santa Maria della Pietà. Die Kirche des Campo Santo Teutonico in Rom*, Roma-Freiburg-Vienna 1988

TORMO 1942

Elías Tormo, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, vol. I, Madrid 1942

TORRELLA 1496

Hieronimis Torrella, *Opus preclarum de imaginibus astrologicis*, Valencia 1496

TORRIGIO 1618

Francesco Maria Torrigio, *Le Sacre Grotte Vaticane, cioè narratione delle cose più notabili che sono sotto il pavimento della Basilica di S. Pietro in Vaticano in Roma*, Viterbo 1618

TORRIGIO 1644

Francesco Maria Torrigio, *I sacri trofei romani del trionfante prencipe degli apostoli san Pietro gloriosissimo*, Roma 1644

TORRUBIA 1756

Joseph Torrubia, *Chrónica de la Seráfica Religión del Glorioso Padre San Francisco de Asís*, Madrid 1756, pp. 334-335

TORRUBIA 1757

Joseph Torrubia, *Chronica Serafica*, IX, Roma 1757

TOSINI 2009

Patrizia Tosini, *73, Federico Barocci, Fuga di Enea da Troia*, in *Federico Barocci. 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, 11 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010) a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Milano 2009, pp. 344-345

TREFFERS 1989

Bert Treffers, *Franciscus Redivivus: Angelo del Pas e la cappella de' Vecchi in S. Pietro in Montorio*, in «*Antonionum*», 64, 1989, pp. 518-539

TURRICCHIA 2011

Arnaldo Turricchia, *Tommaso Mercandetti e le sue medaglie*, Roma 2011

UGGERI 1827

Angelo Uggeri, *Ouvrages de la Renaissance. Edifices du XV, et du XVI siècles leur vues, plans, coupes, détails, et pavés...*, I, Roma 1827

UGOLINI 2014

Andrea Ugolini, *Dalle Sibille del British Museum agli affreschi di Sant'Onofrio al Gianicolo*, in *Baldassarre Peruzzi and the Figuratives Arts Colloquium* (Roma, Bibliotheca Hertziana, 13-14 febbraio 2014), pp. 1-19 (https://www.academia.edu/6530375/Dalle_Sibille_del_British_Museum_agli_affreschi_di_SantOnofrio_al_Gianicolo_Baldassarre_Peruzzi_VS_Jacopo_Ripanda_)

URBAN 1961-1962

Günter Urban, *Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom*, in «*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*», 9-10, 1961-1962, pp. 75-287

URBAN 1998

Mirjana Urban, *Juraj Dragišić (Georgius Benignus de Salviatis)*, Dubrovnik 1998

VAILLANT, THIRY 1851

Jean Baptiste Philibert Vaillant, Charles Ambroise Thiry, *Siège de Rome en 1849 par l'Armée Française. Journal des opérations de l'Artillerie et du Génie*, Paris 1851

VALENTINI, ZUCCHETTI 1940

Codice topografico della città di Roma, a cura di Roberto Valentini e Giuseppe Zucchetti, vol. I, Roma 1940

VALENTINI, ZUCCHETTI 1942

Codice Topografico della Città di Roma, a cura di R. Valentini e G. Zucchetti, vol. II, Roma 1942

VALENTINI, ZUCCHETTI 1946

Codice Topografico della Città di Roma, a cura di R. Valentini e G. Zucchetti, vol. III, Roma 1946

VALENTINI, ZUCCHETTI 1953

Codice Topografico della Città di Roma, a cura di R. Valentini e G. Zucchetti, vol. IV, Roma 1953

VALERIANO 1556

Piero Valeriano, *Hieroglyphica...*, Basel 1556

VALTIERI 1984

Simonetta Valtieri, *Sant'Eligio degli Orefici*, in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984 (2 ed. 2002), pp. 143-156

VALTIERI 1986

Simonetta Valtieri, *L'originario impianto a croce non iscritta di S. Eligio degli Orefici a Roma*, in *Raffaello a Roma*, Roma 1986, pp. 323-330

VALTIERI 2001

Simonetta Valtieri, *Bramante e le terminazioni absidiali*, in *Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 215-227

VAN BEEK 2010

Martijn van Beek, *The Apocalypse of Juan Ricci de Guevara. Literal and iconographical artistry as mystico-theological argument for Mary's Immaculate Concep-*

- tion in Immaculatae Conceptionis Conclusio (1663)*, in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», 22, 2010, pp. 209-224
- VAN BUREN, STEVENS 1917
Albert William Van Buren, Gorham Phillips Stevens, *The aqua Traiana and the Mills on the Janiculum*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», I, 1917, pp. 59-61
- VAN BUREN, STEVENS 1927
Albert William Van Buren, Gorham Phillips Stevens, *The Aqua Alsietina on the Janiculum*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», VI, 1927, pp. 137-146
- VAN BUREN, STEVENS 1933
Albert William Van Buren, Gorham Phillips Stevens, *Antiquities of the Janiculum*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», XI, 1933, pp. 69-79
- VANNICELLI 1971
Primo Luigi Vannicelli, *S. Pietro in Montorio e il Tempio del Bramante*, Roma 1971
- VANNICELLI 1981
Luigi Vannicelli, *San Pietro in Montorio*, in *Monasticon Italiae I Roma e Lazio*, a cura di F. Caraffa, Cesena 1981, p. 72
- VAQUERO PIÑEIRO 2001
Manuel Vaquero Piñeiro, *I funerali romani del principe Giovanni e della regina Isabella di Castiglia. Rituale politico al servizio della monarchia spagnola*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, III, Atti del convegno (Città del Vaticano-Roma, 1-4 dicembre 1999) a cura di M. Chiabò, S. Maddalo, M. Miglio, A.M. Oliva, t. II, Roma 2001, pp. 641-655
- VARAGIO 1509
Philippus Varagius, *Flores totius sacre teologie. Medulam Sententiarum Doctoris Subtilis Scoti Fratris J. Duns, Continentes Editi & in Modum Conclusionum Positi, etc.*, Milano 1509
- VARAGNOLI 1995
Claudio Varagnoli, *S. Croce. La basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano*, Roma 1995
- VASARI 1550
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri: con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze, 1550
- VASARI 1878
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, ed. 1568, a cura di G. Milanesi, vol. II, Firenze 1878
- VASARI 1879
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, ed. 1568, a cura di G. Milanesi, vol. IV, Firenze 1879
- VASARI 1880
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, ed. 1568, a cura di G. Milanesi, vol. V, Firenze 1880
- VASOLI 1962
Cesare Vasoli, *L'attesa della nuova era in ambienti e gruppi fiorentini del Quattrocento*, in *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo (1960)*, Todi 1962, pp. 370-432
- VASOLI 1974a
Cesare Vasoli, *Profezia e astrologia in un testo di Annio di Viterbo*, in *Studi sul medioevo cristiano offerti a Raffaello Morghen per il 90° anniversario dell'Istituto Storico Italiano (1883-1973)*, II, Roma 1974, pp. 1027-1060
- VASOLI 1974b
Cesare Vasoli, *Notizie su Giorgio Benigno Salviati (Juraj Dragišić)*, in *Profezia e ragione*, Napoli 1974, pp. 15-127
- VASOLI 1986
Cesare Vasoli, *Dall'“Apocalypsis Nova” al “De Harmonia mundi”*. Linee per una ricerca, in *I frati minori tra '400 e '500*, Atti del convegno (Assisi 1984), Assisi 1986, pp. 257-291
- VASOLI 1989
Cesare Vasoli, *Giorgio Benigno Salviati e la tensione profetica di fine '400*, in «Rinascimento», 29, 1989, pp. 53-78
- VASOLI 1992
Cesare Vasoli, *Giorgio Benigno Salviati (Dragišić)*, in *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*, ed. M. Reeves, Oxford 1992, pp. 121-156
- VENTURI 1967
Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte italiana, L'Architettura del Cinquecento*, XI.1, Milano 1967 (1 ed. 1937)
- VERDE 2010
Paola Carla Verde, *Giovanni Donadio il Morlando: architetture a Napoli e riflessi dalla Roma di Giulio II*, in *Metafore di un pontificato. Giulio II, 1503-1513*, Atti

del convegno internazionale (Roma, 2-4 dicembre 2008) a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, P. Farenga, M. Gargano, A. Morisi, A. Modigliani, F. Piperno, Roma 2010, pp. 549-569

VERDON 1988

Timothy Verdon, *Bramante and early Christian spatial articulation*, «Arte Lombarda», 86/87, 3-4, 1988, pp. 180-186

VERRANDO 1983

Giovanni Nino Verrando, *Osservazioni sulla collocazione cronologica degli apocrifi Atti di Pietro dello Ps. Lino*, in «Vetera Christianorum», 20, 1983, pp. 391-426

VIATTE 1975

Françoise Viatte, *cat. 52*, in *Michel-Ange au Louvre les dessins*, a cura di R. Bacou, F. Viatte, Paris 1975, n. 52

VIGNATI 1958

Bruno Vignati, *Maffeo Vegio: umanista cristiano (1407-1458)*, Bergamo 1958

VIGNATI 1959

Bruno Vignati, *Alcune note e osservazioni sul De rebus memorabilibus Basilicae S. Petri Romae*, in *Studi su Maffeo Vegio*, a cura di S. Corvi, Lodi 1959, pp. 58-69

VILLASEÑOR SEBASTIÁN 2009

Fernando Villaseñor Sebastián, *Juan Ruiz de Medina, regio oratori in romana curia, y un conjunto de sus incunables miniados*, in *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, coordinadoras C. Cosmen Alonso, M. Victoria Herráez Ortega, María Pellón Gómez-Calcerrada, León 2009, pp. 239-252

VIRGILI 1993

Paola Virgili, *s.v. Aqua Traiana*, in *LTUR I*, 1993, pp. 70-72

VITRUVIO 1997

Vitruvio, *De architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, 2 voll., Torino 1997

VON GARDNER 2001

Christa von Gardner, *Light on the Cross: Cardinal Pedro Gonzalez de Mendoza and Antoniazio Romano in Teufel, Sta. Croce in Gerusalemme, Rome*, in *Coming about: Festschrift for John Shearman*, ed. L.R. Jones, L.C. Matthew, Cambridge Mass. 2001, pp. 49-55

WADDING 1648

Annales Minorum in quibus res omnes trium Ordinum a s. Francisco institutorum ex fide ponderosius asseruntur, calumniae refelluntur, praeclara quaeque monumenta ab obliuione vendicantur. Authore r.p.f. Luca Waddingo Hiberno, VI, Lyon 1648

WADDING 1735

Luke Wadding, *Annales Minorum*, 14, Roma 1735

WADDING 1933

Luke Wadding OFM, *Annales Minorum seu trium ordinum a s. Francisco institutorum*, tomus XIV (1472-1491), editio tertia accuratissima auctior et emendatior ad exemplar editionis P. Josephi Mariae Fonseca ab Eborae, ad Claras Aquas prope Florentiam, 1933

WAETZOLDT 1964

Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien 1964

WATERS 2016

Michael J. Waters, *Reviving Antiquity with Granite: Spolia and the Development of Roman Renaissance Architecture*, in «Architectural History», 59, 2016, pp. 149-179

WEIS-LIEBERSDORF 1902

Johannes Evangelista Weis-Liebersdorf, *Christus-und Apostelbilder. Einfluss der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen*, Freiburg in Breisgau 1902

WEISS 1959

Roberto Weiss, *Andrea Fulvio antiquario Romano c. 1470-1527*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 28, 1-4, 1959, pp. 1-44

WEISS 1962

Roberto Weiss, *Traccia per una biografia di Annio da Viterbo*, in «Italia medioevale e umanistica», 5, 1962, pp. 425-441

WEISS 1969

Roberto Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXII, 1969, pp. 30-104

WERDEHAUSEN 1994

Anna Elisabeth Werdehausen, *Il Tempietto di San Pietro in Montorio*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, 31 marzo - 6 novembre 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 510-514

WERDEHAUSEN 1995

Anna Elisabeth Werdehausen, *Ansicht und Details der Außengliederung von Bramantes Tempietto*, in *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, a cura di B. Evers, Berlin 1995, pp. 242-243

WHITE 2000

Valentina White, *Il Tempietto di Bramante al Gianicolo, 1997-1999. Dal progetto alla realizzazione del restauro. Un esempio di collaborazione tra Spagna ed Italia*, in «Conservazione e restauro», a cura di T. Calvano, Roma 2000, pp. 53-62

WIEDMANN 2005

Gerhard J. Wiedmann, *Der Nürnberger Nikolaus Muffel in Rom (1452)*, in *Grand Tour. Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert (Akten der Kolloquien in der Villa Vigoni 1999-2000)*, Ostfildern 2005, pp. 105-114

WIKANDER 1979

Örjan Wikander, *Water-Mills in Ancient Rome*, in «Opuscula Romana», XII, 1979, pp. 13-36

WILSON 2000

Andrew Wilson, *The Water-Mills on the Janiculum*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», XLV, 2000, pp. 219-246

WILSON 2006

Andrew Wilson, *s.v. Molinae*, in *LTURS IV*, 2006, pp. 72-74

WILSON JONES 1988

Mark Wilson Jones, *Palazzo Massimo and Baldassarre Peruzzi's approach to architectural design*, in «Architectural History. Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain», 31 (1988), pp. 59-104

WILSON JONES 1990

Mark Wilson Jones, *The Tempietto and the roots of coincidence*, in «Architectural History», 33, 1990, pp. 1-28

WILSON JONES 2000

Mark Wilson Jones, *Principles of Roman Architecture*, New Haven-London 2000

WITTKOWER 1978

Rudolf Wittkower, *Idea and image. Studies in the Italian Renaissance*, London 1978

WOLLESEN 2007-2008

Jens T. Wollesen, *Sancta Sanctorum. Style and Prejudice*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana», 38, 2007-2008 [2010], pp. 25-47

WURM 1965

Heinrich Wurm, *Der Palazzo Massimo alle Colonne*, Berlino 1965

WURM 1984

Heinrich Wurm, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984

ZAMPA 1989

Paola Zampa, *Proporzioni ed ordini nelle chiese del Serlio*, in *Sebastiano Serlio*, a cura di C. Thoenes, Milano 1989, pp. 187-189

ZAMPA 2003

Paola Zampa, *Antonio da Sangallo il Vecchio: l'impiego del fregio dorico nei disegni e nell'opera*, in «Annali di architettura», 15, 2003, pp. 59-73

ZAMPA 2007

Paola Zampa, *L'ordine dorico nel De re aedificatoria*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti*, a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, vol. II, Firenze 2007, pp. 859-892

ZAMPA 2008

Paola Zampa, *Il pilastro rastremato: un problema di ortografia*, in *Palladio 1508-1580. Il simposio del cinquecentenario*, a cura di F. Barbieri, D. Battilotti, G. Beltrami, A. Bruschi, H. Burns, F.P. Fiore, C.L. Frommel, M. Gaiani, P. Gros, C. Hind, D. Howard, F. Mariás, W. Oechslin, L. Puppi, Venezia 2008, pp. 169-174

ZAMPA 2010

Paola Zampa, *Il Codice Strozzi: alcune considerazioni*, in «Opus Incertum», 5, 2010, pp. 65-75

ZAMPA 2014

Paola Zampa, *La Basilica Emilia: architettura, lessico, costruzione*, in «Pegasus», 16, 2014, pp. 207-240

ZAMPA c.p.

Paola Zampa, «Questo tempio è di opera dorica»: *il dorico, da Antonio da Sangallo il Giovane a Palladio*, in *Palladio e la Roma di Antonio da Sangallo il Giovane*, Atti del 29° seminario di storia dell'architettura (Vicenza, 16-18 giugno 2016), in corso di pubblicazione

ZANI, TAMUSO 2006

Vito Zani, Susanna Tamuso, *Chiesaffacciata*, in *Certosa di Pavia*, Parma 2006, pp. 67-96

ZANNINI QUIRINI 1996

Bruno Zannini Quirini, *Ianiculum. Il luogo e la dimensione cronologica ad esso connessa nella tradizione romana*, in *Ianiculum - Gianicolo: storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento*, Atti del seminario di studio (Roma, 5-7 maggio 1994), a cura di E.M. Steinby, Roma 1996, pp. 63-70

ZANOT 2004

Massimiliano Zanot, *Rodolfo Pio da Carpi. La carriera di un ecclesiastico alla corte di Roma*, in *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, Atti del seminario internazionale di studi (Carpi, 22-23 novembre 2002), a cura di M. Rossi, Udine 2004, pp. 85-108

ZOCCHI 1979

Drawings of views of Rome, Florence and elsewhere by Giuseppe Zocchi (Florence 1711-1767): the property of

Mrs. D. Herbert of South Africa; illustrated catalogue, London 1979

ZORZI 1959

Giovanni Giorgio Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1959

ZUCCARI 2004a

Alessandro Zuccari, *La Spagna sul Gianicolo I. San Pietro in Montorio*, Roma 2004

ZUCCARI 2004b

Alessandro Zuccari, *I grandi maestri del Cinquecento*, in *La Spagna sul Gianicolo I. San Pietro in Montorio*, a cura di A. Zuccari, Roma 2004, pp. 95-148

ZWIERLEIN 2009

Otto Zwierlein, *Petrus in Rom: die literarischen Zeugnisse. Mit einer kritischen Edition der Martyrien des Petrus und Paulus auf neuer handschriftlicher Grundlage*, Berlin - New York 2009

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI*

FIGURE

Introduzione

1. Stefano Dupérac, *Veduta delle sette chiese di Roma*, 1575 (FRUTAZ 1962, II, tav. 236) 14
2. Stefano Dupérac, *Veduta delle sette chiese di Roma*, 1575, particolare (FRUTAZ 1962, II, tav. 236) 14
3. Ciaconius (Alonso Chacón), *Amedeo Menez de Silva*, dal perduto affresco nella sagrestia di San Pietro in Montorio, ultimo quarto del XVI secolo, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5407, f. 80 (CAVALLARO 2004, p. 28, fig. 7) 16
4. Frans van den Wyngaerde, *Bernardino Carvajal* (ALBI 1644) 16

Le preesistenze e la prima fondazione altomedievale

1. Maarten van Heemskerck, panorama di Roma da Monte Caprino, 1534, particolare (FRUTAZ 1962, II, tav. 177) 23
2. Leonardo Bufalini, pianta di Roma, 1551, particolare (FRUTAZ 1962, II, tav. 207) 23
3. Rodolfo Lanciani, *Forma Urbis Romae*, particolare (LANCIANI 1893-1901, tav. 27) 25
4. Anonimo, pianta di Roma, 1562, particolare (FRUTAZ 1962, II, tav. 230) 25
5. Giovanni Battista Piranesi, pianta di Roma antica, 1756, particolare (FRUTAZ 1962, II, tav. 69) 26
6. Area di San Pietro in Montorio, localizzazione delle preesistenze archeologiche (base: ASR, *Catasto Gregoriano*, F. V) 27
7. Convento di San Pietro in Montorio, ambiente in opera reticolata (foto G. Schingo) 28
8. Luigi Rossini, *Rovine della Villa di Cajo Cassio, cognominato Longino*, 1826, Roma, Istituto Centrale per la Grafica (FC 96684, per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali) 28
9. Convento di San Pietro in Montorio, muro in opera reticolata (foto G. Schingo) 29
10. Convento di San Pietro in Montorio, muro in opera reticolata, particolare (foto G. Schingo) 29
11. Paul Letarouilly, area di San Pietro in Montorio, particolare: in primo piano sulla sinistra la muratura contraffortata (LETAROUILLY 1857, pp. 664-665, tav. 322) 29
12. I ritrovamenti nell'area di San Pietro in Montorio in due schizzi di Rodolfo Lanciani, 1867 (LANCIANI 1997-2002, III, pp. 264-265, f. 128r-v) 30
13. La latrina del Gianicolo al momento del ritrovamento, avvenuto nel 1964, Sovrintendenza Capitolina, U.O. Monumenti di Roma, inv. MSd 1478 31
14. La latrina del Gianicolo, interno dopo i restauri, Sovrintendenza Capitolina, U.O. Monumenti di Roma, inv. MSFa 691 32
15. Giardino del convento di San Pietro in Montorio, elementi architettonici (foto G. Schingo) 32

