

# **UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali  
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica**

**Corso di Laurea Triennale in  
PROGETTAZIONE E GESTIONE DEL TURISMO CULTURALE**

***La grande bellezza di Paolo Sorrentino: città e architetture***

**Relatrice: Prof. Elena Svalduz**

**Co-relatrice: Prof. Giulia Lavarone**

**Laureando: Ronald Armando Carpenter**

**Matricola n. 1172981**

**ANNO ACCADEMICO 2023–2024**



# Indice

Introduzione	5
Capitolo 1	
Roma nel film <i>La grande bellezza</i>	7
1.1.1 La grande bellezza di Paolo Sorrentino	9
1.1.1 Il film <i>La grande bellezza</i>	9
1.1.2 I monumenti del film	13
1.1.3 Proposte di itinerari	16
1.1.3.1 Itinerario 1: seguendo la grande bellezza fino al Tempietto di Bramante	16
1.1.3.2 Itinerario 2: passeggiando sulla parte meridionale dei Sette Colli	18
1.1.3.3 Itinerario 3: passeggiando verso nord	19
1.1.4 Accessibilità dei monumenti e informazioni per la visita	20
Capitolo 2	
Donato Bramante	25
2.1 Bramante pittore	27
2.2 Bramante architetto	28
2.2.1 Milano (1478–99)	28
2.2.2 Roma (1500–14)	30
Capitolo 3	
Il Tempietto di San Pietro in Montorio	35
3.1 Il complesso del Gianicolo	37
3.2 L'interesse della Spagna per il luogo del martirio di San Pietro	38
3.3 Il significato religioso del Tempietto	39
3.4 L'architettura del Tempietto	40
3.5 Il pavimento della cella	41
3.6 La cripta	41
3.7 Interventi sul Tempietto successivi al progetto di Bramante	42
Conclusioni	45
Immagini	47
Fonti bibliografiche e sitografia	63





## Introduzione

Il regista Paolo Sorrentino nel suo film del 2013 *La grande bellezza* ci accompagna assieme ai suoi personaggi a Roma, offrendoci sia una panoramica della città sia una “fotografia” di alcuni edifici dal loro interno. Roma ha sempre costituito un’attrazione per i visitatori, dapprima come centro dell’Impero, poi per i ricchi stranieri ai tempi del Grand Tour e, più di recente, per i turisti interessati ai siti delle riprese cinematografiche.

Questa tesi, dopo l’analisi del film, descrive il ruolo e il significato che il regista ha voluto dare ai monumenti rappresentati. Questi sono esaminati dal punto di vista della storia dell’architettura nell’ordine in cui compaiono nella finzione scenica.

A seguire vengono proposti tre itinerari di visita, corredati da tutte le informazioni necessarie per l’accesso ai monumenti.

Tra i vari autori delle opere presenti nel film, la tesi si concentra su quello che può essere considerato uno dei principali ispiratori delle architetture della nuova grandezza della Roma città dei papi del Rinascimento: l’architetto Donato Bramante.

In quello che è considerato il suo capolavoro, il Tempietto di San Pietro in Montorio, si svolge una scena importante. Il protagonista entra nel Tempietto come il comune visitatore attraversando il portale del chiostro, si trova quindi nella cella dove la luce fa risaltare l’altare del santo e attraverso il foro nel pavimento della cella dialoga con una bambina che si è nascosta nella cripta, in fuga dalla madre che la sta cercando disperatamente. Nella cripta, non più accessibile al pubblico, la cinepresa rivela gli stucchi con scene della vita di San Pietro che decorano il soffitto. Si tratta di una delle poche scene del film in cui i personaggi esprimono sentimenti autentici e nel breve dialogo la bambina smonta le vanterie del protagonista Jep Gambardella di essere il padrone della vita notturna dicendogli che in realtà non è nessuno.

Al Tempietto viene quindi dedicato uno spazio rilevante in questa tesi, che tra le altre questioni cercherà di comprendere le ragioni della scelta delle architetture nel film.



## Capitolo 1

Roma nel film *La grande bellezza*



## Roma nel film *La grande bellezza*

### 1.1 *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino

#### 1.1.1 Il film *La grande bellezza*

Paolo Sorrentino, regista, sceneggiatore e scrittore, nasce a Napoli nel 1970. Nel 2001 firma il suo primo film *L'uomo in più* con l'attore Toni Servillo, che diventerà il protagonista di molte delle sue opere. Nel 2004 presenta al Festival di Cannes *Le conseguenze dell'amore*, poi *L'amico di famiglia* (2006) e *Il divo* (2008), pellicola che riscuote molto successo anche all'estero. Nel 2011 Sorrentino torna a Cannes con *This Must Be the Place*, suo esordio in lingua inglese.

