

## BRAMANTE, URBINO E L'ARCHITETTURA ILLUSIONISTICA \*

di Arnaldo Bruschi

Una caratteristica di Bramante è l'estrema ricettività: la facilità, la prontezza ad accettare stimoli e suggerimenti dalle più diverse provenienze. Lo sollecita la sua inesauribile curiosità, i suoi interessi culturali disparati e mutevoli, la sua tipica irrequietezza intellettuale. Né — probabilmente già ad Urbino, certamente a Milano e a Roma — egli si lega senza riserve ad una sola e particolare tendenza; né s'inserisce in una sola tradizione preconstituita. Anche se spesso egli sembra voglia venire incontro al gusto dell'ambiente in cui lavora e se senza dubbio confluiscono nella sua opera le proposte più vitali avanzate dai suoi predecessori e dai suoi contemporanei, egli rimane sempre se stesso. È, così, capace di accettare e, tuttavia, anche di rifondere, di assorbire nella sua opera il Brunelleschi e l'Alberti, Piero della Francesca e il Mantegna, il Laurana ed Ercole de Roberti, Francesco di Giorgio e l'Amadeo, l'architettura tardoantica e quella carolingia, il romanico con il gotico, Leonardo e Giuliano da Sangallo, la più « scientifica » archeologia classica con le più spregiudicate e personali proposte. *Ma nessuno può dirsi realmente suo unico maestro e in larga misura egli rimane paradossalmente autonomo ed indipendente da troppo pressanti ed unidirezionali riferimenti culturali.*

Tuttavia, senza dubbio, la sua originaria formazione urbinata si pone come una delle componenti fondamentali, continuamente raffiorante, della sua personalità artistica. Stimoli indimenticabili, per quanto è possibile giudicare dalle opere successive, dovettero provenire al giovane Bramante non soltanto dalla sua probabile attività nel cantiere del palazzo ducale ma anche dal contatto con i letterati, con gli artisti, con gli uomini di cultura per i quali la corte di Federico costituiva un punto di riferimento. Il clima urbinata, vario e vivace per apporti molteplici, doveva di per se stesso costituire uno stimolo: un clima in costante evoluzione, ricco e composito, eclettico per indicazioni contraddit-

\* Il presente saggio è stato pubblicato in « NOTIZIARIO FERMIGNANESE », dicembre 1969, a cura del Comune di Fermignano (Pesaro), già Monte Asdrualdo, probabile luogo di nascita di Bramante.

torie e pure sottilmente, misteriosamente unitario; per certi lati ancora tardo gotico, per altri aggiornatissimo e addirittura proiettato verso il futuro; così come era il gusto e lo stesso carattere del duca Federico. E forse proprio stimolato dall'esempio del duca, Bramante si fa, come dice Vasari, irrequieto « investigatore di molte buone arti », curioso e ricettivo sperimentatore di mutevoli e contraddittori suggerimenti.

Le opere che, mentre Bramante era ancora bambino o appena ragazzo, si stavano realizzando — tra il 1450 e il 1465 circa — ad opera di Maso di Bartolomeo, di Pasquino da Montepulciano, di Michele da Fiesole detto il Greco, dovevano essere apparse, ad Urbino intorno alla metà del secolo e dopo la *Flagellazione* di Piero, come quanto di più nuovo poteva immaginarsi. È probabile che queste opere avessero già fatto grande impressione su Fra Carnevale che, come è noto, il Vasari indica come primo maestro di Bramante. E le cosiddette *tavole Barberini*, — che, come voleva il Suida, dovrebbero essere di Carnevale, — costituiscono, per quanto riguarda le loro architetture, quasi la sintesi del gusto stabilito dall'opera di Piero e da quella dei fiorentini attivi in precedenza ad Urbino: un gusto, un clima artistico, che, anche aldilà di letterali citazioni di singole forme, fondeva in una sintesi affascinante, insieme astratta e fiabesca, il rigore prospettico e l'interesse spaziale di Piero con l'ingenuo, arcaico e pur insistito « classicismo » del portale di S. Domenico e del camino della Jole; e pur non ignorava vitalizzanti spunti albertiani e lauraneschi né rinnegava sapidi ricordi tardogotici.

Sono già le componenti di gusto, aldilà di specifici riferimenti morfologici, che si rivelano attive nell'opera di Bramante. Componenti alle quali, pur nell'accettazione di spunti diversissimi e in continuo rinnovarsi e mutare di accenti, egli resterà fedele tutta la vita.

Difficilmente si dimenticano le prime, vive impressioni della fanciullezza. Lo schema del portale di S. Domenico — che deve anche aver impressionato Francesco di Giorgio e che è ripreso in S. Bernardino — ricompare a Milano in più di un'opera bramantesca (ed è trasmesso all'ambiente lombardo). Una soluzione particolare introdotta nello stesso portale — il piccolo ordine di paraste posto ai lati dell'arco — sarà ripresa a Milano. Il gusto narrativo e classicheggiante del fregio del camino della Jole, ritornerà, anche se mediato con altri suggerimenti, nell'incisione Prevedari e a casa Panigarola.