16. La cisterna in via Luciano Manara in una foto di Esther Boise Van Deman, American Academy in Rome, Photographic Archive, neg. VD 739 **32**
17. Le murature della cisterna in via Luciano Manara inglobate nella sistemazione moderna della Fontana del Prigione (foto L. Asor Rosa) **32**
18. Giardino del convento di San Pietro in Montorio, muro in opera listata (foto G. Schingo) **33**
19. Giardino del convento di San Pietro in Montorio, muro in opera listata, particolare (foto G. Schingo) **33**
20. Ricostruzione ipotetica del percorso dell'Itinerario di Einsiedeln tra il Gianicolo e Trastevere (SANTANGELI VALENZANI 2001, p. 159, fig. 120) **35**
21. La fontana dell'Acqua Innocenziana in via di Porta San Pancrazio (foto L. Asor Rosa) **36**
22. L'area di San Pietro in Montorio nella pianta dell'assedio francese del 1849 (VAILLANT, THIRY 1851, tav. 3) **37**
23. Felice Cicconetti, prospetto nord della Rocca Gianicolense, Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma, inv. GS 2817 **38**
24. Felice Cicconetti, prospetto sud della Rocca Gianicolense, Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma, inv. GS 2820 **38**
25. Felice Cicconetti, prospetto est della Rocca Gianicolense, Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma, inv. GS 2819) **39**
26. Felice Cicconetti, planimetria del Gianicolo e delle sue fortificazioni, Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma, inv. GS 2818 **39**

San Pietro a Roma, dai racconti ai luoghi e alle immagini della sua crocifissione

1. Antonio Averlino, detto il Filarete, *Crocifissione di san Pietro* (1445), particolare con il Terebinto e la *Meta Romuli*, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, atrio, portale maggiore **46**
2. *Crocifissione di san Pietro* (1277-80), Roma, *Sancta Sanctorum* **48**
3. Giotto e aiuti, Polittico Stefaneschi (1315 ca.), *Crocifissione di san Pietro*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana **48**
4. Impronta delle ginocchia di san Pietro, Roma, Santa Maria Nova (Santa Francesca Romana), transetto destro **50**
5. *Crocifissione di san Pietro* e *Decollazione di san Paolo* (distrutti), già a Roma, Sant'Andrea in Catabarbara (WAETZOLDT 1964) **52**
6. Antonio Averlino, detto il Filarete, *Crocifissione di san Pietro* (1445), Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, atrio, portale maggiore **53**
7. Antonio Averlino, detto il Filarete, *Crocifissione di san Pietro* (1445), particolare con il *palatium Neronis*, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, atrio, portale maggiore **55**
8. Pietro del Massaio, *Roma* (post 1475), dettaglio con l'area vaticana e il *palatium Neronis*, Parigi, Bibl. Nazionale, Ms. lat. 4802, f. 133r (FRUTAZ 1962) **56**
9. Le due colonne a lato dell'altare presso le quali sarebbero stati flagellati i santi Pietro e Paolo, Roma, Santa Maria in Traspontina, seconda cappella a sinistra **57**
10. Antonio Averlino, detto il Filarete, *Crocifissione di san Pietro* (1445), particolare con la *Meta Remi* (piramide di Caio Cestio), Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, atrio, portale maggiore **58**
11. Paolo Romano e bottega, *Crocifissione di san Pietro*, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, ottagonone di Simon Mago **60**
12. *Crocifissione di san Pietro*, Roma, Santa Maria del Popolo, cappella di Sant'Agostino (terza cappella a destra) **61**
13. *Crocifissione di san Pietro* (primo quindicennio del XVI sec.), Roma, Tempietto di San Pietro in Montorio, altare, predella **61**
14. *L'Arca tra i flutti* e stemmi di Ferdinando di Aragona e Isabella di Castiglia (primo quindicennio del XVI sec.), Roma, Tempietto di San Pietro in Montorio, altare, antependio **62**
15. *San Pietro in cattedra* (ante 1840), Roma, Tempietto di San Pietro in Montorio, altare **63**

16. Altare del Tempietto di San Pietro in Montorio (LETAROUILLY 1857) **63**
17. Epigrafe dedicatoria di Paolo III (1536), Roma, Tempietto di San Pietro in Montorio, rampa di accesso alla cripta **65**
18. Marzio Ganassini, *Crocifissione di san Pietro*, 1601-07, Roma, Santa Maria della Consolazione, cappella dei Pescatori **66**

La chiesa e il monastero di San Pietro in Montorio: architettura e storia

1. Maestro di Orosio, pianta di Roma, 1418-1420 circa, collezione privata (FRUTAZ 1962, II, tav. 150) **68**
2. Pietro del Massaio, pianta di Roma, 1472 (1473), particolare, BAV, Urb. lat. 277, f. 131r (FRUTAZ 1962, II, tav. 158) **68**
3. Alessandro Strozzi, pianta di Roma, 1474, particolare, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Redi 77, ff. VIIv-VIIIr (FRUTAZ 1962, II, tav. 159) **68**
4. Arnaldo Bruschi, ipotesi ricostruttiva del progetto originario della chiesa di San Pietro in Montorio (BRUSCHI 2008, p. 20, fig. 8) **72**
5. Anonimo, pianta e sezione parziale della chiesa di San Pietro in Montorio, 1518 circa, ICG, vol. 2510, f. 11r, FN 7680 (FN 32746/11) **73**
6. Chiesa di San Pietro in Montorio, pianta del piano terreno (rilievo di F. Cantatore, 1996) **75**
7. Chiesa di San Pietro in Montorio, sezioni C-C e D-D (rilievo di F. Cantatore, 1996) **75**
8. Francesco di Giorgio Martini, schema planimetrico per edifici religiosi ad aula unica, particolare, Torino, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148, f. 12r **76**
9. Chiesa di San Pietro in Montorio, veduta della navata verso il coro, fine XIX-inizio XX secolo, ICCD, fondo Cugnoni, D1798 **77**
10. Chiesa di San Pietro in Montorio, veduta della navata verso l'ingresso (foto F. Cantatore) **77**
11. Chiesa di San Pietro in Montorio, il coro (foto F. Cantatore) **77**
12. Chiesa di San Pietro in Montorio, l'ordine architettonico maggiore dell'aula, in corrispondenza dell'origine delle crociere (foto F. Cantatore) **78**
13. Chiesa di San Pietro in Montorio, particolare dell'ordine architettonico maggiore dell'aula (foto F. Cantatore) **78**
14. Chiesa di San Pietro in Montorio, facciata (foto L. Sorrentino) **79**
15. Chiesa di San Pietro in Montorio, prospetto sulla piazza e particolare dell'ordine architettonico (rilievo di F. Cantatore, 1996) **79**
16. Girolamo Franzini, la facciata di Santa Maria della Pace, 1588 (CANTATORE 2012b, f. 42v) **80**
17. Girolamo Franzini, la facciata di San Pietro in Montorio, 1588 (CANTATORE 2012b, f. 51) **80**
18. Chiesa di San Pietro in Montorio, la cappella Del Monte (foto Vasari) **81**
19. Giovanni Battista Falda, pianta di Roma, 1676, particolare **82**
20. Giovanni Battista Falda, il complesso di San Pietro in Montorio e la fontana detta Castigliana (FALDA 1667-1669, f. 31; ICG, CL 2281) **82**
21. Giuseppe Zocchi, San Pietro in Montorio, 1740 circa (collezione privata, ZOCCHI 1979, p. 56) **83**
22. Giovanni Battista Falda, la fontana detta Castigliana (FALDA 1675, f. 13) **83**
23. Paul Letarouilly, San Pietro in Montorio con l'assetto stradale precedente gli interventi di Pio IX nel 1870 (LETAROUILLY 1857, tav. 322, particolare) **84**
24. Ermenegildo Menichetti, modello del Gianicolo, 1849, particolare, ISCAG, Museo **84**
25. *Mappa dei lavori di attacco e difesa nell'assedio di Roma in giugno 1849, disegnata nell'aprile del 1852 in Bologna dal Dottor Guglielmo Cenni sopra un suo schizzo militare di ricognizione*, particolare, ISCAG, Museo **84**
26. Antonio Bertaccini, la chiesa e il convento di San Pietro in Montorio dopo il cannoneggiamento francese del 1849, ICG, FN 664 **85**

27. Virginio Vespignani, prospetto della chiesa di San Pietro in Montorio, 1850, ASR, *Computisteria generale della Reverenda Camera Apostolica, Atti distribuiti per luoghi*, b. 181, fasc. 1551 **86**
28. Giacomo Fontana, veduta dell'interno della chiesa di San Pietro in Montorio (FONTANA 1838, tav. LXX) **86**
29. Paolo Cacchiarelli, Gregorio Cleter, Nuova strada al Gianicolo: sezione principale, fino a San Pietro in Montorio (CACCHIARELLI, CLETER 1865, f. 51r) **87**
30. Planimetria del complesso di San Pietro in Montorio. Rilievi di Flavia Cantatore (chiesa, cortile del Tempietto e ambienti contigui, 1996), Carlo Bianchini (Tempietto, 2014), Carlo Inglese (secondo chiostro e ambienti contigui, 2016); elaborazione grafica di R. Nicolò e V. Caniglia **90**
31. Planimetria del complesso di San Pietro in Montorio, particolare del corpo di fabbrica tra i due chiostri (rilievo di F. Cantatore, elaborazione grafica di V. Caniglia) **91**
32. San Pietro in Montorio, il secondo chiostro, particolare (foto F. Cantatore) **91**
33. Paul Letarouilly, San Pietro in Montorio. A sinistra: pianta regolarizzata della chiesa e del chiostro con il Tempietto. A destra: planimetria dell'area gianicolense con il complesso (LETAROUILLY 1857, tav. 322, particolare) **93**
34. Baldassarre Peruzzi, progetto ideale di monastero, Firenze, Uffizi 350Ar **94**
35. Anonimo Escorialense, Roma da Monte Mario, circa ultimo decennio del XV secolo, particolare, Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Cod. Escorialensis 28-II-12, ff. 7v-8r **96**
36. Marten van Heemskerck, veduta di Roma da Monte Caprino, 1534, particolare, Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Heemskerck Album II, inv. 79.D 2a, f. 92r **96**
37. Pirro Ligorio, pianta di Roma, 1552, particolare **97**
38. Stefano Dupérac, pianta di Roma, 1577, particolare **97**
39. Leonardo Bufalini, pianta di Roma, 1551, particolare **98**
40. San Pietro in Montorio, chiostro dell'Accademia, disallineamento dell'imposta delle crociere sul lato ovest (foto F. Cantatore) **98**
41. San Pietro in Montorio, chiostro dell'Accademia, lato sud (foto F. Cantatore) **98**
42. San Pietro in Montorio, chiostro dell'Accademia, lato ovest (foto F. Cantatore) **98**
43. Lucio Tognaci, veduta di San Pietro in Montorio, prima metà del XIX secolo, Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, GS-978-10 **99**
44. Filippo Nicoletti, pianta della chiesa e del convento di San Pietro in Montorio, 1816, ASPF, *Collegi vari*, vol. 61, c. 350r **100**
45. Alejandro del Herrero y Herreros, planimetria della chiesa e del convento di San Pietro in Montorio, 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881* **100**
46. Alejandro del Herrero y Herreros, rilievo del piano terreno del convento, 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881* **100**
47. Alejandro del Herrero y Herreros, progetto di ristrutturazione del piano terreno del convento, 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881* **102**
48. Alejandro del Herrero y Herreros, rilievo del primo piano del convento, 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881* **102**
49. Alejandro del Herrero y Herreros, progetto di ristrutturazione del primo piano del convento, 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881* **102**
50. Alejandro del Herrero y Herreros, progetto di ristrutturazione del secondo e terzo piano del convento, 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881* **103**
51. Alejandro del Herrero y Herreros, rilievo della facciata est del convento, 1879, ASC, *Titulo 54, prot. 44526, anno 1879* **103**
52. Alejandro del Herrero y Herreros, progetto di ristrutturazione della facciata est del convento, 1879, ASC, *Titulo 54, prot. 44526, anno 1879* **103**

53. Alejandro del Herrero y Herreros, rilievo della facciata nord del convento, 1879, ASC, *Titolo 54, prot. 44526, anno 1879* **104**
54. Alejandro del Herrero y Herreros, progetto di ristrutturazione della facciata nord del convento, 1879, ASC, *Titolo 54, prot. 44526, anno 1879* **104**
55. La facciata della chiesa e dell'Accademia intorno al 1890, ICCD, D1797 **105**
56. Il chiostro dell'Accademia all'inizio del XX secolo, ARAER **106**
57. Salvatore Rebecchini e Jaime Blay, ristrutturazione dell'Accademia, planimetria generale con localizzazione degli interventi, 1929, ASC, *Ispettorato edilizio, prot. 14711, anno 1929* **106**
58. Salvatore Rebecchini e Jaime Blay, ristrutturazione dell'Accademia, particolare del nuovo ingresso alla sede (piante di rilievo e di progetto), 1929, ASC, *Ispettorato edilizio, prot. 14711, anno 1929* **107**
59. Salvatore Rebecchini e Jaime Blay, ristrutturazione dell'Accademia, prospetto sul piazzale (rilievo dell'esistente), 1929, ASC, *Ispettorato edilizio, prot. 14711, anno 1929* **107**
60. Il complesso di San Pietro in Montorio in una foto aerea del 1960, ICCD, Aerofototeca, f. 150, neg. 12/730 **109**
61. Ponte Sisto, Trastevere e San Pietro in Montorio (foto L. Sorrentino) **109**

Los clientes del Tempietto: historia, intenciones y significados

1. Tempietto al amanecer desde oriente (foto F. Marías) **112**
2. Giulio Romano, *Fernando el Católico* «Rex Catholicus Christiani Imperii Propagator», Palazzo Vaticano, Stanza dell'Incendio del Borgo **112**
3. Fra' Amadeo en su espelunca, en Duns Scoto de Filippo Varagio (Philippus Varagius), *Flores totius sacre teologie. Medulam Sententiarum Doctoris Subtilis Scoti Fratris*, Giovanni Jacopo De Ferrariis, Milano 1509 **119**
4. Fra' Amadeo en su espelunca, en Mattia da Milano, *Incipit quoddam Repertorium seu interrogatorium sive confessionale, per venerabilem fratrem Mathiam de Mediolano ordinis minorum, de congregatione beati patris fratris Amadei, hispani...*, Johannes Angelus Scinzenzeler, Milano 1516 **119**
5. *Constitutiones Alexandrinae*, 1501 **124**
6. Fra' Giorgio Benigno Salviati (Juraj Dragišić), *De natura coelestium spiritum quos angelos vocamus*, Florencia, 1499 **125**
7. Iglesia del Santo Sepulcro, Pietro Ciza, en fra' Niccolò da Poggibonsi, *Viaggio da Venezia alla Santa Gerusalemme e al monte Sinai Sepulcro de sancta chaterina: piu copiosamente e verissimame[n]te descrito che nesuno deli altri: cum dessegni de paesi citade porti [et] chiesie [et] sancti luoghi*, Giustiniano da Rubiera, Bologna 1500 **127**
8. Santo Sepulcro, Pietro Ciza, en fra' Niccolò da Poggibonsi, *Viaggio da Venezia* **127**
9. Capilla de Godofredo de Bouillon, Pietro Ciza, en fra' Niccolò da Poggibonsi, *Viaggio da Venezia* **127**
10. Capilla del Gólgota, Pietro Ciza, en fra' Niccolò da Poggibonsi, *Viaggio da Venezia* **127**
11. *La Sibila Tiburtina con Fernando el Católico como Augusto*, en Misal Breviario de Fernando el Católico, BAV, Chigi C-VII-205, fol. 2v **128**
12. *Cardenal Bernardino López de Carvajal*, Londres, Victoria and Albert Museum 4566-1857 **132**
13. Escala de la Philosophia de Boecio o la Sabiduría Divina, reverso del cardenal Bernardino López de Carvajal, Londres, Victoria and Albert Museum 4566-1857 **132**
14. Santa Elena con el cardenal Bernardino López de Carvajal, Roma, Basílica de Santa Croce in Gerusalemme, capilla de Santa Elena (foto F. Marías) **133**
15. Paraíso terrenal, en *Kunstmänn II Map*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 133 **135**
16. Antoniazio Romano, Jerusalén, Basílica de Santa Croce in Gerusalemme (foto F. Marías) **135**
17. Sepulcro del cardenal Bernardino López de Carvajal, Basílica de Santa Croce in Gerusalemme (foto F. Marías) **137**
18. Entrada e inscripción de la capilla de Santa Elena, Basílica de Santa Croce in Gerusalemme (foto F. Marías) **140**

19. Túmulo de Fernando el Católico en Roma, Madrid, Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, Ms. 9/1007 (N-1), fol. 87 **143**
20. Carlo Verardi da Cesena, *Historia Baetica*, Eucharius Silber, Roma 1493 (Madrid, BNE I/832) **143**
21. Metopas del Tempietto con instrumentos litúrgicos (foto F. Marías) **145**
22. Vitruvio, *De architectura* (Roma, Giovanni Sulpicio da Veroli y Eucharius Silber, ca. 1487), del obispo Juan Ruiz de Medina, Segovia, Catedral, Archivo y Biblioteca Capitular, A-18 Inc. 513 (foto F. Marías) **146**
23. Pantheon «periptere», en *Vitruvio Ferrarese*, Ferrara, Biblioteca Ariosteas, Classe II 176, 60/63v **147**
24. Pantheon, en *Vitruvio Ferrarese*, Ferrara, Biblioteca Ariosteas, Classe II 176, 61/65r **147**
25. Templo de Vesta en Tivoli y Pantheon, en *Vitruvio Ferrarese*, Ferrara, Biblioteca Ariosteas, Classe II 176, 63/66r **147**
26. Santo Stefano Rotondo al Celio, en *Vitruvio Ferrarese*, Ferrara, Biblioteca Ariosteas, Classe II 176, 66/67v **147**
27. Rotonda sin techo «sub Divo», en *Vitruvio Ferrarese*, Ferrara, Biblioteca Ariosteas, Classe II 176, 67/68 **148**
28. *Aedes*, en *Vitruvio Ferrarese*, Ferrara, Biblioteca Ariosteas, Classe II 176, 64/66 **149**
29. *Aedes*, tampoco identificada, de cella mucho más compleja (64-65), en *Vitruvio Ferrarese*, Ferrara, Biblioteca Ariosteas, Classe II 176, 65/67 **149**
30. Templo antiguo, en Serlio, *Terzo libro*, Venecia 1540, fol. xxxi y Toledo 1552, fol. 62 **150**
31. Santo Stefano Rotondo al Celio, interior **150**
32. Antonio di Pellegrino para Bramante, «disegno grandissimo» del Palazzo Vaticano y la Cappella del conclave, Firenze, Uffizi 287A **151**

Bramante e il Tempietto: il progetto e le sue trasformazioni

1. Anonimo del XVI secolo (cerchia di Raffaello?), pianta, sezione, veduta prospettica e particolari del Tempietto, Chatsworth, Devonshire Collection, vol. XXXV, f. 23 **154**
2. Tempietto di San Pietro in Montorio (foto F. Cantatore) **156**
3. Lapide datata 1502, cripta del Tempietto **157**
4. Luigi Canina, *Tempio di Portunno a Porto con parte dei granari del porto Ostiense di Traiano* (CANINA 1856, tav. CLXXXVI) **158**
5. Marten van Heemskerck, tempio della Sibilla a Tivoli, Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Heemskerck Album II, inv. 79.D 2a, f. 21 **159**
6. Francesco di Giorgio, teatro Marittimo di Villa Adriana, Torino, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148, f. 88v **160**
7. Francesco di Giorgio, studi di templi antichi, Torino, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148, f. 84r **160**
8. Giacomo Grimaldi, riproduzione del mosaico nell'abside dell'antica basilica di San Pietro, 1619-1620, BAV, Barb. lat. 2733, ff. 158v-159r **161**
9. Tempietto, interno, porta sud verso la chiesa (foto F. Cantatore) **164**
10. Tempietto, interno, tamburo e cupola (foto F. Cantatore) **164**
11. Tempietto, particolare del fregio dorico (foto F. Cantatore) **165**
12. Tempietto, ingresso principale est, la porta ionica (foto F. Cantatore) **165**
13. Tempietto, la porta ionica, particolare (foto F. Cantatore) **166**
14. Tempietto, la porta ionica, particolare (foto F. Cantatore) **166**
15. Tempietto, finestra della cella (foto F. Cantatore) **166**
16. Tempietto, tamburo (foto F. Cantatore) **167**
17. Chiesa di San Pietro in Montorio, facciata, particolare della trabeazione del primo livello (foto F. Cantatore) **167**
18. Tempietto, ingresso della cripta (foto F. Cantatore) **168**
19. Tempietto, cripta (foto F. Cantatore) **168**