Del 2013 è *La grande bellezza*, che vince il Premio Oscar l'anno successivo. La bellezza di Roma è la cornice di tutto il film, di cui Toni Servillo è protagonista nel ruolo di Jep Gambardella, uno scrittore che ha pubblicato un'unica opera, ma che ha un ruolo significativo nella mondanità romana. Nel 2015 Sorrentino torna a Cannes con *Youth – La giovinezza*.

Dal 2016 è regista di due serie TV: *The Young Pope* (2016) e *The New Pope* (2019). I suoi film più recenti sono nel *Loro* (2018) e *È stata la mano di Dio* (2021). Il nuovo film *Parthenope* esce nel 2024.

*La grande bellezza*, girato nel 2013, ha come protagonista il giornalista Jep Gambardella, figura di spicco nella mondanità romana, che nei palazzi antichi, nelle grandiose ville e sulle terrazze più prestigiose della città partecipa alle serate vuote, alle chiacchiere inconcludenti e alla cerimoniosità di una umanità senza sostanza e disfatta, potente e deprimente, composta di nobili decaduti, politici, alti prelati, dame, attori, artisti, giornalisti e cafoni di ogni genere che si agitano sullo sfondo dei monumenti di Roma. La grande bellezza di questa Roma, molto cinematografica e spesso da cartolina, si coglie nelle ore in cui la città appare deserta e il protagonista si muove durante le sue passeggiate notturne o nei ritorni a casa all'alba da una festa. Ma quando compaiono sulla scena persone questa bellezza spesso è eclissata dalla volgarità, apparendo quindi solo a sprazzi. Il protagonista cerca la bellezza, che non incontra nei monumenti e nei panorami, ma che troverà alla fine del percorso nel ricordo del suo primo amore.

Per Andrea Minuz<sup>1</sup> *La grande bellezza* ostenta una serie di riferimenti culturali e di citazioni, alcuni di livello elevato ma soprattutto *kitsch*: il regista ha dichiarato che l'ispirazione gli è venuta da *Cafonal*, titolo di un libro fotografico del 2008 e poi della rubrica di *gossip* di Dagospia che “celebra il rito dell'Italia cafona. Che si ingozza, che balla, che si ‘rifà’, attovagliata alle feste che di solito accadono in un palazzo romano, normalmente di proprietà di qualche aristocratico papalino o di qualche arricchito a base di appalti e di speculazioni edilizie” (Roberto D'Agostino e Umberto Pizzi<sup>2</sup>).

Per Minuz proprio la fotografia è una delle chiavi per comprendere il modello figurativo de *La grande bellezza*, a partire dal prologo sul Gianicolo dove sono ripresi dalla

1 Minuz, 2020, pag. 157.

2 D'Agostino e Pizzi, 2008, quarta di copertina.

macchina da presa, che si muove quasi acrobaticamente, tutti i rituali del turismo di massa che il sociologo John Urry, citato da Minuz, nel 2002 ha fissato nel concetto di *tourist gaze* (lo sguardo del turista) per cui *La grande bellezza* diventa da un lato un lavoro critico sugli stereotipi di Roma e dall'altro celebra questi stessi *cliché* visivi. È lo stesso Jep a dire che la gente migliore a Roma sono i turisti, e fin dalla prima scena è evidente il collegamento con l'estetica del film per turisti.

Siamo nel solco della tradizione celebrata dai protagonisti del Grand Tour, che identificavano l'italianità con le opere d'arte, ma anche una accumulazione di simboli e allegorie che sono proprie dell'estetismo nazionale, tra fenicotteri rosa, giraffe, turisti giapponesi e improbabili *performance* artistiche. La conclusione di Minuz è che la vera invenzione estetica di Sorrentino sta nel partire dal lessico felliniano per mescolare il *tourist gaze* con la violenza figurativa di *Cafonal*, avvicinandosi alla fotografia di Martin Parr, che nel 2006 pubblicò *Tutta Roma*, un libro fotografico sulla città di Roma ripresa con un taglio documentaristico-antropologico basato sulla convinzione che le città votate al turismo di massa sono città in cui bellezza e volgarità sono inseparabili.

Come scrive Albert Sbragia<sup>3</sup>, la città di Roma da sempre ha concepito lo spettacolo come forma di potere, partendo dai Romani con l'attenzione ai riti e all'intrattenimento, per proseguire con il Cristianesimo con i suoi martiri e le loro morti atroci, i miracoli dei santi, passando all'arte barocca con la sua spiritualità teatralizzata, raggiungendo il culmine con il Grand Tour dei nobili del nord Europa e le forme di produzione di immagini sviluppate assieme ai musei quali il Pio Clementino (aperto verso la fine del XVIII secolo) come forme di mercificazione della città.