Ancora grande impressione dovette fare sul giovane Bramante il complesso di lavori intrapresi, dopo il 1465, da Federico per l'ampiamiento del palazzo attuato dal Laurana e poi da Francesco di Giorgio. Lo schema del cortile d'onore — che ancora, insieme a certe accentuazioni albertiane, rimandava, come i lavori nell'ala della Jole, a Firenze, e soprattutto al brunelleschiano portico degli Innocenti — sarà ripreso da Bramante nella Canonica e nei chiostri di S. Ambrogio. Né, pur tradotto in più maturi termini linguistici, sarà dimenticato ancora a Roma. E il più diretto precedente del partito base del cortile inferiore di Belvedere è costituito da un palazzo rappresentato in prospettiva, ad intarsio, nella porta che dal *salotto della duchessa* si affaccia nella camera da letto;



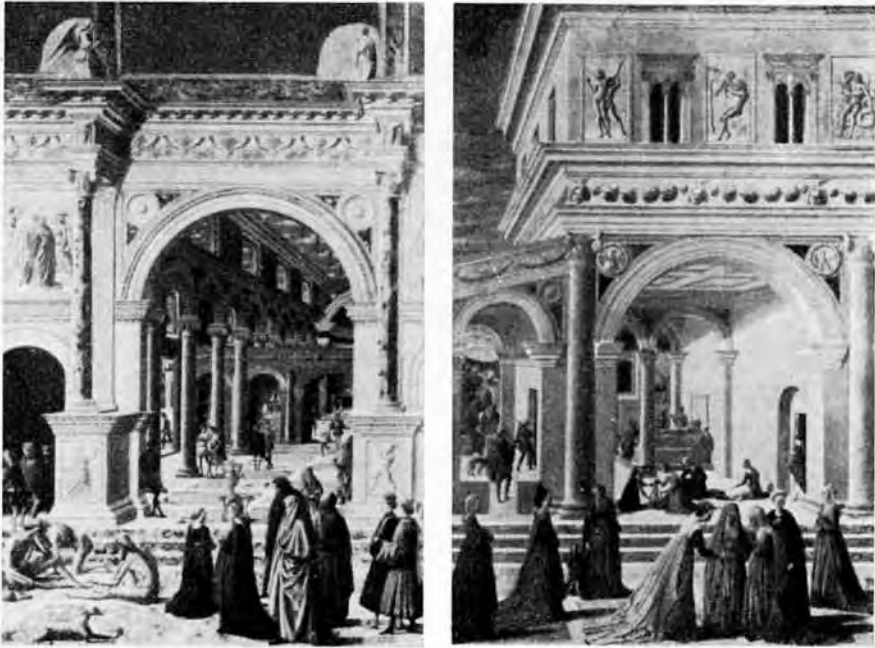
fig. 1  
Urbino, Palazzo ducale. Michele di Giovanni da Fiesole detto il Greco: *camino della Jole*. Il gusto classicheggiante e narrativo di questo fregio figurato tornerà nelle cosiddette *Tavole Barberini*, probabilmente di Fra Carnevale, che il Vasari dice maestro di Bramante. e poi nei fregi figurati inseriti da Bramante stesso a Milano, ad esempio nell'architettura dell'incisione *Prevedari* e nell'affresco con *Eraclito e Democrito* di casa Panigarola.

schema di palazzo che già costituisce una revisione ed uno sviluppo, proprio in senso albertiano e bramantesco, di quello adottato, ancora sulla falsariga brunelleschiana, nel cortile d'onore di Urbino.

Ancora, un particolare modo « urbinato » di semplificare l'ordine architettonico — sopprimendo il capitello, quasi che questo fosse sostituito dalla trabeazione o fusa con questa, spesso articolata sul pilastro — tornerà più volte nell'opera di Bramante: già a Milano, nell'incisione *Prevedari*, nel duomo di Pavia, nel tamburo della cupola di S. Maria delle Grazie, nella Pozzobonella; poi, a Roma, nel coro di S. Maria del Popolo, in S. Pietro, nel tamburo della cupola del Tempietto gianicolense. Così le volte lunettate del palazzo di Urbino saranno più volte, ancora a Roma, impiegate da Bramante; ancora ad esempio nel convento di S. Maria della Pace. E un certo tipico gusto per la squadratura sintetica degli elementi e dei volumi, esaltati e trasfigurati dalla luce, trae senza dubbio origine, in Bramante, proprio dal mondo urbinato dominato da Piero, dal Laurana, da Francesco di Giorgio. Così l'immagine della volta a botte casettonata, tridimensionalmente avanzata nella profondità dello spazio, come ad esempio a S. Satiro e a S. Pietro, trova il suo diretto precedente ad Urbino: nelle logge dei Torricini, nella pala feltresca di Piero, nella cappella delle Muse. (Anche se queste realizzazioni sviluppano spunti tratti da immagini di Donatello a Padova e dal S. Andrea dell'Alberti a Mantova che pure Bramante deve aver conosciuto).

Questi ed altri sono i debiti specifici di Bramante verso la cultura urbinata. Ma ancora non abbiamo accennato al più importante. Questo, a nostro parere, è la sua formazione specifica di pittore prospettico. E proprio la pittura prospettica, come a suoi necessari mezzi di applicazione e di espressione, deve aver indirizzato Bramante verso l'architettura e verso la sua risoluzione illusionistica.

In tal senso gli anni trascorsi ad Urbino e la quasi certa consuetudine con Fra Carnevale, con Piero, con Alberti, debbono essere stati decisivi. I veri



figg. 2 e 3

*Tavole Barberini* (Boston, Museum of Fine Arts e New York, Metropolitan Museum of Art), probabilmente di Fra Carnevale della Corradina da Urbino.