20. Tempietto, lo stilobate in corrispondenza dell'ingresso principale est (foto F. Cantatore) **170**
21. Tempietto, lo stilobate in corrispondenza dell'ingresso sud (foto F. Cantatore) **170**
22. Domenico Pronti su disegno di Giovanni Battista Piranesi, chiostro con il Tempietto (NUOVA RACCOLTA DI 25 VEDUTE 1800, tav. 21, BiASA, Sala Pagliara XXII G21) **172**
23. Chiostro del Tempietto, particolare del lato nord verso l'Accademia (foto F. Cantatore) **172**
24. Sebastiano Serlio, pianta del chiostro con il Tempietto secondo il progetto di Bramante (SERLIO 1540, c. 67r) **173**
25. Il disegno di Serlio inserito nella pianta attuale: prima ipotesi, con riduzione ottenuta assegnando alle cappelle della chiesa dimensioni uguali a quelle reali (rilievo di F. Cantatore, elaborazione grafica di V. Caniglia) **174**
26. Il disegno di Serlio inserito nella pianta attuale: seconda ipotesi, con riduzione ottenuta attribuendo al loggiato ampiezza pari a 100 palmi compresi i muri perimetrali (rilievo di F. Cantatore, elaborazione grafica di V. Caniglia) **174**
27. Il disegno di Serlio inserito nella pianta attuale: terza ipotesi, con riduzione ottenuta attribuendo al loggiato ampiezza pari a 100 palmi esclusi i muri perimetrali (rilievo di F. Cantatore, elaborazione grafica di V. Caniglia) **176**
28. La pianta di Serlio ridisegnata nella situazione attuale, con riduzione ottenuta attribuendo alla circonferenza del loggiato l'ampiezza di 100 palmi esclusi i muri perimetrali (rilievo di F. Cantatore, elaborazione grafica di R. Nicolò) **177**
29. La pianta di Serlio ridisegnata attribuendo al loggiato ampiezza pari a 100 palmi, con le misure principali in palmi (elaborazione grafica di V. Caniglia) **179**
30. La pianta di Serlio ridisegnata: con il tratteggio è individuata la circonferenza sulla quale si dispongono i punti di convergenza delle rette tangenti che definiscono la variazione delle larghezze delle membrature verticali dal loggiato al Tempietto (elaborazione grafica di V. Caniglia) **179**
31. Arnaldo Bruschi, ipotesi di ricostruzione del progetto di Bramante per il cortile e il Tempietto (BRUSCHI 1969, p. 465, fig. 307) **180**
32. Christoph Frommel, ricostruzione ipotetica del chiostro con il Tempietto (FROMMEL 2002, p. 81) **180**
33. Giuseppe Marini, studio del Tempietto, pianta della cella, 1810, disegno, Jesi, Biblioteca Comunale Planetaria, Fondo Onorati, D 89 - 113: 816 **180**
34. Giuseppe Marini, studio del Tempietto, prospetto, 1810, disegno, Jesi, Biblioteca Comunale Planetaria, Fondo Onorati, D 38 - 114: 023 **180**
35. Giuseppe Marini, studio del Tempietto, sezione, 1810, disegno, Jesi, Biblioteca Comunale Planetaria, Fondo Onorati, D 89 - 113: 818 **182**
36. Giuseppe Marini, studio del Tempietto, pianta del cortile e del Tempietto secondo il progetto di Bramante, 1810, disegno, Jesi, Biblioteca Comunale Planetaria, Fondo Onorati, D 89 - 113: 817 **182**
37. Giuseppe Marini, studio del Tempietto, ipotesi ricostruttiva del prospetto del cortile e del Tempietto secondo il progetto di Bramante, 1810, disegno, Jesi, Biblioteca Comunale Planetaria, Fondo Onorati, D 89 - 113: 815 **182**
38. Paul Letarouilly, pianta regolarizzata della chiesa e ricostruzione del chiostro con il Tempietto secondo il progetto di Bramante (LETAROUILLY 1857, tav. 322, particolare) **183**
39. Paul Letarouilly, ipotesi ricostruttiva del prospetto del cortile e del Tempietto secondo il progetto di Bramante (LETAROUILLY 1857, p. 666) **183**
40. Caradosso Foppa, medaglia con il ritratto di Bramante, 1506 circa, Milano, Gabinetto Numismatico e Medagliere, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, inv. C. 268 **184**

«Un bel tempio d'ordine mescolato»

1. Bernardo della Volpaia, Basilica Emilia, «c.fori. romanoru[m].», Londra, Sir J. Soane's Museum, Codice Coner, f. 61r (ASHBY, n. 77) **187**
2. Bernardo della Volpaia, trabeazione trovata in San Pietro, Londra, Sir J. Soane's Museum, Codice Coner, f. 63r (ASHBY, n. 82) **187**

3. Bernardo della Volpaia, «amphiteatri savellor[um]», Londra, Sir J. Soane's Museum, Codice Coner, f. 60v (ASHBY, n. 76) **187**
4. Bernardo della Volpaia, «post pontem lamentaneum», Londra, Sir J. Soane's Museum, Codice Coner, f. 60r (ASHBY, n. 75) **188**
5. Antonio da Sangallo il Giovane, dettaglio della trabeazione del tempio di Ercole a Cori, Firenze, Uffizi 1165Av **188**
6. Donato Bramante, Tempietto di San Pietro in Montorio, trabeazione esterna e trabeazione interna (foto F. Cantatore) **189**
7. Tempietto di San Pietro in Montorio, dettaglio del soffitto del peribolo **192**
8. Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, dettaglio del soffitto dell'atrio (foto P. Zampa) **192**
9. Giuliano da Sangallo, mausoleo di Munazio Planco «in sulmonte disopra aghaeta», Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 7v **193**
10. Francesco di Giorgio, Basilica Emilia, Torino, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148, ff. 79r, 81v **195**
11. *Vitruvio, De Architectura, translato, commentato et raffigurato da Cesare Cesariano*, Como 1521, Libro IV, c. LXVv **196**
12. *Vitruvio, De Architectura, translato, commentato et raffigurato da Cesare Cesariano*, Como 1521, Libro IV, c. LXVv, dettaglio con i triglifi **196**
13. Luca Pacioli, *De divina proportione*, Milano 1498, cap. XVII, tav. V **196**
14. Pavia, Certosa, fascia basamentale, ciclo con le *Storie del Nuovo Testamento, Natività*, dettaglio **197**
15. Bergamo, cappella Colleoni **197**
16. Bergamo, cappella Colleoni **197**
17. Fra' Giocondo, colonne baricefale, *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus, cum figuris et tabula, ut iam legi et intelligi possit*, Venezia 1511, Libro III, cap. II, c. 26r **198**
18. Montepulciano, San Biagio, dettaglio della parte absidale **198**
19. Montepulciano, San Biagio, edicola **198**
20. Tempietto di San Pietro in Montorio, il poligono a sedici lati e l'impianto circolare individuati rispettivamente dalle paraste esterne e interne (schema tracciato sulla base della pianta elaborata da M. Attenni e V. Caniglia) **199**
21. Giuliano da Sangallo, mausoleo di Teodorico, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 38r **200**
22. Schema geometrico delle variazioni dimensionali dei triglifi e delle metope, dal colonnato fino all'esterno della cella (schema tracciato sulla base della pianta elaborata da M. Attenni e V. Caniglia) **201**
23. Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, dettaglio dell'ordine che incornicia le nicchie sui lati brevi del portico (foto P. Zampa) **203**
24. Milano, Sant'Ambrogio, chiostro ionico, colonna angolare dorica (foto P. Zampa) **203**
25. Bernardo della Volpaia, Tempietto di San Pietro in Montorio, Londra, Sir J. Soane's Museum, Codice Coner, f. 3v, (ASHBY, n. 33) **204**
26. Sebastiano Serlio, Tempietto di San Pietro in Montorio, «la parte di dentro», *Il terzo libro di Sebastiano Serlio*, Venezia 1540, f. XLIIII **204**

La iluminación y las decoraciones interiores del Tempietto

1. Escudos de Felipe III y Juan Fernández Pacheco, V duque de Escalona y V marqués de Villena (foto F. Marías) **209**
2. Peribolo del Tempietto (foto F. Marías) **209**
3. Entrada meridional (foto F. Marías) **209**
4. Entrada oriental (foto F. Marías) **210**

5. Interior del Tempietto (foto F. Marías) **210**
6. Interior desde el nicho occidental (foto F. Marías) **211**
7. Pavimento del Tempietto (foto F. Marías) **212**
8. Entrada a la cripta (foto F. Marías) **213**
9. Interior de la cripta (foto F. Marías) **214**
10. Inscripción y antigua columna de las tenidas como metas de la crucifixión o del *Trópaion apostólou* **215**
11. Ventana oeste de iluminación de la cripta (foto F. Marías) **215**
12. Bóveda de la cripta (foto F. Marías) **216**
13. Decoración pictórica de pilastras y entablamento del siglo XVII (foto F. Marías) **219**
14. Interior con cúpula y nicho (foto F. Marías) **219**
15. Altar del Tempietto (foto F. Marías) **219**
16. *Crucifixión de san Pedro* del altar del Tempietto (foto F. Marías) **219**
17. Matteo Pollaiuolo (atribuida a), *Crucifixión de san Pedro* del ciborio de Sixto IV, Basílica de San Pietro, Grotte Vaticane **220**
18. Escudos de los Reyes Católicos y Arca de Noé del altar del Tempietto (foto F. Marías) **221**
19. Arca de Noé con delfines (foto F. Marías) **221**
20. Pavimento del Tempietto con perforación (foto F. Marías) **222**

Il Tempietto: analisi basata su un nuovo rilievo architettonico

1. Pianta della cella, particolare dell'ingresso est, elaborazione sulla base della misurazione elettronica dei punti più importanti (disegno di K. Papajanni) **226**
2. Campione estratto con carotaggio dal muro della cripta nel 1998 (lunghezza: m 2,30) **227**
3. Ingresso laterale sud (foto Bibliotheca Hertziana) **228**
4. Porta laterale sud (foto Bibliotheca Hertziana) **228**
5. Taglio dello stilobate per l'inserimento dei gradini di accesso agli ingressi laterali (foto Bibliotheca Hertziana) **229**
6. Ingresso principale ad est (foto Bibliotheca Hertziana) **229**
7. Altare della cella (foto Bibliotheca Hertziana) **229**
8. Veduta dal basso nella cavità del retablo dell'altare con le stucature risalenti alla trasformazione della cripta del 1628 (foto Bibliotheca Hertziana) **230**
9. Attuale finestra ad ovest della cella dietro il retablo cavo per dar luce alla cripta (disegno di K. Papajanni) **231**
10. Sezione della cupola secondo Giovannoni (1931) **232**
11. Veduta dal basso del cassettoni sopra l'ingresso principale, di dimensioni maggiori degli altri (foto Bibliotheca Hertziana) **232**
12. Particolare del pavimento (disegno di K. Papajanni) **233**
13. Taglio dei conci dell'architrave della peristasi **237**
14. Particolare del soffitto a cassettoni visto dal basso (disegno di T. Kohnert) **238**
15. Particolari dei triglifi e delle *regulae* (foto Bibliotheca Hertziana) **239**
16. Lavorazione delle superfici (foto Bibliotheca Hertziana) **239**
17. Ordine interno (disegno di K. Papajanni) **240**
18. Pianta della cripta (disegno di M. Häßler) **242**
19. Pianta della cella (disegno di K. Papajanni) **243**
20. Sezione orizzontale all'altezza dei fregi con veduta verso l'alto del soffitto a cassettoni (disegno di T. Kohnert) **244**
21. Sezione orizzontale del tamburo con veduta sul peridromo della balaustrata (disegno di S. Gress) **245**

22. Sezione con veduta verso nord (disegno di K. Papajanni) **246**
23. Ordine esterno (disegno di S. Gress) **247**
24. Ordine della parete esterna della cella, peristasi e tamburo (disegno di T. Kohnert) **248**
25. Ordine interno della cella (disegno di K. Papajanni) **249**
26. I profili (disegno di M. Häßler, T. Kohnert, K. Papajanni) **250**
27. Assetto attuale (disegno di K. Papajanni) **251**
28. Ricostruzione del primo assetto (disegno di K. Papajanni) **252**
29. Ricostruzione del secondo assetto dell'epoca di Bramante (disegno di K. Papajanni) **253**
30. Particolari costruttivi del Tempietto (disegno di K. Papajanni) **254**
31. Sviluppo dei due ordini della peristasi dopo l'eliminazione delle irregolarità del fregio (disegno di S. Gress, K. Papajanni) **255**
32. Sviluppo dei due ordini della cella dopo l'eliminazione delle irregolarità del fregio (disegno di T. Kohnert, K. Papajanni) **256**

Il Tempietto: rilievo 2.0

1. Anonimo del gruppo di Sansovino, veduta prospettica del Tempietto, Firenze, Uffizi 4Av **258**
2. Tempietto di San Pietro in Montorio, eidotipo della pianta con indicazione della poligonale **262**
3. Tempietto di San Pietro in Montorio, pianta texturizzata **264**
4. Dalla nuvola 3D al modello bidimensionale: pianta architettonica del Tempietto alla quota di 1,20 m circa dal pavimento della cella (elaborazione grafica di M. Attenni e V. Caniglia) **265**
5. Tempietto di San Pietro in Montorio, modello 3D della colonna dorica **266**
6. Tempietto di San Pietro in Montorio, la fase di montaggio del basamento e delle colonne **266**
7. Tempietto di San Pietro in Montorio, la fase di montaggio del fregio e della balaustra **266**

Quale regola per il Tempietto?

1. Anonimo del gruppo di Sansovino, sezione prospettica e particolari del Tempietto, Firenze, Uffizi 1963Ar **269**
2. Raffaello Sinibaldi da Montelupo, veduta prospettica e particolari del Tempietto, Lille, Musée des Beaux-Arts, Collection Wicar, *Album di schizzi di Michelangelo*, f. 10r, n. 762 **270**
3. Paul Letarouilly, piante, prospetto, sezione e particolari del Tempietto (LETAROUILLY 1840, t. 1, tav. 103) **271**
4. Schema geometrico della corrispondenza tra il modulo (M =raggio della colonna) e il disegno del Tempietto, con la circonferenza del primo modulo tangente il centro della pianta **274**
5. Schema geometrico della corrispondenza tra il modulo (M =raggio della colonna) e il disegno del Tempietto, con il centro della circonferenza del primo modulo coincidente con il centro della pianta **274**

Il complesso di San Pietro in Montorio: metodi di rilevamento e di rappresentazione

1. Planimetria del complesso di San Pietro in Montorio. Rilievi di: Flavia Cantatore (chiesa, cortile del Tempietto e ambienti contigui, 1996), Carlo Bianchini (Tempietto, 2014), Carlo Inglese (secondo chiostro e ambienti contigui, 2016) **277**
2. Confronto tra il rilievo attuale (in nero) e il rilievo realizzato nel 2015 (in grigio), con evidenziazione dei dissamenti **280**
3. Rilievo della pavimentazione del secondo chiostro, particolare **281**
4. Pianta del Tempietto da laser scanner: sono evidenziati i punti topografici utilizzati per l'inserimento nel rilievo generale **281**

5. Confronto fra l'andamento delle murature nel rilievo realizzato nel 2015 (valore 0 dell'orizzontale e della verticale di riferimento) e le giaciture evidenziate dal nuovo rilievo **282**
6. Scarto tra i muri perimetrali del secondo chiostro e quelli degli ambienti limitrofi **282**
7. Relazione tra gli assi del Tempietto e la disposizione degli spazi limitrofi **283**

Il Tempietto rinnovato: restauri e interpretazioni tra Seicento e Ottocento

1. Tempietto di San Pietro in Montorio, stemma di Filippo III e iscrizione commemorativa (datata 1605) dei lavori eseguiti dall'ambasciatore Juan Fernández de Pacheco, marchese di Villena (foto F. Cantatore) **286**
2. Giovanni Battista Cipriani, sezione del Tempietto (NAVONE, CIPRIANI 1794, tav. 3) **286**
3. Giovanni Battista Cipriani, prospetto del Tempietto (NAVONE, CIPRIANI 1794, tav. 2) **286**
4. Cuspide di coronamento del Tempietto con quattro stemmi di Filippo III affiancati (foto F. Cantatore) **287**
5. Laurent Deroy, *Cripta del Tempietto* (LUQUET, TILLOY 1863, tav. 2, p. 25) **289**
6. Cortile del Tempietto, iscrizione commemorativa dei lavori voluti da Pio VII al Tempietto, datata 1804 (foto F. Cantatore) **290**
7. Prosper Barbot (con Benois e Thierry), prospetto del Tempietto, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 27401 (DI TEODORO 2001, p. 120, fig. 14) **291**
8. Paul Letarouilly, prospetto del Tempietto con cupola rivestita in squame di laterizio (LETAROUILLY 1840, t. 1, tav. 103) **291**
9. Paul Letarouilly, veduta del Tempietto con cupola rivestita di lastre di piombo (LETAROUILLY 1857, t. 3, tav. 323) **291**
10. Tommaso Mercandetti, medaglia di papa Pio VII con il Tempietto, 1807 (TURRICCHIA 2011, p. 77) **292**
11. Angelo Uggeri, prospetto del Tempietto (UGGERI 1827, tav. XXXIV) **292**
12. Angelo Uggeri, veduta del chiostro con il Tempietto (UGGERI 1827, tav. XXXV) **292**
13. Giovanni Battista Cipriani, Tempietto con copertura a squame (CIPRIANI 1835, tav. 87, particolare) **292**
14. Veduta del chiostro di San Pietro in Montorio, 1780, Milano, Castello Sforzesco, Collezione Bertarelli (DELFINI, PENTRELLA 1984, fig. 49, p. 52) **294**
15. Paul Letarouilly, sezione del Tempietto (LETAROUILLY 1840, I, tav. 103) **296**
16. Luigi Rossini, veduta del Tempietto (ROSSINI 1818) **297**
17. Veduta del lato ovest del cortile con ballatoi coperti angolari (foto F. Cantatore) **297**
18. Prosper Barbot, pianta della cella del Tempietto, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 27399 (DI TEODORO 2001, p. 118, fig. 12) **298**
19. Paul Letarouilly, pianta della cripta del Tempietto (LETAROUILLY 1840, I, tav. 105, particolare) **298**
20. Prosper Barbot (con Benois e Thierry), pianta della cripta del Tempietto, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 27400 (DI TEODORO 2002, p. 119, fig. 13) **299**
21. Giacomo Fontana, prospetto e sezione del Tempietto (FONTANA 1838, tav. LXXI) **300**
22. Sebastiano Conca, macchina pirotecnica per la nascita dell'Infante di Spagna don Luigi Antonio Giacomo, 1727, Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, GS 2805 **302**

Il Tempietto nel Novecento e il restauro per il Giubileo del 2000

1. Veduta generale del Tempietto nel 1997 **304**
2. La copertura della peristasi, con la balaustra, nell'intervento di Gabriella Delfini e Ruggero Pentrella (1997) **306**
3. Particolare dei lavori eseguiti sulla copertura della cella nell'intervento di Delfini e Pentrella: 'riversina' e fascia sagomata in piombo (1997) **306**
4. Degrado degli intonaci e del travertino (1997) **306**

5. Degrado da dilavamento e da umidità (1997) **307**
6. Degrado da dilavamento e da umidità (1997) **307**
7. Degrado da dilavamento e da umidità (1997) **307**
8. Soffitto a cassettoni del deambulatorio, saggio di pulitura **308**
9. Nicchia esterna della cella, primi saggi stratigrafici **308**
10. Nicchia del tamburo, particolare del rifacimento del restauro di Valadier **308**
11. Degrado da dilavamento, inquinamento atmosferico e puliture aggressive sulle colonne in granito **308**
12. Stemma sul tamburo, degrado del marmo con fenomeni di erosione, polverizzazione e croste nere **308**
13. Particolare di una parasta in travertino dell'esterno della cella **309**
14. Particolare di un lacunare del soffitto a cassettoni del deambulatorio, dopo la pulitura **309**
15. Particolare di un triglifo sull'architrave esterno **309**
16. Particolare di una metopa sull'architrave esterno **309**
17. Particolare della balaustra e del trattamento del suo piano di calpestio durante il restauro, prima della stesura dell'elastomero **311**
18. Particolare del tamburo e della balaustra dopo il restauro **311**
19. Soffitto a cassettoni del deambulatorio, dopo la pulitura **311**
20. Saggi stratigrafici in corrispondenza del punto di giunzione tra travertino e intonaco nelle nicchie esterne della cella **312**
21. Saggio stratigrafico su una nicchia del tamburo **312**
22. Saggio stratigrafico su una nicchia del tamburo **312**
23. Intonaco di Valadier in una nicchia del tamburo **313**
24. Rapporto tra intonaco e travertino in una nicchia esterna della cella prima del restauro **313**
25. Rapporto tra intonaco e travertino in una nicchia esterna della cella durante il restauro **313**
26. Il portale d'ingresso in marmo, prima e dopo il restauro **314**
27. Il portale d'ingresso in marmo, prima e dopo il restauro **314**
28. Il portale d'ingresso in marmo, prima e dopo il restauro **314**
29. Lo stemma sul tamburo dopo il restauro, particolare **314**