Per Sbragia la scelta del regista di centrare il film sui luoghi più pittoreschi e sui siti storici più spettacolari è una scelta consapevole che vuole fare una "mercificazione spettacolare", come è intitolato il suo saggio, di Roma, che solo pochi privilegiati possono godere come vediamo nel film.

Da un lato Sorrentino esprime il malessere delle élites intellettuali che cercano un'ostentata frivolezza con i trattamenti col *botox*, con le feste notturne in terrazza, con le vuote *performance* degli artisti e dall'altro il film si ferma continuamente su immagini spettacolari di una bellezza eterna contrapposte alla vita frivola dei personaggi che possono entrare in luoghi dove la gente comune non può entrare. È questa spettacolarità che ha causato molte delle critiche al film, soprattutto in Italia, di essere una promozione del prodotto-Italia sul mercato nord-americano.

Il film è stato recepito come un richiamo a *La dolce vita* in tempi contemporanei, a partire dal protagonista, che come in Fellini è un giornalista che viene da fuori Roma e sta cercando invano di scrivere un romanzo. L'opera è piena di stereotipi felliniani, come ad esempio le suore, l'ostentazione eccessiva dei monumenti romani, la pretenziosità dei dialoghi e della voce narrante e la rappresentazione di rapporti affettivi privi di basi solide.

Come nota il già citato Sbragia, mezzo secolo dopo rispetto a Fellini Sorrentino non descrive più Roma come il centro della società dello spettacolo ma si concentra sui suoi monumenti. Non ci sono i paparazzi o le squadre di cineoperatori che seguono Jep nelle sue interviste, né nel film appaiono le nuove tecnologie.

Per la critica *La grande bellezza* si propone di essere un film complesso e raffinato, che occhieggia però a un pubblico più ampio con battute grossolane e personaggi che appartengono al cinema comico popolare italiano; in realtà questo inserimento di personaggi non conosciuti all'estero parrebbe contrastare con l'intenzione di mirare ad un pubblico straniero perché si tratta di caratterizzazioni difficilmente apprezzabili da spettatori non italiani.

La critica, e in particolare Alan O' Leary<sup>4</sup> citato da Giulia Lavarone<sup>5</sup>, attribuisce inoltre al film una ambivalenza di fondo perché il *plot* critica la società che rappresenta e il declino dell'Italia, mentre la forma veicola la seduzione della bellezza del patrimonio e l'immagine dell'Italia come *Wonderland*.

Daniele Balicco<sup>6</sup> analizza le ragioni dell'accoglienza entusiastica del film negli Stati Uniti proprio per la sua ambivalenza citando due articoli apparsi sulla stampa americana. Come già rilevato da O'Leary, nel primo articolo citato da Balicco, *The Dolce Vita Gone Sour (and This Time in Color)* di Rachel Donadio, apparso in "The New York Times" dell'8 settembre 2013, *La grande bellezza* è presentato come un film di denuncia che descrive come è cambiata la vita in Italia alla fine del ventennio di Berlusconi, cambiamento mostrato in modo volutamente ambivalente per rendere difficile la negazione del degrado culturale italiano mentre l'Italia viene presentata nelle sue meraviglie: il modo di essere moderni manifestato dagli Italiani è singolare rispetto a quello europeo, con una razionalità incapace di chiudere i conti con il sacro, una società porosa più plebea e aristocratica che borghese, una vitalità gaudente ma capace di incanto.

Nel secondo articolo, *Roman Conquest* di Anthony Lane, apparso in "The New Yorker" del 23 novembre 2013, Balicco analizza questa ambivalenza: *La grande bellezza* costringe lo spettatore a ragionare su cosa è accaduto nell'Italia di questi ultimi anni, facendo confluire due stereotipi opposti del Paese. Da un lato il film potenzia l'immagine più tradizionale di Roma come spazio estetizzato, antico e gaudente con cui il mercato turistico internazionale ci identifica. Dall'altro conferma lo stereotipo opposto con cui siamo riconosciuti in Europa: un paese allo sbando, costretto a un godimento irresponsabile.

Nei dialoghi non c'è mai un impegno sociale, se non in forma di aforismi come espressione di un cinismo universale: tipico il modo in cui il controllo di settori dell'economia italiana da parte della criminalità è presentato durante la scena dell'arresto del vicino di Jep da parte della DIA, la polizia antimafia, che si conclude con la battuta dell'arrestato che è la gente come lui che fa andare avanti il Paese.

Nella Roma di Sorrentino non c'è posto per le attività lavorative: quella svolta da Jep lo conduce negli spazi di svago dei ricchi, che non solo frequenta ma ne è spesso al centro. Solo i due personaggi per lui più significativi, l'attore Romano e l'amica Ramona lavorano per vivere. Sono gli unici personaggi autentici del film, proprio perché rappresentano per Jep un momento di tregua nel suo mondo di svago: la sua vita trascorre tra riti mondani, tragici e surreali, mentre tutt'intorno scorre lo spettacolo della città che riesce a non dare troppa importanza al presente.