Per l'impianto prospettico in funzione dell'osservatore e per il carattere delle architetture costituiscono, intorno al 1470, una prima suggestiva sintesi del raffinato e composito gusto urbinata nel quale si forma Bramante. Questa linea, dopo il 1472, rinsaldatasi per successive esperienze, si svilupperà in diverse opere (pitture, allestimenti prospettico-illusionistici di interni, sistemazioni di ambienti, ecc.) alcune delle quali anche attribuite al giovane Bramante.

frutti della « civiltà prospettica », architettonica ed illusionistica, urbinata, si hanno soprattutto, crediamo, dopo il 1472-73. Bramante, allora, non era più un bambino ed alcune delle massime espressioni di questa cultura — come le prospettive architettoniche dei pannelli della *nicchia di S. Bernardino* a Perugia, lo schema d'impianto dello *studiolo* di Federico, quello della sala della Biblioteca felvesca con le *Arti Liberali* e, forse, la cosiddetta *Conferenza* — possono

fig. 4

Urbino, S. Domenico. Maso di Bartolomeo e aiuti: portale della facciata.

Derivato da schemi fiorentini (pure non ignoti all'ambiente senese quattrocentesco e a Francesco di Giorgio) già attuati dal Ghiberti come traduzione rinascimentale di un partito trecentesco, si pone, poco dopo il 1450, con il suo accentuato classicismo, non immemore anche di Donatello, come un prototipo importante anche per il Bramante lombardo. Uno schema analogo, oltre che nel portale del S. Bernardino di Urbino (probabilmente di Francesco di Giorgio), sarà impiegato ad esempio nel portale di S. Maria delle Grazie a Milano, in quello che figura nel modello ligneo del duomo di Pavia (che possono risalire a progetti bramanteschi) e ancora in quello della Certosa di Pavia. Lo schema tornerà poi in altre opere bramantesche; come nelle architetture dipinte negli affreschi di casa Angelini a Bergamo e, a risolvere il problema di una facciata di chiesa in un disegno, ora al Louvre, forse copia o derivazione da Bramante.



aver visto Bramante come protagonista (e quindi tra i massimi promotori della cultura urbinata) o almeno come attivo collaboratore. Tuttavia — oltre che, in modo così prestigioso, nella *Flagellazione* di Piero e, più tardi, nella sua pala in S. Bernardino — tentativi prospettici, e nella direzione presa poi da Bramante, erano avvertibili ad Urbino già nella prima fase dei lavori intrapresi da Federico. Già timidamente, ad esempio, nella pur così rozza anconetta del Greco del Museo Nazionale e più tardi, un po' prima del 1470, forse verso il 1467-68, già evoluti e maturi, nelle così dette *tavole Barberini*. Segno che il seme gettato da Piero già cominciava a dar frutti consistenti. E già, poco prima del 1458, Giovanni Boccati, dipingendo, in una sala del palazzo, gigantesche figure di guerrieri, indicava, anche se in modi ingenui ed arcaici, la possibilità di ampliare mediante la pittura lo spazio reale al di là dei limiti fisici costituiti dalle pareti. (E delle figure di Urbino Bramante si ricorderà forse, più tardi, negli *Uomini d'arme* di casa Panigorala). Era, provinciale eco di proposte padovane, un primo embrionale tentativo, in suolo feltresco, di illusionismo prospettico; anche se maldestro e immaturo; soprattutto perché la scala gigantesca delle figure vanificava l'intento di naturalistica finzione e questa era resa inefficace per l'assenza di efficaci segni prospettici costituiti da adeguate architetture.

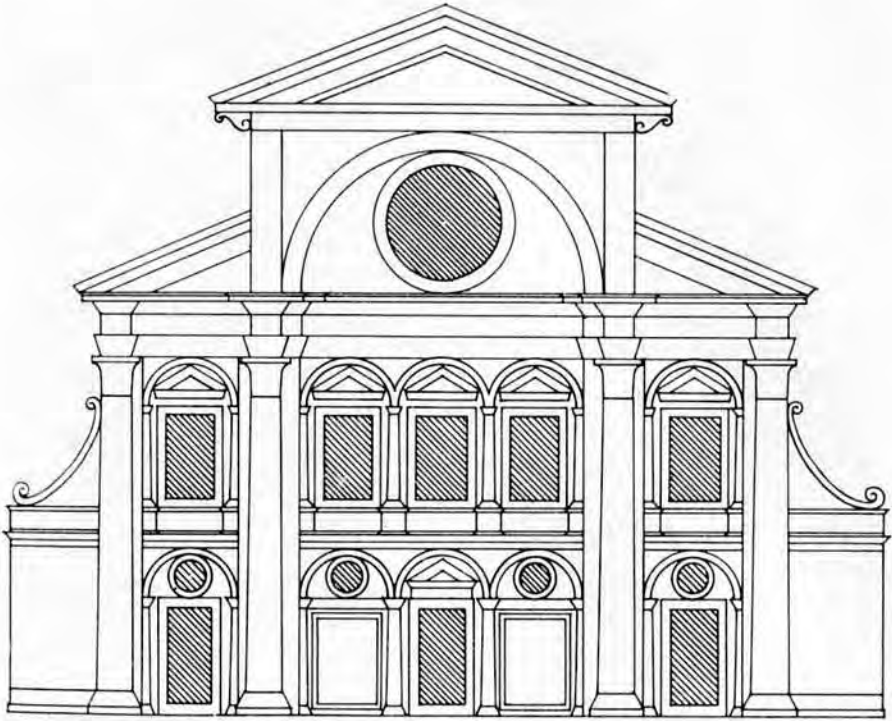


fig. 5  
 Facciata di chiesa (forse della basilica vitruviana di Fano) da un disegno bramantesco al Louvre di Parigi.  
 Lo schema del portale di S. Domenico, con lesene ai lati del grande arco, torna qui, ingigantito, a qualificare la parte centrale della facciata.