Notas sobre la restauración del Templete de Bramante (1998-2001) y la necesidad de su conservación preventiva

1. El Templete una vez finalizada la restauración **317**
2. Decoración de casetones, triglifos y metopas del deambulatorio tras la restauración **319**
3. Estado de la bóveda antes del inicio de los trabajos de restauración con la decoración realizada en 1850 **321**
4. Detalle de la bóveda. Catas realizadas para verificar el estado de conservación de la decoración policromada subyacente **321**
5. Detalle del interior de la capilla tras la restauración **322**
6. Escudo pintado en una de las ventanas ciegas del tambor, ya restaurado **322**
7. La bóveda con el cielo estrellado tras la restauración **323**
8. Cripta, vista de la zona del altar antes de la restauración **324**
9. Cripta, detalle del estado de conservación de los estucos antes de la restauración **325**
10. Cripta, detalle de los estucos una vez finalizada la restauración **328**
11. Excavación arqueológica en el claustro del Templete, lado oeste **329**
12. Dibujo esquemático de los elementos decorativos de la bóveda de estuco de la cripta **331**

TAVOLE

- I. 1. Hendrik van Lint, *Veduta con San Pietro in Montorio*, 1711, Roma, Galleria Spada **401**
- I. 2. Pedro Fernández de Murcia detto Pseudo Bramantino, *Visione del beato Amedeo Menez de Silva*, 1513-1514 circa, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini **401**
- II. 3. Giovanni Antonio Sguary, *San Giacomo della Marca e il beato Amedeo*, 1702-1706, Roma, chiostro del convento di Sant'Isidoro degli Irlandesi **402**
- II. 4. Bernardino de Conti, *Ritratto di Bernardino López de Carvajal*, 1499, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie **402**
- II. 5. Planimetria con il tracciato dei condotti di scarico della mostra dell'Acqua Paola al Gianicolo, 1892-1897, ASC, Ripartizione V Lavori Pubblici – Agro Romano, Titolo 17, Strade Agro Romano, b. 40, fasc. 1 **402**
- III. 6. Marzio Ganassini, *Crocifissione di san Pietro*, particolare, Roma, Santa Maria della Consolazione, cappella dei Pescatori **403**
- III. 7. Chiesa di San Pietro in Montorio, veduta della navata verso il coro (foto F. Cantatore) **403**
- IV. 8. Egidio Maria Bordoni, sito e pianta parziale del monastero di San Pietro in Montorio, con evidenziazione dei danni prodotti dal guasto del bacino del Fontanone nel 1731, Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library **404**
- IV. 9. Anonimo, planimetria degli edifici e dei terreni adiacenti la chiesa di San Pietro in Montorio, presso la fontana Paola, prima metà del XVII secolo, Londra, British Library, Maps.7. Tab. 46.2 **404**
- V. 10. Anton van den Wyngaerde, veduta di Roma dal Gianicolo, 1552-1553 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art, 52.124.1 **405**
- V. 11. Giovanni Battista Naldini, veduta di Roma con Villa Farnesina, 1555 circa, Londra, The Courtauld Institute of Art, D.1955.WF.4642 **405**
- VI. 12. Gaspar van Wittel, *Veduta di San Pietro in Montorio*, fine XVII secolo-1736, Roma, Collezione Colonna **406**
- VI. 13. Marco Giammiti, *Topografia della nuova passeggiata di S. Pietro in Montorio*, 1872, Roma, Sovrintendenza Capitolina, Archivio disegni **406**
- VI. 14. Alejandro del Herrero y Herreros, rilievo del piano terreno del convento con l'indicazione degli interventi di progetto (in giallo), 1879, MAAEE, *San Pietro in Montorio, Pensionado 1867-1870, Titulado 1871, Obras de la Academia 1879-1881* **406**
- VII. 15. Chiesa di San Pietro in Montorio, cappella Borgherini **407**
- VII. 16. Tempietto di San Pietro in Montorio (foto L. Sorrentino) **407**
- VII. 17. Giovanni Antonio Dosio, tempio di Ercole al Foro Boario, Firenze, Uffizi 2054A **407**
- VIII. 18. Giuliano da Sangallo, tempio di Portunno a Porto e tempio rotondo del Foro Boario, BAV, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 37r **408**
- VIII. 19. *Kunstmann II Map*, Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 133 **408**
- VIII. 20. Antonio Liberi da Faenza, portella dell'organo della Santa Casa di Loreto, 1515, Loreto, Pinacoteca del Palazzo Apostolico **408**
- VIII. 21. Federico Barocci (attr.), Tempietto di San Pietro in Montorio, 1588 circa, Firenze, Uffizi 135Ar **408**
- IX. 22. Girolamo Siciolante, ricostruzione fantastica del mausoleo di Adriano, 1543-44, Roma, Castel Sant'Angelo, loggia di Paolo III, particolare dell'affresco della lunetta di destra della parete interna **409**
- IX. 23. Donato Bramante, *Uomini d'arme*, 1480-85 circa, particolare dell'affresco dalla casa Panigarola, Milano, Pinacoteca di Brera **409**
- X. 24. Giuliano da Sangallo (?), pianta del Tempietto di San Pietro in Montorio, BAV, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 39r **410**

- X. 25. Tempietto di San Pietro in Montorio, pianta della cella, particolare del pavimento (disegno di K. Papajanni) **410**
- X. 26. Giorgio Vasari, *Il ferimento di Coligny*, Palazzi Vaticani, Sala Regia **410**
- XI. 27. Tempietto di San Pietro in Montorio, vista della nuvola di punti generale texturizzata con colori RGB **411**
- XI. 28. Tempietto di San Pietro in Montorio, vista della nuvola di punti generale texturizzata con colori RGB **411**
- XI. 29. Tempietto di San Pietro in Montorio, prospetto texturizzato con colori RGB **411**
- XI. 30. Tempietto di San Pietro in Montorio, sezione texturizzata con colori RGB **411**
- XII. 31. Tempietto di San Pietro in Montorio, segmentazione della nuvola generale rispetto alle diverse quote di sezione **412**
- XII. 32. Tempietto di San Pietro in Montorio, ipografia texturizzata con colori RGB dell'intradosso della cupola **412**
- XII. 33. Tempietto di San Pietro in Montorio, generazione del profilo vettoriale della pianta **412**
- XII. 34. Tempietto di San Pietro in Montorio, sezione in falsi colori (riflettanza) con sovrapposizione del profilo vettoriale **412**
- XIII. 35. Tempietto di San Pietro in Montorio, *rendering* del modello 3D generale **413**
- XIII. 36. Dalla nuvola 3D al modello geometrico: l'interpolazione diretta della nuvola di punti consente di ricostruire i cilindri corrispondenti nel terzo inferiore delle colonne ottenendo con estrema precisione la media dei vari diametri all'imoscapo **413**
- XIII. 37. Dalla nuvola 3D al modello geometrico: l'interpolazione diretta della nuvola di punti consente di costruire il cilindro passante per le paraste esterne deducendone con precisione il diametro **413**
- XIII. 38. Dalla nuvola 3D al modello geometrico: l'interpolazione diretta della nuvola di punti consente di costruire il cilindro passante per le paraste interne deducendone con precisione il diametro **413**
- XIII. 39. Tempietto di San Pietro in Montorio, *rendering* del modello 3D: dettaglio della parte superiore **413**
- XIV. 40. Dalla nuvola 3D al modello geometrico: l'interpolazione diretta della nuvola di punti consente di dedurre con precisione le altezze dei vani e dei singoli elementi del Tempietto **414**
- XIV. 41. Michelangelo Ricciolini, prospetto-sezione e pianta del Tempietto, 1750, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1745 (*Degli edifici Sacri Antichi e Moderni*), fig. XXII **414**
- XIV. 42. Tempietto di San Pietro in Montorio, pavimento della cripta (foto F. Cantatore) **414**
- XIV. 43. Anonimo, modello ligneo del Tempietto, 1830-1900 circa, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.5:1 to 3-1987, Architecture, room 128, case 4 **414**
- XIV. 44. Luigi Poletti, il Tempietto di San Pietro in Montorio nella rappresentazione per la Girandola dei santi Pietro e Paolo del 1855, Modena, Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti, fondo Poletti, inv. 981 **414**
- XV. 45. Tempietto di San Pietro in Montorio, il portale d'ingresso in marmo dopo il restauro del 1999 **415**
- XV. 46. Tempietto di San Pietro in Montorio, il portale d'ingresso in marmo dopo il restauro del 1999, particolare **415**
- XV. 47. Tempietto di San Pietro in Montorio, il tamburo e la balaustra dopo il restauro del 1999 **415**
- XVI. 48. Tempietto di San Pietro in Montorio, cripta, particolare della volta in stucco con la *Lavanda dei piedi* prima del restauro del 2001 **416**
- XVI. 49. Tempietto di San Pietro in Montorio, cripta, particolare della volta in stucco con la *Lavanda dei piedi* dopo il restauro del 2001 **416**
- XVI. 50. Tempietto di San Pietro in Montorio, cripta, particolare della decorazione della volta in stucco dopo il restauro del 2001 **416**
- XVI. 51. Tempietto di San Pietro in Montorio, cripta, particolare della volta in stucco con la *Crocifissione di san Pietro* (con resti della policromia originale) dopo il restauro del 2001 **416**

INDICE DEI MANOSCRITTI*

BERLINO

Staatliche Museen, Kunstbibliothek
Hdz. 4151, *Codex Destailleur* D, I: 126, 209n9

CITTÀ DEL VATICANO

Archivio Segreto Vaticano
Congregazione visita apostolica
3: 90n89, 98n116
Congr. Stato Regolari I,
Relationes 42: 99n118

Archivio Storico di Propaganda Fide

Collegi vari
vol. 61: 108n128

Biblioteca Apostolica Vaticana

Barb. lat.
4424: 186n9, 193n54, 194n57, 205n105,
208n8

Chig.
I.V.167: 169n50

Vat. lat.
2222: 133n98
5635: 142n147
5944: 142n147
7400: 82n57, 89n81-83 e 87, 90n88, 92n97,
97n116, 99n117
13043: 27n45, 31n53
14174: 133n96

Urb. lat.
277: 122
1056: 81n55

FERRARA

Biblioteca Ariostea
Ms. II-176: 146, 210

FIRENZE

Biblioteca Medicea Laurenziana
Ashburnham
361: 9, 161n29

Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

4Av: 171n53
135Ar: 194, 199n72
287A: 151
330Av: 10
349Ar: 94
350Ar: 94
632Av: 202n85
669A: 151
898A: 141n139
899Ar: 141n139
899Av: 141n139
904A: 142n145
921Ar: 72
1147Ar: 191n38
1165Ar: 190n35 e 38
1165Av: 186n8, 190n35 e 38, 202
1590Ar: 191n39
1602Av: 185n8
1652Ar: 186n10
1699Ar: 186n10
1716Av: 202
1800A: 141n139
1882Av: 186n11
1963Av: 228n8, 234n22 e 25
2054Av: 186n9
4000A: 141n139
4318Ar: 126, 218n51
4318Av: 169, 215n33, 218n51
4319Ar: 195n64, 210n13, 218n46
4319Av: 210n13
165S: 193n56

KASSEL

Staatliche Kunstsammlungen
Codex folio A45: 151, 169, 211, 215n32, 228n7,
234n22-23

LILLE

Musée des Beaux-Arts
Collection Wicar

Album di schizzi di Michelangelo: 151, 151n169,
195n64, 209n9, 212n20, 223n67, 234n24

vol. 195: 115n24
vol. 206: 115n24

LISBONA

Museu Nacional de Arte Antiga
inv. 1713C: 186n9 e 15

LONDRA

Sir John Soane's Museum
Codex Coner: 185n8, 186n9-10, 188n17 e 22,
205, 205n104 e 108, 208

MADRID

Archivo General de Palacio
Biblioteca, II/2553: 213n23

Biblioteca Nacional de España
Codice B 16-49: 141n138

Ministerio de Asuntos Exteriores

*San Pietro in Montorio, Alejandro del Herrero y
Herreros*: 108n131
Archivo Renovado
R. 5324: 108n132
R. 10374: 108n133

Real Academia de la Historia

Colección Salazar y Castro
A-7: 136n116
inv. XXVII, 43.468: 131n84
ms. 9/1007 (N-1): 142n147

MILANO

Biblioteca Ambrosiana
F 251 inf., n. 88: 194n57

Biblioteca Trivulziana
Ms. 402: 118n40

MONACO DI BAVIERA

Bayerische Staatsbibliothek
cod. icon. 133: 134n102

PALERMO

Archivo di Stato
Conservatoria
vol. 85: 115n24
Real Cancelleria
vol. 148: 71n24, 115n24
vol. 173: 115n24
Tribunale del Real Patrimonio
Lettere viceregie

PARIGI

Louvre, Département des Arts Graphiques
RF 26714: 297n58
RF 27399r: 63n71, 297n58
RF 27400: 216n36
RF 27411r: 63n71
RF 27414: 297n58

ROMA

Archivio di Stato

Camerlengato

parte I, titolo IV, antichità e belle arti: 85n66
parte II, titolo IV, antichità e belle arti: 85n66
b. 148: 296n53

Catasto gregoriano

rione XIII Trastevere: 26n43, 31n52

Ospedale di San Giacomo

24: 101n121

30 Notai capitolini

uff. 18, vol. 184: 217n41
uff. 18, vol. 190: 217n41

Archivio Storico Capitolino

Archivio Urbano (AU)

sez. I

vol. 616: 207n2

Ispettorato edilizio

prot. 14711: 93n98, 108n132

Titolo 48

b. 113: 24n31

b. 117: 24n31, 85n68

Titolo 54

prot. 44526: 108n131

Archivum Generale Ordinis Carmelitarum Discalceatorum

319A2: 155n6, 169n48, 210n13

Biblioteca Angelica

ms. 1745: 289n29

Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

mss. Lanciani 22: 28n46

Istituto Centrale per la Grafica

GN 2510: 151, 151n169, 169, 209n9, 211,
212n20, 215n32, 218n50, 223n67, 228n7-8

Real Academia de España en Roma

V, Inventarios, obras y reformas en la Academia

caja 98: 108n132
 s.n.: 108n132, 108n134, 109n135, 183n78

Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, X Ripar-
 tizione Antichità e Belle Arti

Registri dei Trovamenti

XI: 31n55,
 XII: 31n56
 XIII: 28n47-48

SIENA

Biblioteca Comunale
 S.IV.8: 186n9 e 15

SIMANCAS

Archivo General
Cámara de Castilla
 Cédulas (CED): 117n36

Estado

leg. 978: 207n1-2, 211n16, 216n35, 218n49
 leg. 1163: 208n5
 leg. 1886: 208n5
 leg. 3002: 213n23
 leg. 3034: 214n28

TOLEDO

Archivo Histórico Nacional
Sección Nobleza, Osuna
 leg. 1977: 213n23
 leg. 1978: 213n23
 leg. 1979: 213n23

TORINO

Biblioteca Reale
Saluzziani
 148: 9, 10, 74, 158n18, 161n29

INDICE DEI NOMI*

Le indicazioni riguardano testo e note. Sono esclusi il nome di Donato Bramante, le didascalie delle illustrazioni, gli Apparati e la Bibliografia.

- Accame Lanzillotta, Maria, 35n73
Accorsi, Maria Letizia, 138n125
Ackerman, James, 156n12
Adams, Nicholas, 138n125
Adorni, Bruno, 194n57
Adriano I, papa, 34, 34n67, 35n73, 36, 36n80
Adriano VI, papa (Adriano Florisz da Utrecht), 137n119
Adriano da Utrecht, *v.* Adriano VI
Agostino d'Ipbona, santo, 120n40
Agnello di Ravenna (Agnello Ravennate), 37, 67, 67n3
Aguado, Francisco, 71n24, 81n56, 88n77, 207n1-2, 213n23, 289
Albert de León, Ángeles, 17, 18
Alberti, Leon Battista, 11, 57, 160, 161n26, 163, 171, 171n51, 191, 191n39 e 45, 192n46, 200, 200n76, 202n86, 204n96
Albertini, Francesco, 79, 79n48, 113n9-10, 133, 133n94, 139, 139n131, 155, 155n7, 220n55
Alberto d'Asburgo, arciduca d'Austria, 141n139
Albiero, Stefania, 142n144
Albonesi, Teseo Ambrogio degli, 137
Alessandro VI, papa (Rodrigo Borgia), 38, 76n45, 79n49, 115n22, 116, 121, 123, 125, 130, 130n75, 131, 134n105, 136, 139, 153, 155, 220n54, 223n63
Alessandro VII, papa (Fabio Chigi), 106
Alfarano, Tiberio, 65
Alfonso I d'Este, duca di Ferrara, 136n109
Alfonso I il Cattolico, re delle Asturie, 140
Alfonso II d'Aragona, re di Napoli, 130n75
Alfonso V d'Aragona (Alfonso I di Napoli, Alfonso il Magnanimo), re di Napoli e di Sicilia, 116
Alfonso V d'Aviz, re di Portogallo, 114n16, 118n37
Al-Gharnati (Yuhanna al-Asad al-Gharnati), *v.* Leone l'Africano
Algardi, Alessandro, 217
Aliventi, Roberta, 194n58
Allen, Don Cameron, 220n59
Alonso Campoy, Margarita, 18, 108n130, 303n2
Alonso Ruiz, Begoña, 142n144
Alteri, Giancarlo, 293n36
Altisent, Pedro, 115n22
Alveri, Gasparo, 61, 62, 62n68, 76n44, 91n92, 153n4
Amadei, Emma, 87n70
Ammannati, Bartolomeo, 81
Anco Marcio, re di Roma, 21, 21n6, 26
Andrea, apostolo, santo, 66, 144, 145n156, 145
Andrea de Vassalli de Rina, 207n2
Angelini, Alessandro, 161n28
Annibale, 140
Annio da Viterbo, 13, 121n44, 131, 131n85, 132, 139n128, 223, 223n63, 224
Annoscia, Giorgia Maria, 34n71, 37n89
Anselmi, Alessandra, 15n9
Antonazzi, Giovanni, 122n50
Antoniazio Romano (Antonio Aquili), 79n48, 134, 139
Antonino Pio, imperatore, 47
Anton-Maria da Vicenza, 15n7
Apollinare, santo, 37
Aramburu-Zabala, Miguel Ángel, 142n144
Aranda, Pedro de, 142
Arcadio, imperatore, 141n140
Arce, Javier, 25n35
Arciboldi, Guidantonio, 136n108
Arciniega García, Luis, 121n43, 134n104, 153n3
Arinyo, Gabriel Luis de, 134n104
Ariuni, G., 136n111
Armellini, Mariano, 25n36, 35n78, 38n92, 40n96
Arnaldo da Villanova, 116
Aronberg Lavin, Marilyn, 139n133
Aronen, Jaakko, 22n8
Arrivabene, Giorgio, 133
Arroyo Esteban, Santiago, 80n51
Asburgo di Spagna, dinastia, 212n17
Ashby, Thomas, 22n8, 45n22 e 24, 185n8, 186n9-10, 188n17 e 22, 205n104 e 108
Asor Rosa, Laura, 7, 18, 87n71, 122n49, 183n76
Attilia, Luigia, 22n8, 24, 24n28 e 33, 27n45, 28n46-47, 31n53 e 55-58
Augusto, imperatore, 43, 128
Avogaro, Pietro Buono, 136n111
Ayala, Pedro de, 138n122