4 O' Leary, 2016, citato in Lavarone, 2021, par. 10.

5 Lavarone, 2021.

6 Balicco, 2013.

Il sentimento di nostalgia nella ricerca della bellezza che il protagonista vede nel passato guardando ai monumenti antichi di Roma, deridendo invece l'arte contemporanea quando essa appare nel film con l'artista Talia e con la bambina costretta a esibirsi sul palco, fa iscrivere *La grande bellezza* nella categoria degli *heritage film*, come definiti da O'Leary: film che attraggono visivamente lo spettatore verso luoghi e sensazioni che evocano i piaceri di un incontro turistico con una località. L'accesso privilegiato a luoghi non frequentati dal turismo di massa e spesso sconosciuti agli stessi romani, la valorizzazione dei monumenti del centro di Roma, l'Italia presentata con i virtuosismi di macchina come Paese delle Meraviglie con enfasi e ostentazione della bellezza dei monumenti che ci vengono mostrati almeno una volta nella loro interezza – conclude Lavarone – confermano la validità della lettura de *La grande bellezza* come *heritage film*, smascherando la sua ambiguità nel senso che il confezionamento del passato come eredità trasmesso dalle scelte stilistiche del film prevale sulla critica verso la società. La sua stessa rappresentazione del presente paradossalmente incoraggia la posizione del turista che cerca l'*heritage* in un passato perduto.

Nel richiamo a *La dolce vita* si ritrovano marchi storici come Martini, San Pellegrino, Peroni, Di Saronno, icone all'estero del *made in Italy* anche se in Italia considerati superati. È la nostalgia degli anni Sessanta del Novecento, l'età del benessere economico e di via Veneto, ai tempi di Fellini strada alla moda col fascino degli intellettuali e della gente di spettacolo e oggi abbandonata dai romani e invasa dai turisti stranieri, con i suoi alberghi, bar di lusso e gli sceicchi arabi.

Minuz<sup>7</sup> evidenzia come la presenza dei marchi come pubblicità indiretta all'interno di un film sia una fonte di finanziamento per il cinema italiano, introdotta dal "Decreto Urbani" del 2004 che ha regolamentato i meccanismi del *product placement*.

Un approccio interessante a *La grande bellezza*, vista come un esempio di "ecocinema" è quello di Matteo Gilebbi<sup>8</sup>, che definisce come ecocinema un film che interagisce con l'ecologia e rivela una biosfera che esiste al di là della comprensione e del controllo da parte dell'uomo, esplorando anche le interazioni tra gli umani e gli animali considerando l'uomo semplicemente una forma di vita tra molte altre e non più quella dominante. Per Gilebbi, Roma è rappresentata come un'entità vivente e la vita dei suoi abitanti è rappresentata come intrecciata con la città, con gli altri abitanti, con il ricordo di un grande passato storico. Un esempio è nel prologo dove i frequentatori del Gianicolo sono presentati come animali che si sono stabiliti in quel luogo condividendo gli spazi con gli uccelli e lavandosi nel Fontanone come farebbero i selvatici in un laghetto: il Gianicolo diventa un ecosistema abitato da animali sia umani che non umani.

La convinzione dell'uomo di esistere al di sopra o al di fuori della natura è definita da Sorrentino "un trucco", come nella scena della giraffa nelle Terme di Caracalla, che il mago afferma di dominare, ma alla fine ammette che questo controllo è solo una illusione per fare spettacolo. Noi ci illudiamo di comprendere e quindi controllare la natura attraverso paradigmi umani, ma solo quando ne diventiamo consapevoli e andiamo oltre questo paradigma e comprendiamo i nostri limiti l'ecosistema ritorna a essere magico e

7 Minuz, 2013, pag. 219.

8 Gilebbi, 2019, pag. 356.



incantato attraverso le “sacre rivelazioni”, come le chiama Mircea Eliade<sup>9</sup>, citato da Gilebbi, che passano attraverso esperienze irrazionali.

Ne *La grande bellezza* queste manifestazioni del sacro avvengono attraverso umani e animali: i fenicotteri che si sono posati sulla terrazza di Jep per poi riprendere il volo puntando alla città che ci appare di fronte e “la santa”, Suor Maria, che in un breve scambio interroga Jep sulla sua incapacità di scrivere e fa un riferimento alla propria dieta a base di radici: “le radici sono importanti”, intese sia in senso metaforico come l’origine dell’identità dell’uomo, che in senso fisico, il primo cibo dell’uomo che è rimasto biologicamente un animale.