Tuttavia già costituiva, forse, un'indicazione per Bramante; al quale il probabile apprendistato con Fra Carnevale, con Piero e con Mantegna (forse già prima del 1473 certamente prima del 1476-77), fornirà i mezzi per le sue proposte lombarde. Il Mantegna della *Camera degli sposi* potrà dare senza dubbio suggerimenti risolutivi; ma il clima prospettico urbinato, cortesemente « tardo-gotico » e « classicista » insieme, deve aver dato a Bramante lo spunto iniziale. Ed egli diviene il primo, principale esponente di un nuovo modo — *non più soltanto prospettico ma illusionistico* — di concepire l'architettura.

Quando Bramante — forse già ad Urbino e poi certamente a Bergamo, a Milano e, più tardi e in modo più sottile, a Roma — adotta i mezzi della pittura per configurare architettonicamente un intero ambiente o una facciata posta a delimitare uno spazio urbano, egli sposta necessariamente l'accento dalla « realtà » o « verità » assoluta, fisica e tangibile, dell'architettura alla sua illusionistica rappresentazione prospettica.



fig. 6  
Urbino, palazzo ducale, cortile.

Il partito qui impiegato, con il piano terreno porticato ed il piano superiore chiuso con finestre e paraste (che a sua volta prende spunto da quello del portico degli Innocenti del Brunelleschi), ricomparirà, rielaborato in senso albertiano, in un'architettura rappresentata in uno dei pannelli (1473) della *nicchia di S. Bernardino* a Perugia (le cui architetture sono da alcuni attribuite a Bramante) e tornerà ancora — riverificato sul Brunelleschi — nella *Canonica* e nei *chiostri ambrosiani* a Milano di Bramante; oltre che, in parte rielaborato, a Roma nel cortile del palazzo della Cancelleria e in quello del palazzo Giraud-Torlonia, opere alle quali certamente s'interessò l'asdrubaldino.



fig. 7  
Milano, Bramante: *Canonica* di S. Ambrogio.

fig. 8  
Milano, Bramante: *chiostro ionico* di S. Ambrogio.





fig. 9  
Urbino, rappresentazione di un palazzo su di una porta intarsiata del palazzo ducale.

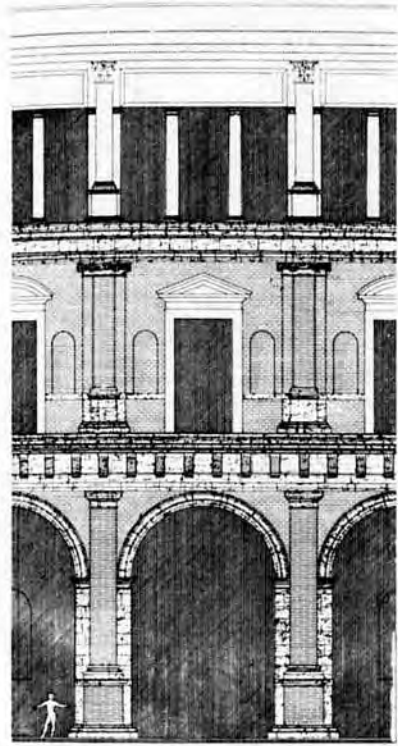


fig. 10  
Roma, Vaticano. Bramante: prospetto del cortile inferiore del Belvedere, 1504-05 e segg. (ricostruzione di A. Bruschi).

L'esempio più celebre e più esplicito — anche se in certa misura più grossolano — di questo atteggiamento si ha, come è notissimo, nella chiesa di S. Maria di S. Satiro a Milano. Una volta deciso l'ampliamento della nuova chiesa, vincoli pratici — soprattutto il passaggio di una strada verso la zona absidale — impedivano la realizzazione fisica delle strutture atte a configurare lo spazio che Bramante aveva immaginato. Egli progetta il celebre « finto coro » e amalgama in un unico spettacolo illusionistico le strutture reali con quelle soltanto rappresentate (figg. 17 e 18).

Dal punto di vista dello sviluppo storico dell'architettura del Rinascimento questo *metodo illusionistico*, per le conseguenze che esso comporta, è forse *l'aspetto più rivoluzionario dell'opera bramantesca*; anche se, specie nella matura opera romana, esso può non sembrare, a prima vista, come il più appariscente, tanto sono sottili e controllati i mezzi che egli impiega.



fig. 11  
 Firenze, S. Maria Novella. Masaccio (e Brunelleschi?): *Trinità* prospettica. Realizzato, sembra, tra il 1425 e il 1427, questo affresco costituisce, oltre che la fonte di suggerimenti per artisti e architetti, l'inizio di una linea di ricerca che impiega la rappresentazione di architetture in prospettiva come strumento illusionistico.



fig. 12  
 Urbino, Galleria Nazionale. Michele di Giovanni da Fiesole detto il Greco: anconetta in pietra (intorno al 1454).