- Azcona, Tarsicio de, 125n61, 222n60
 Azzi, Carlo, 139n128
- Baccioni, Domenico, 207n2
 Baglioni, Leonardo, 275n1
 Bagolan, Maria Cristina, 25n35, 99n117, 101n123, 108n130
 Baker-Bates, Piers, 74n35, 122n50
 Baldi, Bernardino, 9, 161n27
 Baldovino I di Buglione, re di Gerusalemme, 128
 Ballardini, Antonella, 159n23
 Banić-Pajnić, Erna, 125n63
 Barbaro, Daniele, 128, 191n40
 Barber, Peter, 92n97
 Barbot, Prosper, 62n71, 216, 288, 293, 293n34, 297
 Barchiesi, Giacomo, 36n84
 Barclay Lloyd, Joan, 37n88
 Barelli, Lia, 70n17-18, 73n31, 92n95, 142n143
 Barili, Antonio, 80n52
 Barili, Giovanni, 80n52
 Barocci, Federico, 194
 Baronci, Giuseppe, 169n50
 Barone, Giulia, 70n20
 Baronio, Cesare, 41, 45, 45n20, 59, 65, 66, 123, 123n58
 Bartoloni, Gilda, 17
 Bartolotti, Franco, 293n36
 Basile, Antonella, 303n4 e 6
 Basile, Laura Ida, 303n6, 304n8
 Bassegoda Nonell, Juan, 303n5, 315n3
 Basso Della Rovere, Girolamo, cardinale, 136n109
 Battista de Vassalli de Rina, 207n2
 Battistini, Rodolfo, 193n51
 Bedini, Balduino, 139n128
 Belardinelli, Giampaolo, 174n59
 Beleth, Jean, 123n55
 Bell, Malcom, 23n20
 Bella, Francesco, 139n128
 Bellardini, Donatella, 34n65-66 e 68-69
 Belli, Pasquale, 295
 Beltramini, Maria, 54n56
 Beltrán, Ángel C., 315n1
 Beltrán, Bernardo J., 315n1
 Benazzi, Giacomo, 136n111
 Benedetti, Sandro, 293n37
 Benedetto da Colle di Maiella, 67, 67n5
 Benelli, Francesco, 94n102
 Benocci, Carla, 22n16, 36n83, 41n*, 107n127
 Benois (?), 297
 Bernardino da Antignato, frate, 117, 120n40
 Bernardino da Caravaggio, 139
 Bernardino de Bustis, frate, 133
 Bernardo da Milano, frate, 120n40
- Bernini, Gian Lorenzo, 83
 Besicken, Johannes, 132, 136n115
 Besozzi, Raimondo, 141n140
 Bessarione, Giovanni, cardinale, 79n49, 125, 133
 Bianca Maria Visconti, duchessa di Milano, 69
 Bianchi, Lorenzo, 24n32, 48, 48n34, 49, 49n35, 59n64, 121n41
 Bianchini, Carlo, 8, 10, 18, 169n45, 181n74, 201n82, 258n3-5, 263n16, 265n20, 275n1
 Bianchini, Francesco, 9
 Biersack, Martin, 74n36
 Bimbenet-Privat, Michèle, 217n40
 Biondo, Flavio, 54, 54n53-54, 55, 56, 57, 57n62, 58, 59, 65, 122, 217n43
 Biondo, Francesco, 117, 117n33, 119n40, 120n40
 Bisconti, Fabrizio, 41n1, 43n12, 51n47
 Blay, Jaime, 92, 92n98, 108, 108n131-132
 Blay, Miguel, 108, 108n133
 Boccafuoco, Costanzo, cardinale, 101, 285
 Bodei, Remo, 13n3
 Boesch Gajano, Sofia, 13n2
 Boezio, Severino, 131
 Bohigas, Pere, 116n30
 Bollweg, John August, 116n30
 Bona Castellotti, Marco, 142n143
 Bonaccorso, Giuseppe, 107n127
 Bonassi, Battista, 136n111
 Bonaventura da Roma, frate, 81n56
 Bonaventura, santo, 125n65
 Bonelli, Renato, 8, 153n3, 189n25
 Bonet Correa, Antonio, 303n5, 315n3
 Bonifacio VIII, papa (Benedetto Caetani), 223n65
 Bonincontri, Lorenzo, 217n41
 Borgehammar, Stephan, 139n132
 Borgherini, Pierfrancesco, 80, 80n51
 Borghese, Scipione, cardinale, 82n57
 Borghini, Silvia, 303n6, 304n8
 Borgia, Alessandro, 116
 Borgia, Cesare, 131n85, 136
 Borgia, Gaspare, cardinale, 169, 213, 287n13
 Borgogni, Francesco, 8, 18, 258n3, 275n1
 Borja, Rodrigo de, *v.* Alessandro VI
 Borja y Velasco, Gaspar de, *v.* Borgia, Gaspare
 Borromeo, Carlo, cardinale, santo, 15, 124
 Borsi, Franco, 83n60, 225n1, 234n21, 236n35
 Borsi, Stefano, 153n3, 194n57, 205n105
 Boscá, Pere (o Pedro), 116n29
 Bosio, Antonio, 65
 Bovadilla, García de, 115
 Bowersock, Glen W., 121n41
 Bregno, Andrea, 76, 79n49, 115n22
 Breidenbach, Bernhardt von, 126

- Brevio, Francesco, 79n49
 Brigida, santa, 68, 116, 118n40
 Brinton, Anna Cox, 122n47, 217n43
 Bru Romo, Margarita, 108n130
 Brunelleschi, Filippo, 74, 184, 200, 202, 202n86, 204
 Bruno, Ludovico, 136n115
 Bruschi, Arnaldo, 7, 8, 9, 17, 19, 19n14, 61, 61n67, 73n33, 142n142, 153n1, 153n3, 156, 156n11-13, 157n16, 161n27-28, 162, 162n30-31 e 34, 163n35, 165n39, 167n43, 169n45, 171n54 e 56-57, 175n60, 178n64, 181, 181n70, 184n80, 185n3 e 5-6 e 8, 188n20 e 23, 189n24-26, 190n28 e 31 e 37, 191, 191n42-43, 193n52 e 56, 194n57-58 e 61, 195n64, 196n66, 197n69, 198, 198n71, 199n73-74, 200n77-78 e 80, 202n83, 203n94, 204n97-100, 205n101-102 e 106 e 111, 208n7, 213n23, 215n32, 216n37, 225n3 e 6, 234n21, 235n30 e 34, 241n40-41, 266n21, 268n5 e 7, 273, 273n14, 285n2 e 4, 288n20, 293n37, 302, 302n75, 303n5, 307n17, 309n18, 315n3
 Bucarelli, Ottavio, 34n67 e 71, 36n80
 Bülow, Susanne von, 303n6, 304n8
 Bueno Pernica, Armando, 108n134
 Bufalini, Leonardo, 96
 Bull-Simonsen Einaudi, Karin, 37n88
 Buonarroti, Michelangelo, 80, 81, 82n58, 195n64, 234n24
 Buonora, Paolo, 36n83
 Burckard, Johannes, 76n44, 123n55, 132
 Buren, Albert William van, 23n21 e 23-24
 Burger, Fritz, 63, 63n72, 64, 64n74
 Buzzetti, Carlo, 45n22
- Caballero López, Antonio, 131n85
 Cacchiatelli, Paolo, 24n31, 85n68
 Cafà, Valeria, 185n1
 Caglioti, Francesco, 60n65, 61n66, 64n74, 159n19
 Caio Gracco (Gaio Sempronio Gracco), 21
 Callisto III, papa (Alonso Borgia), 38
 Calvo Fernández, Vicente, 134n101, 214n27
 Calzini Gysens, Jaqueline, 21n7
 Camboni, Elisa, 289n29
 Camerarius, Joachim, 212n17
 Camporese, Giuseppe, 290
 Canauli, Cristiano di Antonio, 133
 Caniglia, Valeria, 8, 18, 201n81, 275n*
 Canina, Luigi, 298
 Cantatore, Flavia, 7, 8, 10, 13n4, 21n*, 24n26, 25n35, 26n38, 27n45, 28n46-47, 31n58, 33n59, 40n96-97, 41n*, 49n41, 50n44, 51n46, 69n14, 70n21, 71n24-25, 72n29, 73n32-34, 76n42, 78n46-47, 79n48, 80n51, 81n54, 85n61 e 67-68, 88n75-76 e 78, 89n86, 91n93, 92n96, 95n107, 113n6 e 8, 114n12 e 14 e 17, 115n21-22 e 24 e 26, 118n37 e 39, 122n52, 131n88, 132n92, 136n109 e 115, 142n143-144 e 147, 145n157, 153n3, 155n5 e 8, 156n9-10 e 14, 157n15, 166n40, 171n54, 174n59, 175n60, 178n66 e 68, 179n69, 181n69 e 72-73, 190n31, 194, 194n57, 196n66, 201n81, 205n112, 206n117, 207n2, 208n6, 213n23, 214, 214n27, 231n11, 232n15, 233n18, 234n21, 241n42, 273n12, 279n10, 283, 283n11 e 13, 284, 285n1-2, 324
 Cantino, Alberto, 134n103 e 105
 Capello, Paolo, 132
 Caperna, Maurizio, 81n55-56, 94n103
 Capitelli, Giovanna, 62n69
 Capodiferro, Evangelista Maddaleni de', detto Fausto, 133
 Caporale, Francesco, 207n2
 Cappelletti, Francesco, 138n125
 Capponi, Gisella, 225n2, 230, 285n4, 301n71, 303, 303n1 e 6, 305, 305n11, 307n17, 314n28, 315, 315n1
 Caputo, Rosanna, 179n69
 Carafa, Oliviero, cardinale, 76n44, 145n158, 153, 171n56
 Carafa, Paolo, 21n1
 Caramuel de Lobkowitz, Juan, 212n18, 213, 213n26, 214, 287
 Carapecchia, Romano Fortunato, 107
 Caravaggio (Michelangelo Merisi), 64
 Carbonara, Giovanni, 303n5, 307n17, 315n3
 Cardella, Lorenzo, 159n19
 Carè, Luigi, 295
 Carlo V d'Asburgo, imperatore, 88, 101, 137, 137n119, 181, 181n72
 Carlo VIII di Valois, re di Francia, 116, 123n56, 130
 Carlo da Sezze, santo, 15n7
 Carlo Magno, re dei Franchi, imperatore, 34, 34n68, 140
 Carloni, Livia, 217n41
 Carmine, Ioseph, 294
 Carnabuci, Elisabetta, 22n13
 Caro Baroja, Julio, 121n44
 Carranza de Miranda, Sancho, 133
 Carranza, Pedro, 115n22
 Carratù, Tullia, 80n51
 Carrillo de Albornoz, Egidio (Gil), cardinale, 92n97
 Carunchio, Tancredi, 30n50
 Carvajal, Bernardino López de, cardinale, 7, 8, 13, 70, 72, 73, 73n33-34, 74, 74n37, 76n44, 78, 80, 80n51, 87, 88, 92, 112, 113n6, 114, 115, 116, 117, 118, 118n40, 120n40, 121n44, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 129n70, 130, 130n75 e 79,

- 131, 131n80 e 88, 132, 132n93, 133, 133n96, 134, 134n101 e 105, 136, 136n108-109 e 112 e 116-117, 137, 137n117 e 119, 138, 138n121, 139, 139n127, 140, 140n136, 141n140, 142, 144, 144n151, 145, 145n160, 151, 152, 153, 155, 155n5 e 8, 157, 158, 158n18, 159, 159n19, 160, 171n56, 179n69, 181n69, 196n66, 214, 214n27, 222, 222n60, 223n63, 224, 324
- Carvajal, Francisco de, 129n70
 Carvajal, García Bayón de, 138n122
 Carvajal, García López de, 138n122
 Carvajal, Juan de, cardinale, 129, 129n70, 158, 159, 159n19
 Carvajal, Juan López de, 129n69
 Carvajal, Rodrigo de, 138n122
 Casado Alcalde, Esteban, 108n130
 Cascasi, Michela, 94n103
 Cassio, Alberto, 35, 35n76
 Castagnoli, Ferdinando, 44n19, 45n20-22 e 24-25, 47n30, 48, 48n34, 49, 49n38-39, 51
 Castiglione, Baldassarre, 142
 Castilla y Enríquez, Sancho de, 129n73
 Cataneo, Pietro, 7, 167n42, 199n74, 206, 206n116
 Cátedra, Pedro M., 116n30
 Catinelli, Girolamo, 136n111
 Catitti, Silvia, 194n59
 Cavallaro, Anna, 79n48-49, 80n50, 133n95, 138n125
 Cavallini, Pietro, 121n45
 Ćavar, Ferdinand Stipe, 125n63
 Caveri (o De Caverio), Nicolò, 134n103
 Cecchelli, Carlo, 25n36, 35n78, 40n96
 Cecchelli, Margherita, 31n58, 33, 33n60-61, 35n78-79, 37n90, 38n91-92, 39n93, 45n24, 47n30, 49, 49n39-41, 50, 50n42-45, 67n2-3, 121n42
 Cecilio Stazio, 22, 121n43
 Celestino V, papa, santo (Pietro del Morrone), 13, 40, 67, 122
 Celidonio (o Celadenos), Alessio, 133
 Celtis, Conrad (Conrad Pickel), 132n90
 Cenci, Cesare, 70n22
 Ceriana, Matteo, 184n83, 185n6
 Cesare, Gaio Giulio, 140
 Cesariano, Cesare, 113, 195, 195n64, 202, 202n87
 Ceva, Bonifacio da, 113n10
 Chacón, Alfonso, 141n140
 Chini, Paola, 28n47 e 49, 87n71
 Ciancio Rossetto, Paola, 23n22
 Cicconetti, Felice, 36, 36n86, 37n86
 Cimabue (Cenni di Pepo), 121n45
 Cipollone, Valeria, 67n3
 Cipriani, Giovanni Battista, 285, 285n6, 289, 293, 301n67
- Circignani, Nicolò, *v.* Pomarancio (Nicolò Circignani)
 Ciza, Pietro, 126
 Claudio, imperatore, 42
 Claudius Iulius Ecclesius Dynamius, 33
 Cleef III, Hendrick van, 48n34
 Clemente I, papa, santo, 42, 42n4
 Clemente VII, papa (Giulio de' Medici), 80
 Clemente Romano, *v.* Clemente I
 Cleri, Bonita, 193n51
 Cleter, Gregorio, 24n31, 85n68
 Coarelli, Filippo, 13n4, 21n1 e 3 e 5-7, 22n8-9 e 11 e 13 e 17, 24n32, 26n38, 45n20, 47n32, 121n43, 122n49
 Coates-Stephens, Robert, 36n81-82
 Coccia, Gaspare, 295
 Colazzo, Martina, 142n148
 Colombo, Cristoforo, 134n104
 Company, Ximo, 130n76
 Conca, Sebastiano, 300n66
 Conti, Bernardino de', 131n88
 Conti, Tommaso, 136
 Corazza, Angelo, 35n75-76
 Cordaro, Michele, 303n5, 310n20, 315n3
 Cornelio, papa, santo, 44, 48, 49, 56, 121, 122, 217n43
 Corte-Real, Miguel, 134n102
 Cortesi, Paolo, 132
 Cosa, Juan de la, 134n105
 Cosma, santo, 37
 Cosroe II, re di Persia, 139, 140
 Costa, Francesco Antonio, 85n61
 Costabili, Beltrando, 136n109
 Costantino I il Grande, imperatore, 122, 138n126, 140, 141n140, 217n43
 Costantino XI Dragases Paleologo, imperatore, 116
 Costanza di Svevia, regina d'Aragona e Sicilia, 116
 Costanzo III, imperatore, 141n140
 Costanzo da Tolentino (Benedetto Silvio), frate, 133
 Cozza, Lucos, 22n16, 37n86
 Cronaca, Simone del Pollaiuolo, detto il, 193n56
 Cullmann, Oscar, 41n1-2, 43n13
 Cundari, Cesare, 258n4
 Cuside (o Cussida), Pietro, 15n9, 83
- D'Amelio, Anna, 81n56, 207n2-3
 D'Ancona, Matthew, 139n128
 D'Argenta, Pietro, 82n58
 D'Arpa, Ciro, 114n12, 115n24, 156n9-10, 157n15
 D'Onofrio, Cesare, 81n56, 206n114
 Damiano, santo, 37
 Dandele, Thomas James, 113n11
 Daniele da Volterra (Daniele Ricciarelli), 81
 Dati, Giuliano, 122, 122n53

- Davies, Paul, 194n59, 196n67, 197n68, 202n83 e 91, 203n92
- De Aldama, Antonio Maria, 15n5
- De Angelis d'Ossat, Guglielmo, 8, 153n3, 285n4, 286n8
- De Arcangelis, Federico, 85, 85n68
- De Blaauw, Sible, 138n125
- De Caprio, Vincenzo, 121n44, 223n63
- De Cavi, Sabina, 208n6
- De Freitas Carvalho, José Adriano, 136n112
- De la Torre del Cerro, Antonio, 72n29, 74n37-38, 76n43-44, 87n73, 88n74, 115n20
- De Minicis, Elisabetta, 34n71, 37n89
- De Palma, Giovanna, 315n1
- De Santistevan, Cristóbal, 116n29
- De Sousa Costa, Antonio Domingues, 69n13, 72n29, 114n13
- De Spirito, Giuseppe, 35n72 e 78, 39n93, 48n34
- De Vecchi, Giovanni, 82, 82n58
- De Vico Fallani, Massimo, 24n31
- De' Conti, Sigismondo, 116n30
- De' Rossi, Giovan Francesco, 217
- Del Lungo, Stefano, 33n63, 34n66 e 68 e 70, 35n73, 36n80
- Del Monte, Baldovino, 81
- Del Pas, Angelo, 15, 15n7-8
- Delfini, Egidio da Amelia, frate, 117, 120n40, 123, 124, 124n60, 125, 222, 222n61
- Delfini, Gabriella, 85n62-64 e 69, 99n117, 108n128, 212n19, 213n23, 285n5, 286n9, 287n10, 289n27, 290n30, 295n48, 300n63, 301n68, 304n9, 305, 305n10 e 12-13 e 15, 306n16, 310n21, 315n2
- Dell'Oro, Emy, 35n73
- Della Marca, Giovanni Battista, *v.* Lombardelli, Giovanni Battista
- Della Porta, Giacomo, 81n56
- Della Rovere, Domenico, cardinale, 73, 74
- Della Rovere, famiglia, 60, 126
- Della Rovere, Giovanni, 94
- Della Rovere, Giuliano, *v.* Giulio II
- Della Schiava, Fabio, 122n48
- Della Trinità, Filippo, 213n25
- Della Volpaia, Bernardo, 112n5, 185 n8, 186 n9, 205, 208, 210n13
- Delogu, Paolo, 34n65-66 e 68-69
- Deman, Esther Boise van, 31, 31n53
- Demetrio, Paleologo, 116
- Demus-Quatember, Margarete, 58n63
- Denker Nesselrath, Christiane (Denker, Christiane), 157n16, 185n5-6, 190n33, 203n92, 234n21, 235n33
- Descartes, René, 260, 260n10
- Deswarte-Rosa, Sylvie, 81n53
- Di Geso, Giovanni, 285n4
- Di Giovanni, Marco, 17n13, 258n3, 275n2
- Di S. Teresa, Stanislao, 213n25
- Di Teodoro, Francesco Paolo, 63n71, 216n36, 293n34, 298, 298n59
- Dias, Domingos Lucas, 69n13
- Dione Cassio, 122n49
- Dionigi Aeropagita, santo, 125n65
- Dittscheid, Hans-Christoph, 235n34
- Docci, Mario, 258n4, 260n8, 265n20, 268n8, 275n1, 276n3
- Dolera, Clemente, da Moneglia, cardinale, 98, 99, 99n117, 101, 104, 105, 115n26
- Domenico di Gesù e Maria (Domingo Ruzola), frate, 153, 155, 169, 207, 212, 213, 214, 214n27, 215, 216, 217, 217n39, 287, 287n13, 288, 301
- Dorico, Valerio, 113n9
- Dosio, Giovanni Antonio, 25, 26
- Dressen, Angela, 171n56, 223n67
- Drijvers, Jan Willem, 139n132
- Duarte di Portogallo, infante, *v.* Edoardo I d'Aviz, re di Portogallo
- Duchesne, Louis, 44, 45n20 e 24
- Duns Scòto, Giovanni, 118n38, 119n40, 125n65, 132
- Dupérac, Stefano, 13, 96
- Durando (Durante), Guglielmo, 123n55
- Durero, Alberto, 132n90
- Durm, Josef, 236n35
- Edoardo I d'Aviz, re di Portogallo, 118n37
- Egidio da Viterbo (Antonio Canisio), cardinale, 121n44, 125n62, 132, 145, 178, 223
- El Cid (Rodrigo Díaz de Vivar), 140
- Elena, santa, 138n126, 141n140
- Elisabetta I Tudor, regina d'Inghilterra e d'Irlanda, 15n9
- Elorza Guinea, Juan Carlos, 109n135
- Emanuele I d'Aviz, re di Portogallo, 136n112
- Encina, Juan de la, 116n30, 137, 137n121
- Ennio (Quinto Ennio), 22, 121n43
- Enrico da Susa l'Ostiense, cardinale, 130n79, 140
- Enrico di Gand, 125n65
- Enríquez de Ribera, Fadrique, 138n121
- Eraclio I, imperatore, 139, 140
- Erbes, Carl, 43n13-14
- Erbetta, Mario, 42n5 e 7, 43n8-9, 44n16, 45n21, 46, 46n26
- Erdmann, Elizabeth von, 125n63
- Ernst, Germana, 125n63
- Erode, 119n40
- Espadas Burgos, Manuel, 113n11
- Este, Ippolito d', cardinale, 142, 158n18
- Estouteville Guglielmo d', cardinale, 159n19