Per Gilebbi la grande bellezza sta nel comprendere che gli uomini sono sempre stati creature come le altre, formando una rete che collega radici, fenicotteri, gli altri uomini e una grande città antica. L’ecocinema di Sorrentino, oltre a esaminare in modo critico l’interazione tra l’uomo e l’ecosistema, la trasforma e influisce sul modo in cui lo spettatore percepisce l’effetto dell’uomo sull’ambiente. Quindi, questo tipo di film crea una consapevolezza ecologica rappresentando una forma di cinema politico nell’era dell’antropocene in cui l’uomo è diventato il principale agente di trasformazione dell’ambiente.

### 1.1.2 I monumenti del film

Nella finzione del film i luoghi sono spesso mescolati per cui sembrano collegati, mentre nella realtà possono appartenere a ambienti diversi e lontani tra loro: il regista collega saloni, mescola parchi e paesaggi creando percorsi immaginari.

Secondo Costantino D’Orazio<sup>10</sup>, lo sguardo del regista, alla continua ricerca di inquadrature simmetriche, si adatta alla perfezione a certe architetture romane come la Fontana dell’Acqua Paola o il Tempietto di San Pietro in Montorio con il suo perfetto equilibrio delle proporzioni.

Sul Gianicolo. Il film inizia con il colpo del cannone di mezzogiorno e dopo lo scampanio delle campane di tutta Roma entra in scena un coro a più voci sullo sfondo della Fontana dell’Acqua Paola, a cui si sovrappone la voce sgraziata di una guida turistica che descrive il monumento a un gruppo di turisti orientali: fin dalla prima scena – una sorta di prologo – Sorrentino ci mostra come la grande bellezza di Roma e dei suoi monumenti viene sostituita dalla volgarità quando compaiono persone.

Dalla terrazza del Gianicolo ci viene mostrata una grandiosa vista di Roma, nel caldo estivo che fa stramazze al suolo un turista. Il canto si interrompe di colpo e la scena si chiude.

La terrazza di Jep Gambardella si affaccia sul lato sud del Colosseo, oggetto per secoli della spoliatura di marmi e di bronzo per la costruzione della città barocca, che fa da sfondo alle feste malinconiche ospitate sulla terrazza. Anche se più volte vi sono ambientate serate, in nessuna occasione qualcuno si affaccia per guardare la città, né il Colosseo appare nelle riprese come un grandioso monumento.

Nel parco degli Acquadotti, nel Parco Regionale dell’Appia Antica nel luogo in cui si

9 Eliade, 1987, citato in Gilebbi, 2019 pag. 358.

10 D’Orazio, 2014, pag. VIII.

incrociano sei acquedotti romani, si svolge la performance artistica di Talia, che ci fa capire la scarsa considerazione che il regista ha dell'arte contemporanea, considerazione che sarà ulteriormente ribadita nella scena della bambina *action-painter*. Sorrentino salva solo l'installazione fotografica in Villa Giulia perché viene celebrato il passato del fotografo.

Palazzo Pamphilj in piazza Navona. Dopo un veloce passaggio notturno attraverso la piazza si entra nel palazzo, di cui però Sorrentino non mostra gli interni storici, ma solo la camera da letto arredata modernamente. Uscendo nella notte dopo il rapporto amoroso il protagonista passa davanti alla Fontana dei Fiumi per poi raggiungere e percorrere gli argini del Tevere.

Nel corso di una delle sue passeggiate che si protraggono fino alle prime ore del mattino, Jep si affaccia sul giardino della Basilica di Santa Sabina sull'Aventino, dove attira l'attenzione di un gruppo di bambine vestite da suore, richiamate all'ordine da una suora "felliniana" che rimanda a quella che in una scena successiva nel Giardino degli Aranci raccoglie aranci montata su un scala.

Il Tempio di San Pietro in Montorio è una delle poche opere romane sopravvissute di Donato Bramante, l'architetto che aveva avuto incarico dal papa Giulio II di riorganizzare la città. Qui si consuma una delle scene più inquietanti del film: attraversando il portale del chiostro, Jep entra nel Tempio, dove l'illuminazione fa risaltare l'altare con la statua di San Pietro. Attraverso il foro circolare del pavimento chiuso da una griglia, che corrisponde nel pavimento della cripta al foro dove secondo la tradizione fu piantata la croce capovolta del martirio dell'Apostolo, il protagonista dialoga con una bambina, che si è nascosta alla madre che la sta cercando disperata. La bambina con poche parole smonta le vanterie di Jep di essere il padrone della vita notturna della città con il potere di far fallire le feste quando lo liquida dicendogli che lui "non è nessuno". Nella ripresa all'interno della cripta la cinepresa rivela il soffitto decorato con stucchi con scene della vita di San Pietro, ma purtroppo la cripta non è accessibile al normale visitatore.

Dopo questa scena di pochi minuti con il breve scambio di battute con la bambina, nella scena successiva il regista ci fa vedere un momento di crisi del protagonista che per la prima volta è ripreso in casa mentre afferma di essersi una volta tanto coricato presto alla sera e confida alla fidata domestica che per lui le ore del mattino sono sconosciute.