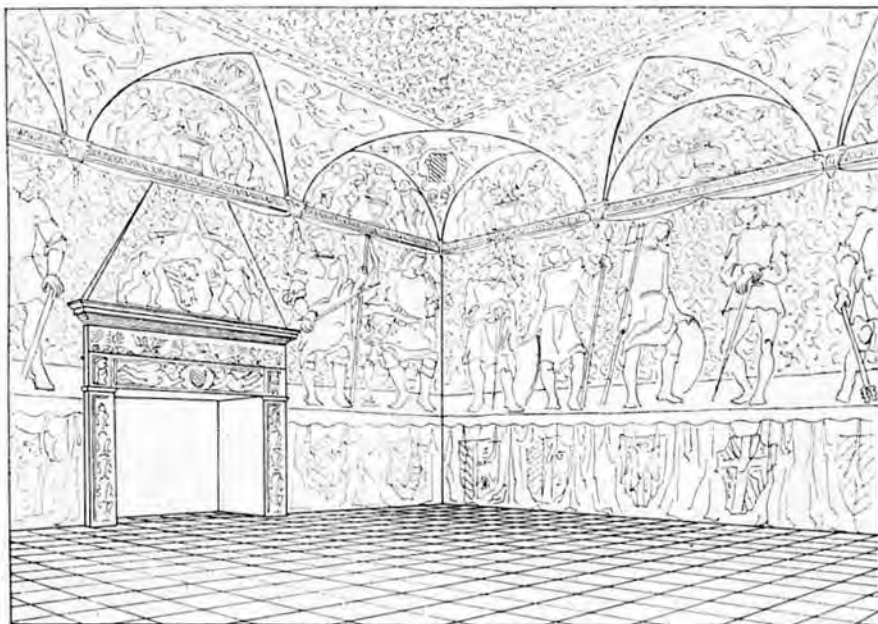


fig. 13  
Urbino, palazzo ducale. La sala con gli affreschi (un po' prima del 1458) di Giovanni di Piermatteo da Camerino detto il Boccati (ricostruzione di R. Buscaglia da P. Rotondi, *Il palazzo ducale di Urbino*, Urbino, 1951).

Altri caratteri dell'opera di Bramante presentano certamente evidenti aspetti di novità rispetto alla produzione dei suoi predecessori.

Ma, malgrado che accenti innovatori siano particolarmente evidenti nella produzione anche precoce, dell'asdrualdino, — e basti pensare alla sua prima opera certa, il disegno inciso dal Prevedari, si tratta di caratteri almeno in certa misura rintracciabili, oltre ovviamente le qualificazioni espressive individuali, anche nelle proposte di suoi contemporanei. Così la concezione dell'edificio come oggetto accentuatamente tridimensionale — come un organismo inteso albertianamente come un « animal » e compiutamente risolto attraverso l'espressione unitaria di volumi esterni e di spazi interni tra loro correlati — ha il suo fondamento nel pensiero di Leon Battista Alberti e nell'opera di Giuliano da Sangallo e di Francesco di Giorgio e negli studi di chiese di Leonardo. Così pure il chiarimento del significato costruttivo degli elementi — già criticamente proposto dall'Alberti, e, più, l'accentuazione dei valori « strutturali », reali o rappresentati, dell'intelaiatura degli spazi, è carattere comune, più o meno accentuato, all'opera dei maggiori architetti suoi contemporanei. L'assunzione del vocabolario dell'antichità, ricostruito « scientificamente », filologicamente, sui monumenti romani, impegna, già prima e poi parallelamente a Bramante, anche Giuliano da Sangallo e Fra Giocondo. Il sintetismo delle



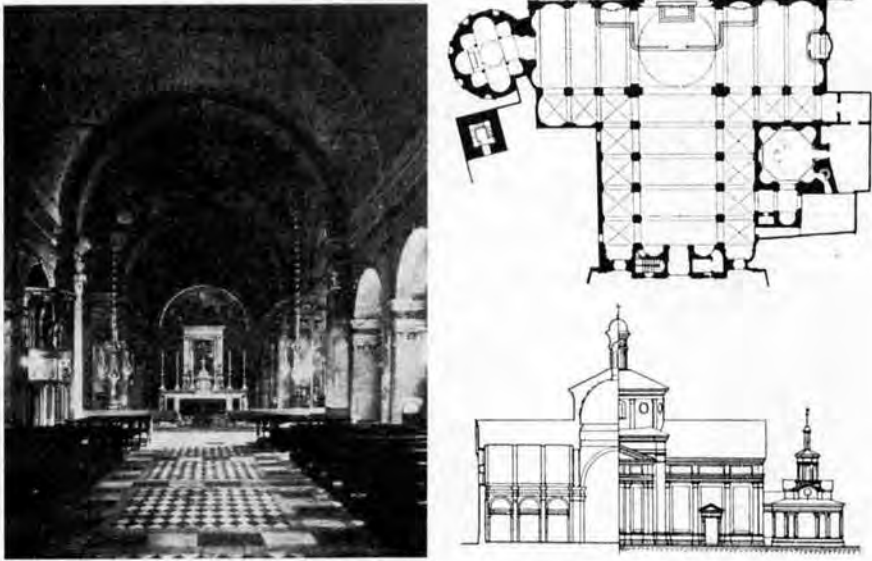
fig. 14  
Milano, Galleria di Brera, Piero della Francesca: *pala dei Montefeltro* (intorno al 1472?).



fig. 15  
Urbino, palazzo ducale. Cappella del Perdono. (Da alcuni attribuita al giovane Bramante).



fig. 16  
Londra, British Museum. Bramante: *tempio in rovina*, incisione di B. Prevedari, del 1481. Anche se solo disegnata, è la prima architettura sicura di Bramante nella quale, insieme a spunti mantegneschi, ferraresi e lombardi, permangono numerosi ricordi della cultura artistica urbinata.



figg. 17 e 18

Milano. Bramante: S. Maria presso S. Satiro, interno e pianta. La chiesa di S. Maria di S. Satiro, prima realizzazione certa di Bramante (1480 circa - 1482), costituisce una chiara applicazione dei mezzi della rappresentazione illusionistica ad uno spazio architettonico concreto.

forme, particolarmente in alcune opere romane, trova corrispondenza in tentativi, ad esempio, di Francesco di Giorgio.