- Eubel, Konrad, 76n44
 Eusebio di Cesarea, 42, 42n6, 56, 122, 217n43, 218
 Ezechiele, profeta, 128
- Fabbri, Livia, 8, 18, 258n3, 275n1
 Fagiolo, Marcello, 13n4, 21n1, 41n*, 81n56, 121n44, 159n22, 208n6, 220n58, 287n10
 Falabella, Susanna, 82n58
 Farenga, Paola, 142n148
 Farnese, Alessandro, cardinale, 136n109
 Fea, Carlo, 290
 Federico III d'Asburgo, imperatore, 68
 Federico da Montefeltro, duca di Urbino, 122, 125
 Feduchi, Luis Martínez, 108
 Fehl, Philipp, 62n71, 64n75-76, 218n44, 220n56
 Ferdinando I d'Aragona, re di Napoli, 130
 Ferdinando I d'Asburgo, imperatore, 289
 Ferdinando II il Cattolico, re d'Aragona, 7, 8, 13, 15, 61, 64, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 78, 88, 88n77, 89, 89n80, 90, 93, 95, 99, 105, 112n6, 113, 113n10, 114, 114n16, 115, 116, 117, 121n44, 122, 123, 124, 129, 130, 131, 132, 136, 137n119, 138, 140, 141n140, 142, 153, 155, 156, 157, 159, 181n72, 207n1, 208n5, 211, 211n16, 212n17, 213n23, 214, 214n27, 220, 222, 223, 223n63, 231, 289, 317, 323
 Ferdinando III d'Asburgo, imperatore, 213
 Ferdinando III il Santo, re di Castiglia e di León, 116n30
 Ferino Pagden, Sylvia, 161n28
 Fernán González, conte di Castiglia, 140
 Fernández Alonso, Justo, 142n144
 Fernández Ansuátegui, Carmen, 215n31
 Fernández de Córdoba, Alonso, 134n104
 Fernández de Córdoba Miralles, Álvaro, 73n34, 74n35, 118n37, 130n77, 133n95, 136n115, 142n143, 179n69, 222n60
 Fernández de la Cueva, Francisco, duca di Albuquerque, 213, 213n23
 Fernández Sánchez, Teodoro, 129n69
 Fernández de Murcia, Pedro, 206, 206n117
 Ferneti, Fabio, 303n6, 304n8
 Ferradini, Alessandro, 303n6, 304n8
 Ferrante I d'Aragona, *v.* Ferdinando I d'Aragona, re di Napoli
 Ferreiro, Alberto, 42n6
 Ferri Piccaluga, Gabriella, 69n13
 Festa, Luciana, 303n6
 Ficino, Marsilio, 125
 Fieschi, Niccolò, cardinale, 136n109
 Filarete (Antonio Averlino), 54, 55, 57, 58, 59, 91, 91n91, 121, 220, 220n54
 Filippi, Fedora, 24n32
 Filippo I d'Asburgo, il Bello, re di Castiglia, 136, 156n13
 Filippo II d'Asburgo, re di Spagna, 101
 Filippo III d'Asburgo, re di Spagna, 15, 15n9, 81, 113, 168n45, 207, 207n2, 208n5, 285, 286, 287, 287n10, 316, 317
 Filippo IV d'Asburgo, re di Spagna, 169, 212n17, 213, 213n23, 214, 287, 317
 Filippo l'Arabo (Marco Giulio Filippo Augusto), imperatore, 140
 Finch, Margaret, 43n13, 53n52
 Fiore, Francesco Paolo, 18, 115n21, 161n27, 162n31, 185n5
 Fiori, Adriano, 46n26
 Fischer Pace, Ursula Verena, 114n18
 Fischer, Bonifatius, 47n28
 Fitzpatrick, Elizabeth, 15n9
 Flach, Martin, 132
 Flavio Giuseppe, 43n11
 Foa, Anna, 142n146
 Focardi, Camillo, 295
 Fonseca y Zúñiga, Manuel de, conte di Monterrey, 213n22
 Fontana, Carlo, 107
 Fontana, Francesco, 300
 Fontana, Giacomo, 85, 298
 Fontana, Giovanni, 81, 208
 Fontana, Vincenzo, 197n68
 Foppa, Caradosso (Cristoforo di Giovanni Matteo), 184
 Forcella, Vincenzo, 15n10, 76n44-45, 91n92, 98n116, 138n124, 217n40
 Fouquet, Jean, 59
 Fragnito, Gigliola, 73n34, 76n44, 118n37
 Francaviglia, Fiorella, 79n48, 80n52, 133n95
 Francesco I di Valois, re di Francia, 126
 Francesco de Cedrario, 136n116
 Francesco di Assisi, santo, 70, 71
 Francesco di Giorgio Martini, 9, 10, 18, 74, 74n40, 77, 78, 80n52, 91, 91n92, 115, 158n18, 161, 161n27-29, 178n64, 193n56, 194, 194n60-61, 195, 195n63-64, 198, 202, 202n88-89
 Francesco Sforza, duca di Milano, 69n14, 123n58
 Francisco de Holanda, 111, 111n2
 Francucci da Imola, Innocenzo, 131n88
 Frank, Karl Suso, 118n37
 Franzini, Girolamo, 77
 Frapiccini, David, 133n95
 Fraschetti, Augusto, 44n15
 Freiberg, Jack, 8, 13n4, 45n20, 51n46, 62n68-69 e 71, 65, 65n78, 66, 76n45, 111n1, 113n11, 114n16, 116 n. 28, 118 n. 39, 121n45, 123n56, 131n89,

- 134n104, 138n125, 144n151, 153n3-4, 155n8, 157n16, 163n35, 165n39, 169n46, 185n5-6, 192n48, 193n56, 194n57-58 e 61, 196n65, 200n77 e 79, 201n82, 206n117, 207n4, 210n13, 211n17, 212n18 e 21, 213n24, 214n27, 216n34, 217n39 e 41-42, 220n52, 223n66, 224n69, 233n19, 234n21, 285n4, 287, 287n10 e 13-14 e 18, 288, 288n20-24, 290n30, 293n36, 300n66, 301n69
- Friedrich, Michael, 141n140
- Fritag, Andreas, 132
- Frolow, Anatole, 139n132
- Frommel, Christoph Luitpold, 7, 79n48, 80n50, 95n105, 133n95, 138n125, 139n129, 140n137, 142n142, 145n157, 148n163, 151n170, 153n3, 167n43, 170n52, 175n60, 181, 181n71, 185n5, 188n20, 190n31, 191n38-42, 192n47, 193n56, 200n77-78, 201n82, 202n83 e 86, 203n92, 208n8, 215n32, 225n2, 234n21, 285n2, 303n5, 307n17, 310n19, 315n3
- Frommel, Sabine, 203n93
- Frutaz, Amato Pietro, 13n1, 26n38, 31n52, 49n36, 95n112, 96n114, 122n52
- Fubini, Riccardo, 54n53, 55n60
- Fulvio, Andrea, 113, 113n7 e 10-11, 121, 121n43, 128, 128n68
- Fumagalli, Edoardo, 121n44
- Funiciello, Renato, 21n4
- Furacrapa, Giovanni, 76n44, 79n49
- Furlan, Caterina, 159n23
- Furttenbach, Joseph, 217, 217n44, 232n17
- Gabriele, frate, 117n36
- Gaetani, Carolina, 315, 315n1
- Gaiani, Marco, 258n4, 260n8, 276n3
- Gaio (o Gaius), 56, 122n49, 218n45
- Galatino (Pietro Colonna), 145, 145n159
- Galcerando, vescovo, 76n44, 79n49
- Galeffi, Pietro Francesco, cardinale, 294, 295
- Galla Placidia, imperatrice, 139n134
- Gallavotti Cavallero, Daniela, 61n66
- Gamucci, Bernardo, 24, 24n34, 105, 105n126, 112, 112n5
- Ganassini, Marzio, 66
- García de Gibraleón, Diego, 80n50
- García de Pesquera, Eusebio, 114n13
- García García, Luisa, 315n1
- García Oró, José, 116n29, 124n59, 222n60
- García Sánchez, Jorge, 108n132-133
- Gardner, Christa von, 138n125
- Gargano, Maurizio, 115n21
- Garibaldi, Vittoria, 161n28
- Garín Llombart, Felipe V., 130n76
- Garms, Jörg, 289n29
- Gatti, Giuseppe, 37n87
- Gauckler, Paul, 121n43
- Gaudioso, Eraldo, 206n114
- Gaurico, Luca, 136n111
- Gelli, Vaima, 193n51
- Geraldini, Antonio da Amelia, 116
- Ghetti, Giovanni Antonio, 207n2-3
- Ghisellini, Elena, 31n51
- Ghissetti Giavarina, Adriano, 188n20, 210n13, 211n14, 215n33, 218n51
- Giacobbe, patriarca ebreo, 47
- Giacomo, apostolo, santo, 145n156
- Gigli, Elena, 300n66
- Gigli, Laura, 39n92, 40n96, 80n50, 81n56, 85n61 e 66-67, 99n117, 107n127, 108n130
- Gil, Juan, 116n31
- Gill, Meredith J., 138n125
- Gimeno Casalduero, Joaquín, 116n31
- Giocondo, Giovanni da Verona, *v.* Giovanni Giocondo da Verona
- Giordano, Rosalia Claudia, 115n24, 123n58, 156n9, 285n4, 287n14
- Giordano, Silvano, 207n4, 213n25
- Giorgi, Elisabetta, 17n13, 93n100
- Giorgio III di Hannover, re di Gran Bretagna e d'Irlanda, 92n97
- Giorgio IV di Hannover, re di Gran Bretagna e d'Irlanda, 92n97
- Giorgio da Castiglione, 72, 72n29, 78, 114
- Giotto di Bondone, 121n45
- Giovanna I la Pazza, regina di Castiglia, 136n114, 156n13, 211, 211n17, 317
- Giovanni I d'Aviz, re di Portogallo, 118n37
- Giovanni II d'Aviz, re di Portogallo, 114n16, 138n122
- Giovanni XVIII, papa (Giovanni Fasano), 38
- Giovanni, evangelista, santo, 137, 140
- Giovanni Battista, santo, 119n40, 126
- Giovanni da Udine, 159n23
- Giovanni di Castiglia e d'Aragona, figlio dei Re Cattolici, 91, 114, 142
- Giovanni di Guadalupe, frate, 124
- Giovanni Giacomo da Legnano, 134n101
- Giovanni Giocondo da Verona (fra' Giocondo), 104, 195n64, 197, 197n68
- Giovanni Giorgio da Castiglione, 114n18
- Giovanni di Malcone, frate, 117, 117n35, 118n40, 120n40, 222
- Giovanni Vincenzo Casale (Pasquino d'Agnolo Casali), frate, 139n127, 140n138

- Giovannoni, Gustavo, 168n45, 231, 231n14, 234n23, 238, 285n4
- Giraldi, Anna Maria, 99n119
- Girolamo Torniello, frate, 133
- Girolamo, santo, 42, 43, 44, 131n89
- Giulio II, papa (Giuliano Della Rovere), 8, 78, 79n49, 88, 113n10-11, 116, 124n60, 129, 136, 136n109, 137, 137n119, 144, 157, 159, 160, 178, 222n61
- Giulio III, papa (Giovanni Maria Ciocchi Del Monte), 81, 99, 101, 174
- Giulio Romano (Giulio Pippi), 184n81
- Giustiniani, Giacomo, cardinale, 298
- Giustiniano I, imperatore, 140
- Giustiniano da Rubiera, 126, 136n111
- Giustino I, imperatore, 140
- Gnilka, Christian, 41n1, 42n3-4, 43n13-14
- Gödel, Kurt, 260n11
- Godofredo de Bouillon, *v.* Goffredo, conte di Buglione
- Goffredo, conte di Buglione, 128
- Gomes da Silva, Rui, 118n37
- Gómez Canedo, Lino, 159n19
- Gómez Moreno, Ángel, 74n36
- Gonzaga, Francesco, 89n81, 95, 95n109
- González de Mendoza, Pedro, cardinale, 129, 131, 138, 139, 139n127-128, 141n140
- González Rolán, Tomás, 115n23
- Goñi Gaztambide, José, 116n31, 118n37, 159n21
- Gori Sassoli, Mario, 300n66
- Governale, Patrizia, 303n4 e 6
- Gracia, Paloma, 116n30
- Grafton, Anthony, 223n63
- Gratiadei (Grazia Dei), Johannes Baptista, 132, 132n93
- Graziadei Prato da Brescia, 142
- Graziani da Cotignola, Rainaldo, frate, 222n61
- Grech, Prosper, 41n1
- Gregori, Giovanni Angelo, 85n61
- Gregorio I, papa, santo (Gregorio Magno), 37
- Gregorio IV, papa, 36n80
- Gregorio X, papa, beato (Tedaldo Visconti), 67n8
- Gregorio XIII, papa (Ugo Boncompagni), 141n138, 160n24
- Gress, Sabine, 225n*
- Grifi, Luigi, 298
- Grilli, Cecilia, 83n59
- Grimaldi, Giacomo, 52n49
- Grimani, Domenico, cardinale, 117, 124, 222
- Gros, Pierre, 148n162, 151n171, 193n56, 210n11
- Gruben, Gottfried, 239n38
- Guattani, Giuseppe Antonio, 290n30
- Guerrieri, Maria Barbara, 62, 62n70, 218n48
- Guerrini, Paola, 33n62, 34n67 e 70-71, 36n81, 37n89, 39n92, 121n44, 223n63
- Guidotti, Paolo, 81
- Guillermino de Jenaro, 142
- Guillireti de Loreno, Stephano (Étienne Guillery), 134n101
- Günther, Hubertus, 8, 10, 25n35, 26n38, 49, 49n40-41, 50n43e 45, 51n46, 112n5, 121n42, 122n49, 142n142, 148n162, 151n169, 153n3, 157n16, 165n39, 167n43, 169n45, 175, 175n60 e 63, 178n67, 181n70, 183n77, 185n5-6, 186n9, 188n20, 190n31 e 33, 193n56, 194n57-58 e 61-62, 200n76, 205n106, 206n115, 210n12, 211n15, 215n32, 216, 216n37, 218n44-45 e 50, 225n3, 232n16, 234n23-25, 235n26 e 30, 239n37, 241n41, 268n7, 285n2
- Gutiérrez, Enrique, 114n15
- Guzmán Ponce de León, Luis de, 214
- Häßler, Michael, 225n*
- Harff, Arnold von, 122n51
- Heemskerck, Marten van, 95
- Heid, Stefan, 41n1, 42n3
- Heinemann Campana, Benedetta, 225n*
- Hemsoll, David, 8, 113n11, 151n171, 194n59, 196n67, 197n68, 202n83 e 91, 203n92
- Herklotz, Ingo, 52n50
- Hernández Castelló, María Cristina, 129n72
- Herrera, Agustín de, 114n13
- Herrero y Herreros, Alejandro del, 89n87, 90, 92, 108, 108n131
- Hervada, José Ignacio, 108, 108n133
- Hesemann, Michael, 139n128
- Hibbard, Howard, 83n59
- Higuera, Jerónimo Román de la, 129n70, 131n81 e 84
- Hirst, Michael, 80n51
- Hodne, Lasse, 51n46, 53n51, 122n48
- Howard, Deborah, 113n11, 153n3
- Hueck, Irene, 53n52
- Hülßen, Christian, 22n18, 35n78, 38n92, 40n96, 50, 50n45, 51n46, 53n51, 67n4, 68n10, 188n20, 205n105
- Humanes, Luisa F., 153n4, 156n13, 183n79, 195n64, 211n17, 214n29, 215n31, 218n47, 288n26, 314n28, 315n1-2
- Hunter, John, 206n114
- Huskinson, John M., 49n37, 51n47, 52, 53n51, 54n55, 55, 55n59 e 61, 58n63, 59, 121n45, 220n54
- Iacopo da Varazze, 43n10
- Iannuzzi, Isabella, 13n4, 73n34, 74n35-36, 129n71, 130n79, 131n87
- Ignazio da Antiochia, 42, 42n4
- Ignazio di Loyola, santo, 15, 95

- Ilarino da Milano, frate, 131n85
 Ilyās ibn Ibrāhīn, 137
 Inghirami, Tommaso (detto Fedra), 133
 Inglese, Carlo, 8, 18, 181n74, 201n81, 275n*
 Innocenzo III, papa (Lotario de' Conti di Segni), 159
 Innocenzo VIII, papa (Giovanni Battista Cybo), 79n49, 116, 117, 120n40, 123n55, 129, 130, 132, 140, 141n140, 142
 Innocenzo X, papa (Giovanni Battista Pamphili), 99
 Innocenzo XI, papa (Benedetto Odescalchi), 35
 Ippolito, Alfonso, 258n4, 275n1
 Isabella Clara Eugenia d'Asburgo, arciduchessa d'Austria, 216
 Isabella d'Aragona, duchessa di Milano, 194n57
 Isabella di Castiglia e d'Aragona, figlia dei Re Cattolici, 114
 Isabella I la Cattolica, regina di Castiglia, 7, 8, 13, 15, 61, 64, 69, 73, 76, 88, 88n77, 89, 89n80, 90, 91, 93, 95, 99, 105, 112n6, 113, 114, 114n16, 115, 116, 121n44, 122, 123, 124, 129, 130, 131, 132, 136n115, 138, 140, 141n140, 142, 153, 157, 159, 169n50, 179n69, 181n72, 207n1, 208n5, 211, 211n16, 212n17, 213n23, 214, 214n27, 220, 222, 223, 223n63, 289, 317, 323
 Isacco, frate, 80n50
 Isaia, profeta, 116, 140
 Isaia da Varese, frate, 117, 117n36, 120n40
 Isidoro di Siviglia, santo, 46, 46n26, 116, 116n30
 Ivan III Vasil'evič, il Grande, granduca di Mosca e Russia, 116n28

 Jacks, Philip, 121n45
 Jacob, Sabine, 285n7
 Jacobini, Camillo, 300
 Jacomino de Morcho, 142
 Jacopo di Cione, 53, 53n52
 Jaitner, Klaus, 118n37
 Jatta, Barbara, 13n1
 Jedaiah Hapenini ben Abraham Bedershi, 132n93
 Jiménez Calvente, Teresa, 74n36
 Jiménez de Cisneros, Francisco, cardinale, 124
 Jordan, Heinrich, 22n18
 Jorge de Castellón, *v.* Giorgio da Castiglione
 Joseph Gallus, 137
 Juan Carlos I di Borbone, re di Spagna, 304
 Juan de Burgos, 116n30
 Jungić, Josephine, 80n51, 144n155

 Kajava, Mika, 30n50
 Kaludski, canonico, 217n38
 Keller, Fritz-Eugen, 30n50
 Kessler, Herbert L., 42n5, 52n48

 Kiepert, Heinrich, 22n18
 Kleinhans, Arduino, 90n88
 Knoll, August M., 213n25
 Koch, Carl, 43n13
 Kohnert, Tillman, 225n*
 Krautheimer, Richard, 44n15, 47n33, 138n126, 141n139
 Krstić, Kruno, 125n63
 Krünitz, Johann Georg, 272, 272n10
 Kuhn-Forte, Brigitte, 62n69-70, 64n77, 118n38, 121n45, 220n54
 Kunstmann, Friedrich, 134n102