Al primo piano di Palazzo Brancaccio, in una sala rivestita di velluti rossi e stucchi dorati, si svolge la scena del *botox*.

Nel ristorante, che anche nella realtà si trova nella loggia di Palazzo Della Rovere (oggi Palazzo dei Penitenzieri) su via della Conciliazione, il protagonista invita a cena l'amica Ramona, ma più che sugli affreschi del palazzo il regista punta l'obiettivo sul cantante Antonello Venditti, nel ruolo di se stesso.

La performance della bambina *action-painter*, che rovescia barattoli di colore su una tela, si svolge nel giardino della casa sull'Aventino fatta ristrutturare dal collezionista di arte contemporanea Pino Casagrande attorno alla sua collezione. Casagrande è morto a fine 2013, successivamente alle riprese del film, e la collezione è stata smembrata e venduta all'asta.

Dall'Aventino parte il vagabondaggio notturno del protagonista con gli amici Ramona e Stefano, che gira con una valigetta con le chiavi dei più bei palazzi di Roma che custodisce "perché è amico delle principesse", in una lunga sequenza che mostra come

anche il regista senta il fascino di questi luoghi, non accessibili al normale turista secondo la modalità mostrata nel film.

La nottata inizia dalla piazza da cui, attraverso il “buco della serratura” del portone del Parco di Santa Maria del Priorato, si gode una celeberrima vista della cupola di San Pietro. I tre entrano passando per il portone nel parco dei Cavalieri di Malta, da cui con un salto nello spazio passano nell'interno di Palazzo Nuovo, una delle sedi dei Musei Capitolini dove sono esposte alcune delle più famose statue romane, a partire dal *Marforio*, che i tre guardano illuminate dalla luce di un candelabro.

Si ritorna in città nelle sale di Palazzo Barberini, dove viene illuminato dal candelabro il quadro della *Fornarina* di Raffaello, per continuare poi nel giardino segreto di Palazzo Spada, dove Ramona ci svela il segreto della falsa prospettiva di Borromini entrando nella galleria prospettica.

Per un attimo si attraversa anche il cortile di Palazzo Altemps e il vagabondaggio notturno si conclude nel giardino di Villa Medici, sede dell'Accademia di Francia, dove Ramona scatta col suo telefono una foto dei due amici nel giardino.

Per partecipare al funerale del giovane figlio di Viola, Jep accompagna Ramona in un negozio di abiti di lusso, collocato dal regista nel Salone delle Fontane all'EUR, costruito per ospitare la biglietteria dell'Esposizione Universale Romana prevista per il 1942 con l'intervento dei più quotati architetti dell'epoca che, come in molte opere di questo periodo, progettarono architetture e arredi, compreso il divano di marmo chiaro su cui sta seduto Jep mentre assiste alle prove d'abito.

Nella Basilica di San Lorenzo in Lucina si svolge il funerale del giovane con il discorso di Jep, mentre in Palazzo Sacchetti in via Giulia vediamo Viola ripresa dopo il funerale del figlio mentre cena seduta da sola a una tavola con stoviglie di lusso in mezzo a opere d'arte. Il messaggio evidente è che la ricchezza non basta a dare la felicità.

Nel salone delle Terme di Caracalla si svolge la scena tra sogno e realtà del prestigiatore che fa sparire una giraffa: è lo stesso mago a affermare che è solo un trucco e che lui non è in grado di far sparire nessuno.

Sotto la loggia affrescata di Villa Giulia Sorrentino colloca in postproduzione la galleria dei ritratti del fotografo Ron Sweet, con una fotografia per ogni giorno della sua vita.

Nel coro della chiesa dei Santi Domenico e Sisto nell'Angelicum avviene l'udienza di Suor Maria, “la santa”.

Attraversando il portale di Palazzo Sacchetti la finzione scenica ci fa entrare in Palazzo Taverna, la residenza dei nobili “a noleggio” Colonna di Reggio; questo nella realtà si trova vicino a piazza dell'Orologio. Nella scena, la principessa vive tutta la sua decadenza mentre percorre prima di rientrare nella sua abitazione i saloni del palazzo che la famiglia ha dovuto vendere, tra mobili dorati e cataste di sedie impilate pronte per eventi nei saloni che, come la principessa che si può affittare per certe liturgie, vengono dati in affitto.

L'ultimo monumento che appare nel film è la Scala Santa, che Suor Maria sale in ginocchio come prevede la tradizione.

Nella lunga sequenza dei titoli di coda possiamo infine goderci una veduta di Roma ripresa lungo il fiume Tevere, finalmente senza la guida di Jep o di Sorrentino.