Il rigore nell'applicazione, criticamente cosciente fino al paradosso, della metodologia progettuale proposta dal Brunelleschi e dall'Alberti — rigore che diviene strumento di verifica del valore assoluto, universale, delle regole — caratterizza pure in modo chiarissimo l'opera di Bramante specie nel suo periodo romano. Ma anch'esso trova un precedente, sia pure meno maturo e cosciente che in Bramante, almeno nella chiesa del Calcinaio a Cortona di Francesco di Giorgio Martini. E anche questo carattere — che porta alla formulazione logica di problemi insolubili mediante gli strumenti metodologici ipotizzati come universali e quindi alla necessità di ricorrere ad artifici o di abbandonare il problema insoluto e l'opera non terminata — è pure fondamentale per gli sviluppi futuri dell'architettura del Cinquecento. L'impossibile soluzione di problemi impostati e sviluppati secondo un rigoroso metodo « scientifico », razionale e logico, costituisce la verifica per assurdo della mancata universalità degli assunti. Apre la strada all'intervento soggettivo; più tardi, nel « Manierismo », all'aperta contraddizione — drammatica o ludica — delle regole.

Ma forse l'illusionismo architettonico è la base, la causa (o la conseguenza?) di un più profondo rivolgimento del significato stesso di architettura. E, anche se si tratta dello sviluppo di posizioni già accennate dal Brunelleschi



fig. 19  
Roma, S. Maria del Popolo. Bramante: coro (1505-09). L'intento illusionistico, qui verificabile nelle leggere modificazioni delle misure e nella disposizione degli elementi architettonici, per ottenere il massimo effetto di approfondimento spaziale, si esprime con i mezzi dell'architetto e non più come a S. Maria di S. Satiro, con quelli del pittore prospettico.

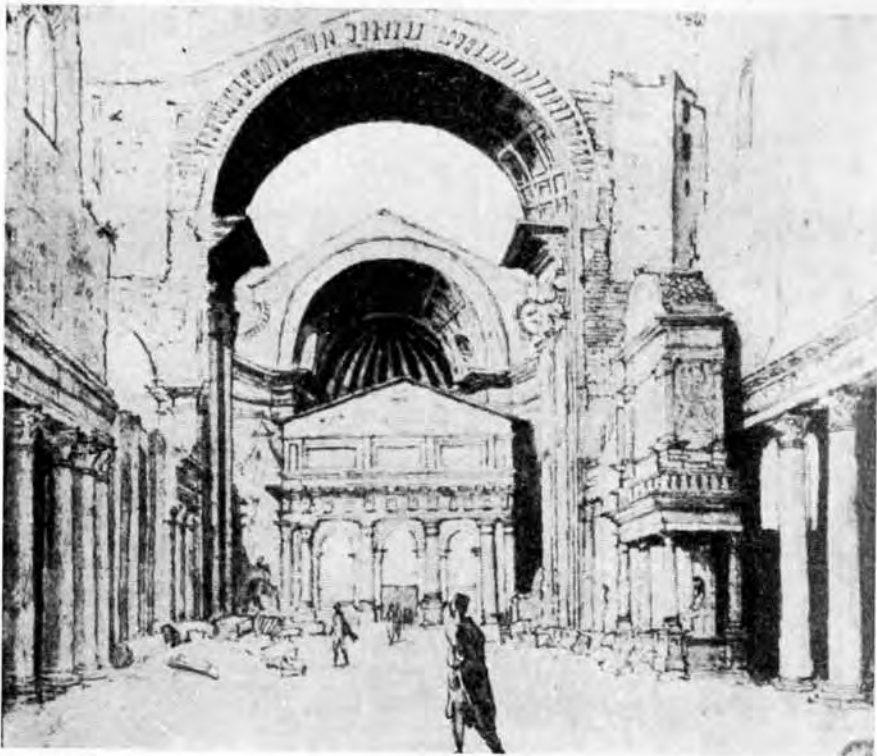


fig. 20  
S. Pietro di Bramante in costruzione, intorno al 1534 (Berlino, Kupferstichkabinett, disegno da Marteen van Heemskerck).



fig. 21  
Roma, Vaticano. *Scuola d'Atene* di Raffaello. Disegno dell'architettura (di Bramante?), ricostruito da S. Valtieri.

e poi dall'Alberti, con Bramante, dicevamo, avviene la decisa e definitiva trasposizione dell'architettura dalla realtà all'illusione; dallo spazio reale, fisicamente utilizzabile, fruibile, allo spazio rappresentato: non tanto da vivere quanto da contemplare come una pittura.