 Labacco, Antonio, 185, 185n1 e 4
 Lanciani, Rodolfo, 22n8, 23n20, 24, 24n29-30 e 33, 27, 27n45, 28, 28n46, 30, 31n53, 34n66 e 68 e 71, 35n79, 43n13, 51n46, 67n1, 81n55
 Landino, Cristoforo, 125
 Lanzarini, Orietta, 205n105
 Lapide, Cornelio a, 117n33
 Larcán, Laura, 85n69
 Laurana, Luciano, 161
 Lauro, Giacomo, 121n43
 Lavagnino, Emilio, 35n72, 40n96, 62n69, 63, 63n72, 64, 80n52, 83n59, 220n53
 Lavin, Irving, 83n60
 Le Cuff, Gwladys, 80n51
 Lechner, Gregor, frate, 241n40
 Lega, Claudia, 22n15
 Lemerle, Frédérique, 209n9
 Leonardo da Vinci, 161
 Leone I Magno, papa, santo, 43, 43n14, 53
 Leone III, papa, santo, 34, 45
 Leone IV, papa, santo, 48
 Leone X, papa (Giovanni de' Medici), 88, 124, 124n60, 126, 137, 137n119, 138, 144, 157, 158n18, 222n61
 Leone l'Africano, 137
 Lerner, Robert E., 116n30
 Leschiutta, Ilaria, 21n4
 Letarouilly, Paul, 8, 26, 27n44, 62, 62n71, 92, 166, 181, 183, 216, 218, 225, 225n1, 241n39, 288, 293, 293n34-35, 297, 298
 Leto, Pomponio, 132, 134
 Levi, Annalina, 45n24, 47n30, 49n38-39
 Levi, Mario, 45n24, 47n30, 49n38-39
 Liberale da Verona, 9
 Liberati Silverio, Anna Maria, 23n22
 Liberi, Antonio da Faenza, 193, 193n51
 Ligorio, Pirro, 21, 22n8, 54, 65, 96, 101
 Ligota, Christopher R., 121n44, 223n63
 Lilius, Henrik, 30n50
 Lippi, Filippino, 145n158

- Lipsius, Richard Adelbert, 42, 42n5-7, 43n9, 44n16-17, 45n21
- Liverani, Paolo, 13n4, 21n1 e 6, 37n87, 45, 45n20, 121n43
- Livio, Tito, 115n23
- Llewellyn, Nigel, 194n59
- Lombardelli, Giovanni Battista, 91n90, 101, 285
- Lombardi, Ferruccio, 25n36, 35n78, 39n92
- Lombardi, Leonardo, 35n75-76
- Longo, Elena, 217n42
- López de Mendoza, Íñigo, conte di Tendilla, 129, 130n75, 139n127
- López de Toro, José, 129n73, 134n106
- López-Peláez, José Manuel, 108n132, 109
- López-Yarto Elizalde, Amelia, 91n93
- Lorenzi, Giovanni, 132
- Lotti, Pier Luigi, 99n117
- Lovatti, Clemente, 295
- Lucio II, papa, 139n127
- Lucio Marineo Siculo (Luca Marineo), 132
- Lucio Statilio, 138n126
- Ludovico il Moro, *v.* Ludovico Sforza
- Ludovico Sforza (Ludovico il Moro, Ludovico Maria Sforza), duca di Milano, 136, 136n108, 153, 257
- Lugari, Giambattista, 50n43, 68n11
- Lugli, Giuseppe, 21n1 e 3 e 6, 239n37
- Luigi XI di Valois, re di Francia, 73, 89, 114n16
- Luigi XII di Valois, re di Francia, 137n119
- Lumbroso, Maria Lia, 17
- Lupi, Maria, 15n10
- Lutero, Martin, 41, 137
- Mac Craith, Mícheál, 15n9
- Maddaleni, Fausto Evangelista, *v.* Capodiferro, Evangelista Maddaleni de'
- Maddalo, Silvia, 122n52
- Maderno, Carlo, 81, 83, 83n59, 208, 217
- Madonna, Maria Luisa, 74n39
- Madrigano, Arcangelo, 133, 134n101
- Maestri, Diego, 258n4, 268n8, 275n1
- Maffei, Giuliano, da Volterra, 79n49
- Maffei, Raffaele (detto Volaterranus), 132
- Maggiolo, Vesconte, 134n103-104
- Malchiavelli, Giulio, 136n111
- Manacorda, Simona, 41n1, 52n48
- Mancini, Tiziana, 206n117
- Maometto, 141n140
- Marcelli, Marina, 36n81
- Marcellino da Cesena, 131n84
- Marco, evangelista, santo, 139n128
- Marcuello, Pedro, 116n30
- Marder, Tod Allan, 83n60
- Maresca Compagna, Adelaide, 212n19, 300n63, 301n67
- Margherita d'Asburgo, duchessa di Savoia, governatrice dei Paesi Bassi, 126, 137
- Mari, Zaccaria, 26n39
- Mariani, Francesca, 303n6, 304n8
- Mariano da Firenze, frate, 15n10, 71, 95, 95n111, 113, 114n16, 123, 123n57, 144, 144n155, 172, 172n58, 179n69, 210, 210n10, 287, 301
- Mariás, Fernando, 7, 8, 18, 26n38, 62n69, 73n34, 76n41, 91n93, 95n112, 114n18, 115n19 e 22, 117n34 e 36, 118n37 e 39, 129n72, 142n144, 144n152, 145n160, 153n3, 155n5, 156n13, 157n16, 169n46, 171n56, 195n64, 207n1-2, 211n16, 212n18, 213n23, 214n27, 230n9, 231n11, 233n18, 235n29, 287n10, 317n7, 323n9
- Marini, Giuseppe, 181
- Mario (Gaio Mario), 22
- Marocchini, Bruno, 80n51
- Marra, Fabrizio, 21n4
- Marrina, Il (Lorenzo di Mariano Fucci), 63, 220
- Marsi, Pietro, 132
- Marsilio da Padova, 41, 41n2
- Mårtensson, Annika, 303n6, 304n8
- Martín García, Juan Manuel, 129n72
- Martinelli, Nicolò (detto il Trometta), da Pesaro, 138n123
- Martínez de Osma, Pedro, 129
- Martínez Lombó, Enrique, 108n130
- Martínez Taboada, Pilar, 144n150
- Martini, Francesco di Giorgio, *v.* Francesco di Giorgio Martini
- Martino V, papa (Oddone Colonna), 137n118
- Martire d'Anghiera, Pietro, 129n73, 134, 134n106, 136
- Marucchi, Orazio, 50n43
- Marziale, Marco Valerio, 45
- Masaccio, 121n45
- Masetti Zannini, Gian Ludovico, 81n53
- Masi, Michael, 132n91
- Massimiliano I d'Asburgo, imperatore, 126, 136, 137, 137n119, 145n159
- Mateos Gómez, Isabel, 91n93
- Mattia da Milano, frate, 118n38
- Maulroy, Juan de, *v.* Giovanni di Malcone
- Mazzei, Paola, 23n22, 24n25, 31n54, 33n62, 37n87-88
- Mazzocchi, Giacomo, 121
- Mazzolini, Silvestro, da Prierio, frate, 133
- Mazzone, Bruno, 314n29, 323n8
- McGinn, Bernard, 223n65
- McIntosh, Gregory C., 134n103
- Medici, famiglia, 125

- Medici, Lorenzo de', il Magnifico, 125, 129
 Medici, Lorenzo di Pierfrancesco de', 125
 Medici, Piero de', 69, 69n14, 125
 Medina, Juan Ruiz de, 73, 74n37, 114, 115, 129, 130, 142, 142n146, 145, 145n160
 Melanchton, Philip, 211n17
 Mellini, Gian (Giovanni) Garzia, cardinale, 214
 Méndez de Silva, Amadeo, *v.* Menez de Silva, Amedeo
 Mendoza García, Eduardo, 315n1
 Meneghini, Roberto, 33n60
 Menéndez-Pidal Navascués, Faustino, 212n17
 Meneses, Isabel da, 118n37
 Meneses, Pedro da, conte di Vila Real, 118n37
 Meneses da Silva, João, *v.* Menez de Silva, Amedeo
 Menez de Silva, Amedeo, beato, 7, 13, 15, 40, 69, 69n13-14, 70, 70n19 e 22, 71, 71n25 e 27, 72, 72n29, 73, 74, 87, 89n80, 91, 92, 95, 95n111, 111, 114, 114n16, 117, 118, 119n40, 120n40, 122, 123, 123n54 e 58, 124, 125, 126, 131, 133, 136, 144, 145, 145n156, 156, 156n14, 157, 169, 169n50, 171n56, 172, 178, 179n69, 210, 210n10, 215, 288, 302
 Menez de Silva, Beatrice, santa, 114, 118n37
 Menez de Silva, famiglia, 69
 Mercandetti, Tommaso, 293, 293n36
 Merlo, Grado Giovanni, 69n13
 Meulen, Marjon van der, 48n34
 Michele da Trechate, frate, 120n40
 Michetti, Raimondo, 70n15
 Migliari, Riccardo, 258n4, 268n4
 Milhou, Alain, 116n30 e 32
 Milizia, Francesco, 286, 286n8
 Millet, Benignus, 15n9
 Minnich, Nelson H., 73n34, 118n39, 133n96, 137n117, 142n141
 Moncada, Gastón de, 207n2
 Moncada, Luis de, duca di Moncada, principe di Paternò, 213n23
 Moneti, Andrea, 151n168
 Monno, Lorenzo, 17n13, 258n3, 275n2
 Montalto, cardinale, *v.* Peretti di Montalto, Francesco
 Montefeltro, famiglia, 161
 Montijano García, Juan María, 99n117, 108n129-130, 217n40, 285n1
 Moore, Derek A.R., 111n1, 126n67, 163n35, 189n26, 235n34
 Moreschini, Benedetta, 81n53
 Morganti, Lucia, 7, 18, 168n44, 215n31, 235n27, 289n27, 301n68 e 72, 303n6, 304n8
 Morisi Guerra, Anna (Morisi, Anna), 69n13, 70n18, 117n33, 118n38-39
 Moroni, Gaetano, 89n85, 95n107, 159n19
 Morscheck, Charles R., 196n66
 Moscati, Anna, 67n6-8
 Mosso, Olivia, 303n6, 304n8
 Moura y Corte-Real, Manuel de, 213, 213n23
 Mucanzio, Francesco, 160n24
 Muffel, Nikolaus, 15n10, 68, 69n12, 71, 122, 122n51, 179n69, 217n43
 Muñoz Jiménez, José Miguel, 145n160
 Müntz, Eugène, 114n16
 Munzi, Massimiliano, 36n81
 Mussini, Massimo, 9, 161n28
 Nagel, Alex, 224n68
 Naldini, Giovanni Battista, 96
 Nani, Ercole, 134n101
 Nanni, Francesco, 125, 222
 Nanni, Giovanni, *v.* Annio da Viterbo
 Navarro, Juana, 303n4, 315n1
 Navone, Giandomenico, 285, 285n6, 289
 Nebrija, Elio Antonio de, 121n44, 131
 Nelson Novoa, James W., 69n13
 Nerone, imperatore, 42, 54, 56, 64, 169n50
 Nesselrath, Arnold, 95n112
 Nibby, Antonio, 290n32
 Niccoli, Raffaello, 89n85
 Niccolò III, papa (Giovanni Gaetano Orsini), 52, 67, 121, 121n45, 223n65
 Niccolò V, papa (Tommaso Parentucelli), 122, 217n43
 Niccolò da Poggibonsi, frate, 126
 Nicoletti, Filippo, 108n128
 Nicolò, Rossana, 7, 18, 63n71, 195n64, 205n104
 Nieto Soria, José Manuel, 74n35
 Nilgen, Ursula, 54n56
 Noè Bianco, *v.* Niccolò da Poggibonsi
 Nolli, Giovanni Battista, 31n52
 Nora, Pierre, 111n4
 Novara, Domenico Maria, 136n111
 Numa Pompilio, re di Roma, 22, 121n43
 Ó Ferghail, Fearghus, 15n9
 O'Brian, Grant, 272, 272n9
 O'Connor, Daniel W., 41n1, 42n5, 43n12
 O'Donnell, Rory, conte di Tyrconnell, 15n9
 O'Malley, John W., 121n44, 223n64
 O'Neill, Hugh, barone di Dungannon, 15n9
 O'Neill, Hugh, conte di Tyrone, 15n9
 Obicini, Tommaso, da Novara, 90n88
 Occhipinti, Carmelo, 65, 65n79
 Ochoa Brun, Miguel Ángel, 130n76
 Offenbergh, Adriaan K., 132n93
 Onians, John, 185n6
 Onoria, Giusta Grata, 141n140

- Onorio I, papa, 36, 36n80
 Onorio, Flavio, imperatore, 141n140
 Orsini, Giustiniana, 69, 69n14
 Orsini, Raimondo, 69, 69n14
 Ortolani, Sergio, 139n135, 141n139, 218n48
 Otegui, Rosario (Charo), 17
 Ottone III, imperatore, re di Germania, 140
- Pacchiarotti, Paola, 21n1
 Pacheco, Juan Fernández de, duca di Escalona, 81, 113, 146, 207, 207n1, 208n5, 212, 285
 Pacioli, Luca, 194, 194n62, 195n64, 196, 196n65, 202, 202n90
 Pagliara, Pier Nicola, 185n6, 188n22
 Pagni, Giovanni, 217, 288
 Pajares-Ayuela, Paloma, 223n67
 Paleologina, Zoe, 116n28
 Paleologo, Andrea, 116, 123n56
 Palladio, Andrea, 7, 161, 161n26, 171n53, 184, 205n104, 257, 257n1, 268n6
 Pallottino, Elisabetta, 7, 18, 63n71, 168n44, 169n46, 207n3, 234n23, 235n27 e 30, 302n78, 305, 316n6
 Pandžić, Bazilije, 125n63
 Panini, Giovanni Paolo, 300n66
 Panvinio, Onofrio, 65, 141n140
 Paoli, Ugo, 67n5 e 7 e 9
 Paolino, frate, 49
 Paolo II, papa (Pietro Barbo), 60, 71n25
 Paolo III, papa (Alessandro Farnese), 64, 113, 113n8, 169n50, 206, 215, 215n30, 228n8, 289
 Paolo IV, papa (Gian Pietro Carafa), 100
 Paolo V, papa (Camillo Borghese), 15
 Paolo di Tarso, apostolo, santo, 34, 42, 43, 43n12 e 14, 44, 53, 57, 58, 121n45, 300
 Paolo Romano (Paolo Taccone), 216
 Papajanni, Katarina, 225n*
 Parker, John Henry, 36, 36n86
 Parlato, Enrico, 7, 18, 52n50, 53n51, 54n56-57, 66n80, 121n41 e 45-46, 159n22, 230n9
 Parrado del Olmo, Jesús María, 82n58
 Pasquale I, papa, santo, 45
 Passigli, Susanna, 217n42
 Pasti, Stefania, 80n52
 Pastor, Carmelo, 85n61
 Pastor, Ludwig von, 81n55, 136n109, 160n25, 178n65
 Patrizi Piccolomini, Agostino, 123n55
 Patterson, John R., 47n32
 Peinado Muñoz, Miguel, 134n104
 Pelagio, re delle Asturie, 140
 Pentrella, Ruggero, 85n62-64 e 69, 99n117, 108n128, 212n19, 213n23, 285n4-5, 286n9, 287n10, 289n27, 290n30, 295n48, 300n63, 301n68, 304n9, 305, 305n10 e 12-13 e 15, 306n16, 310n21, 315n2
 Peparelli, Francesco, 169n46, 217, 217n41, 288, 288n23
 Pérault, Raymond, cardinale, 123n56
 Pereda, Felipe, 138n121 e 125, 139n128
 Peretti di Montalto, Francesco, cardinale, 92n97
 Pérez de Almazán, Miguel, 136n116
 Pérez de Valencia, Jaime, 134n104
 Perugino (Pietro Vannucci), 79n48, 200n77
 Peruzzi, Baldassarre, 79n48, 94, 139, 141n139, 172, 179n69, 192, 202, 202n85
 Peruzzi, Sallustio, 151
 Pesci, Benedetto, 35n72-73, 40n96, 80n52
 Pestilli, Livio, 41n*, 64n74, 220n57
 Petrucci, Franca, 76n44
 Peverati, Emanuela, 303n6, 304n8
 Philandrier, Guillaume, 7
 Piccaluga, Giulia, 22n10
 Piccioni, Paolo, 303n1
 Pico della Mirandola, Giovanni, 125, 131n89
 Piersanti, Stefania, 36n83-84
 Pietramellara, Giacomo, 136n111
 Pietrangeli, Carlo, 81n56
 Pietro III d'Aragona (Pietro I di Sicilia, Pietro il Grande), re d'Aragona e di Sicilia, 116
 Pietro, apostolo, santo, 7, 13, 15, 18, 34, 35, 37, 41, 41n2, 42, 43, 43n14, 44, 45, 46n27, 47, 48, 49, 50, 50n43, 51, 51n46, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 67, 68, 69, 76, 76n45, 81, 85, 91, 111, 111n3, 112n5, 116, 118, 120, 121, 121n44-45, 122, 123, 123n56, 126, 141n140, 144, 145, 155, 156, 159, 169n50, 178, 210, 215n30, 216, 217, 217n43, 220n58, 223n64, 232, 232n17, 241, 257, 287, 288, 300, 301, 323, 328
 Pietro da Jenaro da Caravaggio, 142
 Pietro del Massaio, 49, 54, 59, 95, 122
 Pietro del Morrone, *v.* Celestino V
 Pietro di Madre di Dio (Annibale Angelini), frate, 155, 155n6, 212, 212n18 e 21, 213, 213n24, 214, 214n27, 216, 217n39, 287, 288, 288n22
 Pincelli, Maria Agata, 57n62
 Pinelli, Antonio, 159n23
 Pinto, Antonio, 296
 Pinura, Giovanni, 79n48, 80n50, 117n36
 Pio II, papa (Enea Silvio Piccolomini), 121n45, 158, 158n18, 159, 159n19-20
 Pio III, papa (Francesco Todeschini Piccolomini), 136
 Pio IV, papa (Giovanni Angelo de' Medici), 100
 Pio V, papa, santo (Antonio Ghislieri), 100, 101, 124n60, 169n50, 222n61
 Pio VII, papa (Barnaba Chiaramonti), 293