### 1.1.3 Proposte di itinerari

Il sito turistico ufficiale Turismo Roma promuove il turismo indotto da *La grande bellezza*, proponendo alcuni itinerari che anche noi percorreremo seguendo i monumenti del film.

Gli itinerari sono stati preparati dallo storico dell'arte e divulgatore Costantino D'Orazio, autore del volume *La Roma segreta del film La grande bellezza*<sup>11</sup>, che prende lo spunto dagli eventi del film ma contiene ampie descrizioni dei monumenti e di curiosità.

Turismo Roma presenta nelle righe di apertura della sua pagina *web* questi percorsi di turismo urbano come lontani dalla massa: “il film *La Grande Bellezza* non mostra solo la Roma che troviamo sulle cartoline, ma quella nascosta dietro portoni, muri e cancelli che sembrano sempre chiusi. Eppure esiste un modo per visitarli, anche quando sembrano inaccessibili. Ecco una guida che vi permetterà di scoprirli, per vivere Roma come dentro un film.”<sup>12</sup>

#### 1.1.3.1 Itinerario 1: seguendo la grande bellezza fino al Tempietto di Bramante

Per raggiungere il Tempietto di San Pietro in Montorio sul Gianicolo percorreremo un itinerario che prende l'avvio da via della Conciliazione, all'ingresso della Città del Vaticano.

Partiamo da Palazzo dei Penitenzieri, anticamente Palazzo Della Rovere, dove Jep porta a cena Ramona nella veranda.

Il palazzo è attribuito a Baccio Pontelli (1450–94), che verso il 1480 sarebbe stato incaricato dal cardinale Della Rovere del progetto. La facciata imponente riprende quella di Palazzo Venezia con finestre crociate che riportano il nome del cardinale. Gli ambienti sono organizzati attorno a un ampio cortile centrale, su due livelli: uno inferiore, circondato da portici su pilastri ottagonali e con al centro un pozzo, e uno superiore, con un giardino murato. Numerosi sono gli affreschi nell'ala occupata dai Cavalieri del Santo Sepolcro, tra cui il cosiddetto *Soffitto degli Semidei* opera di Pinturicchio.

Da qui attraversiamo il Tevere e lungo via Giulia raggiungiamo Palazzo Sacchetti, con il portone da cui si accede al palazzo dove abitano i Colonna di Reggio (in realtà Palazzo Taverna), dove abita Viola e dove cena da sola dopo il funerale del figlio.

L'architetto Antonio da Sangallo il Giovane (1484–1546) nel 1542 iniziò a costruire un palazzo come sua residenza: dopo la sua morte il palazzo passò più volte di proprietà e il progetto fu più volte rimaneggiato. Attualmente le due facciate principali danno su via Giulia e su vicolo del Cefalo e sono in mattoni a vista con finestre in travertino, mentre il portale su via Giulia (da cui nella finzione scenica si accede alla residenza dei Colonna di Reggio) è in marmo ed è sormontato da un balcone. Al piano terreno, attribuito al Sangallo, si aprono sei finestre “ingincchiate” (cioè con un'inferriata che nella parte inferiore s'incurva sporgendo in fuori, così da consentire di affacciarsi appoggiando le braccia al davanzale, che è molto avanzato all'esterno e sostenuto da mensoloni). Il primo piano presenta una fila di sette finestre con cornice e mensoloni. Al secondo piano sette finestre, ma più semplici rispetto a quelle del primo. Alla sommità della facciata un cornicione su mensole. Il cortile è ad arcate su pilastri, alcune

11 D'Orazio, 2014.

12 [www.turismoroma.it/it/itinerari/la-grande-bellezza](http://www.turismoroma.it/it/itinerari/la-grande-bellezza).

tamponate, e termina con un fregio dorico. Sul lato sul lungotevere si apre una loggia che un tempo dava sul fiume.

Da via Giulia proseguiamo in direzione di piazza Navona, incontrando la mole bastionata di Palazzo Taverna, nel film la residenza dei Colonna di Reggio: il palazzo è costituito da un insieme di edifici che sorgono sul Monte Giordano, collinetta artificiale formata dall'accumulo di materiali su cui, a partire dal Quindicesimo secolo vengono costruiti diversi edifici dai vari proprietari.

Passiamo per Palazzo Altemps (costruito dopo il 1471), di cui intravediamo il cortile durante la passeggiata notturna dei tre amici: il cortile su tre ordini accoglie tra le arcate al piano terra quattro statue romane e conserva sul lato orientale una splendida fontana-ninfeo. Nel XVIII secolo il cortile veniva coperto da un "velario", che è stato recentemente ripristinato per proteggere le facciate dall'acqua piovana.

Entriamo quindi in piazza Navona, dove in una sala di Palazzo Pamphilj si svolge l'incontro amoroso di Jep con un'amica.