La prospettiva non è più tanto, come nel Brunelleschi e nell'Alberti, il mezzo per ordinare in modo univoco e certo una porzione dello spazio infinito, uniformemente misurabile e traducibile in termini matematici e geometrici assoluti, quanto un mezzo per « ingannare » l'osservatore e per dare alla rappresentazione, allo « spettacolo », da guardare come un quadro, l'apparenza, l'illusione di uno spazio reale, naturalisticamente vero e verosimile, espresso nella sua tridimensionalità.

E, per ottenere la massima « verosimiglianza » dello spettacolo, è necessario far ricorso all'esperienza soggettiva di chi guarda e valersi di mezzi — come l'accorto impiego delle luci, l'articolazione delle superfici e il particolare impiego di materiali e di rifiniture — che sollecitino la partecipazione emotiva dell'osservatore; è necessario quindi, per tener conto delle particolari, anche occasionali, modalità di fruizione, abbandonare — come del resto suggeriva Vitruvio — l'assolutezza, l'oggettività scientifica delle proporzioni; « deformare » l'architettura in funzione degli effetti — non solo visivi ma anche psicologici; — che l'architetto vuole raggiungere.

Gli stessi principi fondamentali dell'Umanesimo vengono messi in crisi. La concezione dell'organicità del creato portava gli uomini rinascimentali a ricercare specifici rapporti tra macrocosmo e microcosmo; rapporti intesi, al di là delle « contingenti » differenziazioni empiriche, come manifestazioni dell'unità divina verificabile nell'ordine matematico del mondo. Con l'Alberti, rendendo organico ed esplicito un concetto espresso nell'antichità, l'architettura, disponendo le « membra » dell'edificio secondo proporzioni certe, deve visualizzare la « musica celeste », l'ordine armonico del cosmo; essa accetta pertanto l'identificazione tra i rapporti spaziali e quelli musicali e vuole assumere a norma ideale il rigore delle proporzioni, esprimibile simbolicamente in rapporti numerici e geometrici, delle membra dell'« uomo ben formato », microcosmo fatto ad immagine di Dio. Il sistema proporzionale — musicale e antropometrico — posto a regolare ogni parte dell'edificio, derivava dunque la sua assolutezza del suo essere inteso come la trasposizione e visualizzazione nella architettura di un ordine metafisico in sé perfetto e quindi immodificabile.

Bramante non nega questi principi; anzi li pone verosimilmente alla base della sua opera; ma, con l'illusionismo, egli compie al tempo stesso un passo decisivo per il loro superamento: lo spostarsi dell'interesse verso la percezione soggettiva a spese della « verità » oggettiva porta a minare la stessa convinzione rinascimentale in un'armonia assoluta, metafisica ed universale.

Proprio perché segnato in profondità dall'esperienza illusionistica urbinata, egli propone in realtà, specie nella sua tarda opera romana, la sostituzione nella « pratica » delle norme ideali e degli assunti intellettuali e « teorici » del Quattrocento con principi visivi e psicologici espressi nella singola



fig. 22  
 Urbino, palazzo ducale. *Studiolo di Federico da Montefeltro*. Realizzato prima del 1476 forse progettato nel 1474, è da alcuni anni attribuito al giovane Bramante per quanto riguarda il disegno architettonico, prospettico-illusionistico, dell'insieme poi precisato nelle diverse parti da diversi artisti tra cui forse lo stesso Bramante. Qui inizia comunque, ad Urbino, una linea di ricerche analoghe (come la sala delle *Arti Liberali*) che sfoceranno in S. Maria di S. Satiro a Milano.

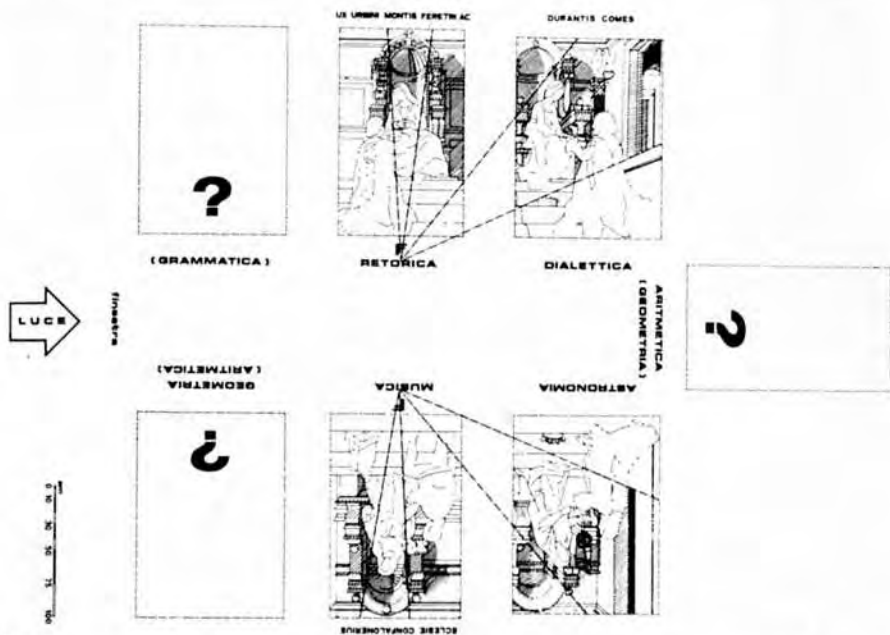


fig. 23  
 Schema dell'impianto prospettico-illusionistico della sala delle *Arti Liberali*, già biblioteca del palazzo ducale di Urbino. (Ricostruzione di A. Bruschi). L'impianto architettonico prospettico-illusionistico è da alcuni attribuito al giovane Bramante.