- Pio IX, papa (Giovanni Maria Mastai Ferretti), 22, 24, 85, 300
- Pio, Rodolfo da Carpi, cardinale, 101, 104, 115n26
- Pippi, Giulio, *v.* Giulio Romano
- Piranesi, Giovanni Battista, 25, 26, 26n38
- Pizzigoni, Antonio, 148n162, 210n11
- Pizzorusso, Giovanni, 90n88
- Placido da Sulmona, frate, 67
- Planck, Stephan, 123n55, 132
- Platina, Bartolomeo, 122n49, 218n45
- Platner, Samuel B., 45n22 e 24
- Pleydenwerff, Wilhelm, 126
- Plinio il Vecchio (C. Plinius Secundus), 46, 46n26, 203, 203n93
- Poletti, Luigi, 300
- Poliziano (Angelo Ambrogini), 125
- Pollaiolo, Matteo, 220
- Pomarancio (Nicolò Circignani), 101, 285
- Pompilio, Pietro Paolo, 133
- Ponce de León, Rodrigo, 116
- Pontelli, Baccio, 10, 74, 77, 78, 92, 94, 114, 115
- Ponzio, Flaminio, 81, 208
- Popper, Karl, 260, 260n11, 261n11
- Pou y Martí, José María, 88n77, 89n79, 116n30, 207n2, 213n23
- Prada, Andrés de, 208n5
- Prados García, José María, 91n93
- Prieto Cantera, Amalia, 117n36
- Primi, Gianluca, 17n12, 72n30, 89n84, 93n99, 97n115, 183n75
- Procopio di Cesarea, 22
- Prosperi, Adriano, 15n9
- Pseudo Lino, 43, 44, 45, 220n52
- Pseudo Marcello, 43, 44, 45, 46, 47, 54
- Ptolomeo, Claudio, *v.* Tolomeo, Claudio
- Pugliatti, Teresa, 206n114
- Quattrini, Paolo, 85n66
- Quattrini, Pietro, 85, 85n66
- Queijo, Karina, 159n23
- Quinterio, Francesco, 148n163
- Racheli, Alberto Maria, 81n56, 85n69
- Rada, Joan de, frate, 88, 89, 211n16, 216, 218n49
- Radeglia, Daila, 315n1
- Radiciotti, Francesca R., 303n6, 304n8
- Raffaello da Montelupo, 195n64, 209n9, 212n20, 223n67
- Raymondi, Francesco, 83
- Re Cattolici, *v.* Isabella I la Cattolica, Ferdinando II il Cattolico
- Rebecchini, Salvatore, 92, 92n98, 108, 108n131-132
- Recaredo, re dei visigoti di Spagna, 140
- Recesvinto (o Reccesvindo), re dei visigoti di Spagna, 140
- Reeves, Marjorie, 118n39, 121n44, 145n159, 223n63
- Regoli, Gianluca, 303n6, 304n8
- Reni, Guido, 64
- Resta, Sebastiano, 82n58
- Reuchlin, Johannes, 137
- Reuwich, Erhard, 126
- Rey, Antonio del, 303n4, 315n1
- Riario Della Rovere Sansoni, Raffaele, cardinale, 142
- Riario Sforza, Tommaso, cardinale, 299
- Ribichini, Luca, 265n20
- Ricchi, Emiliano, 303n6, 304n8
- Ricci, Giovanni, cardinale, 81
- Ricciolini, Michelangelo, 285n7, 289, 289n29
- Riccioni, Stefano, 159n23
- Ricordati, Pietro, 121n43
- Riegel, Nicole, 113n11, 116n27, 121n45, 122n51, 142n143, 217n43, 220n54
- Riesner, Rainer, 41n1, 42n3
- Rigato, Maria Luisa, 139n128
- Righetti Tosti-Croce, Marina, 70n15
- Rinaldi, Alessandro, 13n1
- Rincón González, María Dolores, 121n44, 142n148
- Risaliti, Ubertino, 118n40, 119n40, 120n40
- Ritzler, Remigius, 85n67
- Rivas Albaladejo, Ángel, 213n23
- Roberto, frate, 71n28
- Rockwell, Peter, 303n5, 310n19
- Rodolfo d'Asburgo, arciduca, cardinale, 293
- Rodrigo (o Roderigo o Roderico), re dei visigoti di Spagna, 140, 141n140
- Rojas, Francisco de, 136n114
- Romani, Vittoria, 81n53
- Romanini, Angiola Maria, 70n16
- Romano, Serena, 41n*, 52n50
- Rondelet, Jean Baptiste, 259n6
- Rosa, Carlo, 21n4
- Roscoe, William, 116n27, 123n56
- Rosenthal, Earl, 8, 151n168, 153n3, 157n16, 163n36, 167n43, 185n6, 191n40, 193n56, 194n58
- Roser, Hannes, 121n41
- Rosbach, Johann Georg August Hugo, 118n37, 129n69
- Rossetti, Edoardo, 73n34, 136n110, 137n118, 179n69
- Rotondi, Pasquale, 161n27
- Rowland, Ingrid D., 53n51, 64n77, 121n44, 144n153, 157n16, 185n5, 190n36, 223n63, 224n69
- Rubach, Birte, 13n1
- Rubertus Tiutiensis (Rupert de Deutz), frate, 131n89
- Ruiz de Medina, Juan, *v.* Medina, Juan Ruiz de
- Ruiz García, Elisa, 142n147
- Ruiz Hernando, José Antonio, 91n93

- Russel, Bertrand, 260n11
 Rynmann, Johann, 133
- Sabatini, Giovanni, 296
 Salerno, Carlo Stefano, 62n69, 153n3, 217n38 e 40, 218n48
 Salerno, Luigi, 87n70
 Salomone, re d'Israele, 128, 134
 Salviani, Giorgio Benigno (Juraj Dragišić), 117, 118n40, 119n40, 120n40, 123, 124, 125, 126, 129, 133, 136n117, 144
 Samperi, Renata, 74n39, 188n23
 Samson, Francesco, *v.* Nanni, Francesco
 Sánchez-Barriga Fernández, Antonio, 7, 18, 195n64, 215n31, 285n4, 288n25, 289n27, 295n48, 301n68, 303n4, 314n28, 315, 315n1-2
 Sancho Roda, José, 7, 18, 195n64, 215n31, 225n2, 235n29, 285n4, 288n25, 289n27, 295n48, 301n68, 303, 307n17, 314n28, 315, 315n1-2
 Sangallo, Antonio da, il Giovane, 72, 140, 141, 142, 142n145, 186n8-9, 188n18, 190, 191n38, 202, 265n20
 Sangallo, Antonio da, il Vecchio, 95n105, 198
 Sangallo, Aristotile da, 195n64, 209n9, 210, 211, 212n20, 215, 218, 218n46, 223n67
 Sangallo, Francesco da, 205n105
 Sangallo, Giovan Battista da, 151n171
 Sangallo, Giovan Francesco da, 141, 186n9, 190, 202
 Sangallo, Giuliano da, 141, 167n42, 178n64, 186n9, 193, 193n55, 194, 194n57-58, 203n93, 208n8
 Sanseverino, Federico, cardinale, 137n119
 Santangeli Valenzani, Riccardo, 33n60, 34n66
 Santangelo, Antonino, 63, 63n73
 Santi, Giovanni, 8, 161n27
 Santucci, Giovanni, 192n48
 Sanzio, Raffaello, 8, 80, 80n52, 172, 192n48, 198, 200n77, 205n113, 305
 Saquero Suárez-Somonte, Pilar, 115n23
 Sardá Valls, Enrique, 303n5
 Sardanapalo (Assurbanipal), re degli Assiri, 140
 Sartori Merzagora, Antonella, 303n4 e 6
 Sauli, Bandinello, cardinale, 80n51
 Sauli, famiglia, 80n51
 Savage, Susan May, 21n7
 Savonarola, Girolamo, 125, 223
 Saxer, Victor, 41n1
 Scafì, Alessandro, 134n104
 Scaglia, Gustina, 48n34, 55, 55n58
 Schedel, Hartmann, 126
 Schirg, Bernhard, 133n99
 Schneider, Kristian, 303n6, 304n8
 Schofield, Richard, 136n109, 194n57, 196n67, 203n92-93
 Schott, Franz, 15n7
 Schrader, Lorenz, 138n124, 211n17, 212n17, 215n30
 Schuller, Manfred, 7, 8, 11, 18, 156n11, 162n33, 163n35, 168n45, 169n47, 170n53, 171n55, 183n77, 185n5, 189n26, 190n29, 192n48, 201n81, 225n2, 235n28 e 31, 258, 267, 302n76, 303n5, 315n3
 Schulz, Jurgen, 272n9
 Scinzenzeler, Ulrich, 133
 Scorza Barcellona, Francesco, 13n2
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani), 80, 80n51
 Seccaroni, Claudio, 80n51
 Secret, François, 132n93, 144n155, 145n159
 Sefrin, Pirminus, 85n67
 Senatore, Luca J., 258n3, 265n20
 Seneca, Lucio Anneo, 43, 43n11
 Serio, Alessandro, 130n76
 Serlio, Sebastiano, 7, 8, 9, 10, 88, 88n78, 92, 93, 94, 95, 96n113, 101, 101n125, 111, 146, 148, 149, 151, 151n167, 157, 162, 162n32, 163, 166, 167n41-42, 171, 172, 174, 175, 175n60-62, 178, 179, 181, 181n72 e 74, 183, 184, 185n2, 186n9-10, 188n19, 190, 190n31, 195n64, 199n72, 201n81, 205, 205n110-111 e 113, 208, 283, 283n12, 285
 Serra, Simonetta, 31n58, 33n59, 38n91, 39n93, 40n95-96, 67n2
 Sevesi, Paolo Maria, 15n6, 71n26 e 28, 95n111, 101n120, 210n10
 Sforza, Ludovico Maria (Ludovico il Moro), *v.* Ludovico Sforza
 Sforza, Ascanio, cardinale, 134, 136n108-109
 Sforza, Francesco, *v.* Francesco Sforza
 Sforza, Gian Galeazzo, 194n57
 Sgarbi, Claudio, 148n162, 210n11
 Shearman, John, 61n66
 Sicardo di Cremona, 123n55
 Siciolante, Girolamo, da Sermoneta, 206, 206n114
 Sigismondo, Lisippo, 217n40
 Silber, Eucharius, 115, 130, 132, 133n97, 142, 145, 223n63
 Silla (Lucio Cornelio Silla), 22
 Silvan, Pierluigi, 121n45
 Silvestro I, papa, santo, 122, 139n134, 141n140, 217n43
 Simelli, Carlo Baldassarre, 108n131
 Simone Mago, 42, 43, 50, 144n156
 Sisebuto, re dei visigoti di Spagna, 140
 Sisto IV, papa (Francesco Della Rovere), 15, 40, 49, 60, 64, 68, 69, 70, 70n19, 71n25 e 27, 72n29, 73, 74, 78, 79n49, 95, 114, 114n16, 117, 120n40,

- 121n45, 122, 129, 138n126, 142, 156, 171n56, 220
- Sisto V, papa (Felice Peretti), 15, 81, 101, 285
- Šojat, Zvonimir Cornelius, 125n64
- Sommella Beda, Giuseppina, 22n16
- Soriani, Paolo, 304n8
- Spagnesi, Piero, 113n11
- Spitzner, Harald, 231n12, 235n30
- Staubach, Nikolaus, 123n55
- Steinby, Eva Margareta, 24, 24n27
- Stephens, Walter E., 121n44
- Stevens, Gorham Phillips, 23n21 e 23-24
- Stinger, Charles L., 121n44, 122n49, 223n64
- Strozzi, Alessandro, 55, 95
- Suárez de Figueroa, Lorenzo, 117n36
- Suida, William, 63
- Sullivan, Henry W., 213n26
- Sulpizio, Giovanni, da Veroli, 130, 132, 145
- Svampa, Domenico, cardinale, 85n67
- Svetonio (Gaio Svetonio Tranquillo), 22
- Tacchi Venturi, Pietro, 15n5
- Tacito, Publio Cornelio, 42, 44, 48, 55
- Taddeo (Giuda Taddeo), apostolo, santo, 144n156
- Tadolini, Adamo, 85n65
- Tafuri, Manfredo, 94n104, 144n152, 181n72, 185n3, 193n56
- Tamuso, Susanna, 196n66
- Tanner, Marie, 121n44, 223n64
- Tate, Robert B., 121n44
- Taviani, Miriam, 34n71, 37n89
- Teodosio I il Grande, imperatore, 139n134, 140, 141n140
- Teodosio da Lodi, frate, 15
- Teseo Ambrogio, *v.* Albonesi, Teseo Ambrogio degli
- Tessari, Cristiano, 171n53
- Teza, Laura, 9
- Thiede, Carsten Peter, 139n128
- Thierry, Jules Denis (?), 297
- Thiry, Charles Ambroise, 36n85
- Thoenes, Christof, 10, 157n16, 163n35-36, 165n39, 167n43, 175, 175n60 e 63, 185n5-6, 189n26, 190n32, 191n40, 194n57, 200n78, 202, 202n86, 203n95, 204n100, 205n103 e 107 e 109, 225n5, 235n34, 239n37, 241n39, 266n21, 268n7, 272n9
- Thümmel, Hans Georg, 41n1, 43n12-13
- Tibauda, Giuseppe, 212n18, 213n26, 289n27
- Tiberia, Vitaliano, 138n125
- Tigerstedt, Eugène N., 121n44
- Tito da Roma, frate, 117, 120n40
- Toesca, Ilaria, 141n140
- Tolomeo, Claudio, 122
- Tolotti, Francesco, 46, 46n27
- Tomassetti, Maria Cristina, 303n6, 304n8
- Tommaso d'Aquino, santo, 125n65
- Tönnemann, Andreas, 114n18
- Toppetti, Fabrizio, 268n8
- Toppi, Paolo, 258n3
- Tormo y Monzó, Elías, 76n41, 141, 217n40
- Torquemada, Tomás de, frate, 130n75
- Torrella, Hyeronimis, 116
- Torres Naharro, Bartolomé de, 138
- Torrigio, Francesco Maria, 39, 39n94, 50, 50n45, 59, 65
- Torrubia, Joseph, 124n59, 222n60
- Tosco, Domenico, cardinale, 81
- Tosti, Antonio, cardinale, 85n65 e 67
- Traiano, imperatore, 45, 159
- Treffers, Bert, 82n58
- Troy, Kieran, 15n9
- Trubbiani, Andrea, 193n51
- Tullio Ostilio, re di Roma, 22, 121n43
- Turricchia, Arnaldo, 293n36
- Uggeri, Angelo, 293, 294
- Ugolini, Andrea, 133n95
- Urban, Günter, 74n39
- Urban, M., 125n63
- Urbano VIII, papa (Maffeo Vincenzo Barberini), 22, 97n116, 213, 323
- Vaillant, Jean Baptiste Philibert, 36, 36n85
- Valadier, Giuseppe, 218n47, 293, 293n40, 294, 295, 297, 298, 302, 304, 305, 307, 310n23, 311, 313, 316, 329
- Valente, Esmeralda, 285n4, 305, 305n11, 314n28
- Valentini, Giovanni Battista, detto il Cantalicio, vescovo, 133
- Valentini, Roberto, 21n1, 22n14-15 e 17, 34n66, 35n72-73, 38n92, 40n96, 45n22 e 24, 47n30 e 33, 49n38 e 41, 54n54, 67n1 e 4, 68n10
- Valentiniano III, imperatore, 139n134, 140, 141n140
- Valeriano, Pierio (Giovanni Pietro Bolzani dalle Fosse), 64, 64n77
- Valla, Lorenzo, 122, 122n50, 130
- Valperga, Bernardino, 207n2-3
- Valtieri, Simonetta, 142n145
- Vannicelli, Primo Luigi, 15n7 e 10, 16n11, 68n11, 81n55, 82n57, 85n65-67, 91n90, 99n117, 217n38 e 40, 289n27
- Vaquero Piñeiro, Manuel, 136n115, 142n147
- Varagius, Philippus, 118n38
- Varagnoli, Claudio, 141n139
- Varisco, Giovanni, 112

- Varthema, Ludovico de, 134
 Vasari, Giorgio, 7, 78, 80n52, 81, 96, 96n113, 101, 111, 114, 114n16, 131n88, 142, 153, 153n2, 155, 155n7, 158n18, 171, 171n57, 174, 184, 184n81-82, 188n23, 205n101 e 104, 206, 206n114 e 118-120, 257n2, 301
 Vasoli, Cesare, 117n33, 118n39, 121n44, 125n63, 131n85, 223n63
 Vegio, Maffeo, 49, 49n37, 54, 54n55, 55, 56, 57, 58, 59, 65, 122, 217n43
 Vélez de Guevara y de Tassis, Íñigo, conte di Oñate, 213, 214
 Verae Crucis, Johannes Baptista, *v.* Gratiadei (Grazia Dei), Johannes Baptista
 Verardi da Cesena, Carlo, 142
 Verardi, Marcellino, 142
 Verino, Ugolino, 133
 Verrando, Giovanni Nino, 42n5
 Vespignani, Virginio, 85
 Vespucci, Amerigo, 134n102
 Vian, Paolo, 169n50
 Vicens Hualde, Ignacio, 303n5, 315n3
 Vich y Valterra, Jerónimo, 136n114
 Vicioso, Julia, 303n6
 Vigerio Della Rovere, Marco, cardinale, 79n49, 222n62
 Vignati, Bruno, 122n47, 217n43
 Villaseñor Sebastián, Fernando, 145n160
 Violi, Lorenzo, 125
 Virgili, Paola, 23n22
 Virgilio (Publio Virgilio Marone), 21n2
 Viscogliosi, Alessandro, 202n85
 Visconti, Bianca Maria, *v.* Bianca Maria Visconti
 Visconti, Giovanni Battista, 300
 Vitali, Bernardino, 136n111
 Vitruvio (Marco Vitruvio Pollione), 104, 128, 130, 145, 145n160, 151n171, 157, 157n17, 160, 163, 163n36 e 38, 185, 185n7, 186n12, 188n19, 191, 191n40, 197n68, 210, 268
 Volpi, Caterina, 62n69, 153n3, 217n38 e 40, 218n48
 Wadding, Luke, 15, 15n9-10, 71, 71n27, 89, 89n80, 95, 95n110, 144n155, 214, 214n28, 216, 289
 Waetzoldt, Stephan, 52n49
 Waters, Michael J., 111n1, 163n35, 189n26
 Weis-Liebersdorf, Johannes Evangelista, 42n5, 51n47
 Weiss, Roberto, 121n44, 128n68, 223n63
 Werdehausen, Anna Elisabeth, 153n3, 234n24-25
 White, Valentina, 7, 18, 168n44, 215n31, 235n27, 289n27, 301n68 e 72, 303n1 e 6, 304n8, 305n14
 Wiedmann, Gerhard J., 122n51
 Wikander, Örjan, 22n17
 Wilson, Andrew, 22n17, 23n19-20, 24n25, 31n53, 33n63, 35n74 e 78-79, 36n80
 Wilson Jones, Mark, 151n171, 157n16, 167n43, 171n56, 185n5, 200n75, 202n91, 223n67, 266n21, 268n7
 Winter, Ernst Karl, 213n25
 Witiza, re dei visigoti di Spagna, 140
 Wohlgemut, Michael, 126
 Wollesen, Jens T., 52n50
 Wood, Christopher S., 224n68
 Wyngaerde, Anton van den, 96
 Zambelli, Paola, 125n63
 Zampa, Paola, 7, 8, 11, 18, 151n171, 157n16, 162n33, 163n37, 165n39, 186n8 e 14, 188n21, 190n30 e 36, 191n39, 193n55, 198n70, 202n84 e 91, 205n104 e 113, 273n12, 284
 Zani, Vito, 196n66
 Zannini Quirini, Bruno, 21n1
 Zanot, Massimiliano, 101n124
 Zessner-Spitzenberg, Hans Karl, 213n25
 Zocchi, Giuseppe, 85, 92
 Zorzi (Giorgio), Francesco, frate, 124
 Zuccari, Alessandro, 80n51-52, 81n53, 142n142
 Zucchetti, Giuseppe, 21n1, 22n14-15 e 17, 34n66, 35n72-73, 38n92, 40n96, 45n22 e 24, 47n30 e 33, 49n38 e 41, 54n54, 67n1 e 4, 68n10
 Zwierlein, Otto, 41n1, 42n5-6, 43n13-14

Finito di stampare nel mese di giugno 2017
presso Arti Grafiche CDC – Città di Castello (PG)



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FONDAZIONE MARCO BESSO



REAL
ACADEMIA DE ESPAÑA
EN ROMA



Con l'obiettivo scientifico di delineare un contributo innovativo entro il vasto quadro storiografico esistente, il volume affronta la lettura del Tempietto realizzato da Bramante per i Re Cattolici Isabella di Castiglia e Ferdinando di Aragona non come monumento isolato ma inserito nel contesto del monastero di San Pietro in Montorio e in stretto rapporto con la chiesa, l'altra e più antica emergenza architettonica del complesso francescano divenuto sede della Real Academia de España.

Un'ampia raccolta di saggi offre inediti punti di vista sulla committenza, sulla datazione, sulla progettazione, sulle soluzioni architettoniche e sulle caratteristiche costruttive del Tempietto a partire da approfondite ricerche storiche, da indagini condotte con l'uso di diverse tecnologie (dalla prospezione con georadar alla termografia a infrarossi, alla videoendoscopia), da due nuovi rilievi del monumento (con tecniche tradizionali e da scansione tridimensionale) e da quello dell'intero complesso monastico.

Flavia Cantatore è professore associato e insegna Storia dell'architettura moderna nell'Università degli Studi di Roma Sapienza, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Autrice e curatrice di volumi e saggi sulla storia e la trattatistica dell'architettura del Quattro e Cinquecento (fra i quali una monografia sulla chiesa di San Pietro in Montorio, 2007), si è dedicata all'analisi dei processi di trasformazione della città e delle sue architetture, delle testimonianze iconografico-cartografiche e della letteratura periegetica; si è occupata della committenza pontificia e dell'opera di Leon Battista Alberti, Bramante, Antonio da Sangallo il Giovane, Giacomo Della Porta. Ha tenuto numerose comunicazioni in congressi di carattere internazionale, ha collaborato a cataloghi di mostre ed è membro di comitati scientifici di riviste di storia dell'architettura e del restauro, storia dell'arte, storia del Rinascimento.

Contributi di: Laura Asor Rosa, Carlo Bianchini, Francesco Borgogni, Valeria Caniglia, Flavia Cantatore, Livia Fabbri, Francesco Paolo Fiore, Carlo Inglese, Fernando Marías, Lucía Morganti, Rossana Nicolò, Elisabetta Pallottino, Enrico Parlato, Antonio Sánchez-Barriga Fernández, José Sancho Roda, Manfred Schuller, Valentina White, Paola Zampa.

€ 40,00

ISBN 978-88-7140-815-6