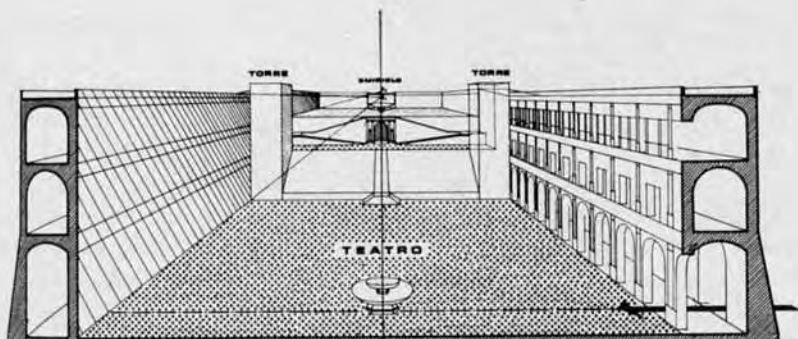


fig. 24  
 Schema prospettico dell'impianto originario del cortile del Belvedere in Vaticano a Roma, dal punto di stazione stabilito da Bramante, e corrispondente alle finestre dell'appartamento papale, in vista di particolari effetti di illusionistico approfondimento prospettico.

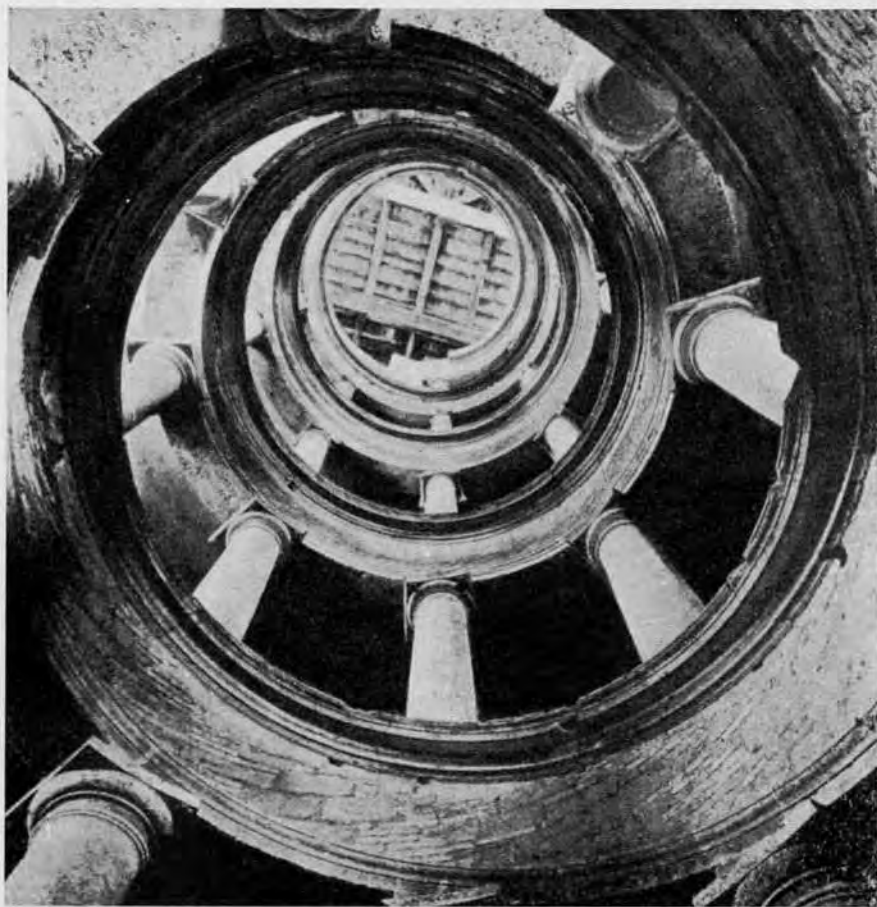


fig. 25  
 Roma, Vaticano, Belvedere. Scala elicoidale di Bramante. L'insieme ed i particolari di questa celebre scala sono stati progettati da Bramante in funzione di un illusionistico effetto di « sotto in su » prospettico.

architettura concreta. Si accorge forse che gli strumenti metodologici approntati dalla cultura architettonica quattrocentesca non sono validi in universale; che, per l'uomo concreto, i rapporti di scala tra le parti dell'edificio, le sue stesse dimensioni, l'impianto tridimensionale d'insieme delle masse e degli spazi, la distribuzione delle fonti luminose, il carattere dei materiali sono più importanti della pura, musicale geometria degli astratti valori proporzionali pur, in sé, carichi di valenze metafisiche. Le proporzioni, l'organizzazione della *Justicia* del cosmo, restano come punti di partenza. Ma la ricerca di effetti sensibili, o, come scrive l'Ackerman, addirittura *sensuali*, trasporta l'architettura dal *noumeno* al *fenomeno*; autorizza l'architetto a contraddire l'assolutezza, la « verità » astratta delle norme al momento stesso che, mediante mezzi illusionistici, le ripropone in una traduzione, sensibile e più umanamente efficace, che vuol confermarle nella loro « universale » validità.

È così che Bramante, soprattutto con la tarda opera romana, sembra realizzare la più persuasiva attuazione degli ideali dell'Umanesimo rinascimentale; al tempo stesso che pone le basi per la sua « manieristica » dissoluzione.