La prima costruzione risale al 1630, ma quando il cardinale Pamphilj diventò papa Innocenzo X la famiglia pensò che il palazzo dovesse diventare una residenza di maggiore prestigio e quindi tra il 1644 e il 1650 l'architetto Girolamo Rainaldi (1570–1655) fu incaricato di ampliare il palazzo inglobando edifici contigui compresa la chiesa di Sant'Agnese in Agone, che divenne la cappella di famiglia. Dal 1920 in un'ala del palazzo è ospitata l'ambasciata del Brasile.

Usciamo da piazza Navona e incontriamo Palazzo Braschi, iniziato nel 1792 su progetto dell'architetto Cosimo Morelli (1732–1812).

Nel film appare solamente il suo scalone monumentale, ideato da Morelli ma con un probabile intervento di Valadier, che conduce ai tre piani del Museo di Roma che ha sede nell'edificio.

Proseguiamo in direzione del Tevere e incontriamo Palazzo Spada, dove nel film i tre amici passano durante il vagabondaggio notturno dentro i "palazzi delle principesse". Il palazzo fu costruito nel XVI secolo, ma fu fatto rinnovare nel Seicento secondo lo stile barocco dal cardinale Spada che affidò i lavori a Francesco Borromini (1599–1667).

Nel film compare nel giardino la Galleria Prospettica con una successione di colonne tuscaniche decrescenti che appare lunga trentasette metri (in realtà è lunga circa nove) e in cui il personaggio di Ramona entra e rivela ammirata il trucco. Nel palazzo si trova la Galleria Spada, dove le opere sono esposte secondo il criterio delle quadrerie barocche in cui i dipinti disposti sulle pareti in file successive si integrano e si armonizzano con un ricco e vario apparato di arredi, mobili e sculture antiche e moderne. La varietà dei soggetti iconografici e la diversità delle scuole pittoriche rappresentate consente di ottenere una immagine particolarmente viva del fenomeno del collezionismo nei secoli XVII e XVIII.

Attraversiamo il Tevere sul Ponte Sisto e ci avviamo verso il Gianicolo, dove si trova la mèta della nostra passeggiata inseguendo la grande bellezza: il Tempietto di San Pietro in Montorio, costruito da Donato Bramante (1444–1514) per conto della Corona di Spagna. Alle spalle del complesso di San Pietro in Montorio si trova la Fontana dell'Acqua Paola, costruita dall'architetto Giovanni Fontana (1540–1614) sul modello dell'arco trionfale romano, che domina l'inizio del film. Dalla terrazza del Fontanone il regista ci fa vedere nella scena iniziale la veduta panoramica sulla bellezza di Roma.

### 1.1.3.2 Itinerario 2: passeggiando sulla parte meridionale dei Sette Colli

L'itinerario parte dall'Aventino, dalle Terme di Caracalla costruite nel terzo secolo con strutture murarie di dimensioni colossali, adatte quindi nel film a ospitare nella Basilica la scena col trucco della sparizione di un grande animale come una giraffa.

Vicino alle Terme si trova la Casa di Pino Casagrande, un villino del 1934 che con l'intervento dell'architetto Patrizio Paris fu trasformato verso la fine del secolo scorso in un casa-collezione per la raccolta delle opere del gallerista.

Dalla Casa di Casagrande inizia la peregrinazione notturna di Jep assieme a Ramona e a Stefano, il custode delle chiavi delle principesse; anche noi seguiamo fino alle pendici dell'Aventino prospicienti al Tevere: arriviamo così alla Chiesa di Santa Maria del Priorato. La chiesa si trova all'interno del complesso della villa del Priorato dell'Ordine di Malta e fu ristrutturata nella forma attuale nel 1764 dall'architetto Giovanni Battista Piranesi (1720–78). Il trio sosta di fronte al celebre “buco della serratura”, in realtà un foro che non è collegato all'apertura del portone, ma inquadra la cupola di San Pietro. A differenza dei normali turisti, i tre entrano dal portone per poi proseguire nella notte.

Noi invece non entriamo, essendo il complesso visitabile solo se condotti da una guida del Sovrano Ordine dei Cavalieri di Malta, ma passiamo per la Basilica di Santa Sabina, struttura paleocristiana riportata alla configurazione originaria nel Novecento da Antonio Muñoz (1884–1960) con la rimozione degli interventi secenteschi di Domenico Fontana e Francesco Borromini. Oltre la recinzione, nel film appare un gruppo di ragazze che scherniscono Jep finché non sono riprese da una suora adulta.

Assieme a Jep, che passa di qui di primo mattino mentre sta rientrando a casa e osserva una suora che su una scala sta cogliendo arance, passiamo per il Parco Savello, o Giardino degli Aranci, una terrazza panoramica creata nel 1932 sul muro esterno di un fortilizio medievale.

Da qui la passeggiata prosegue sul Palatino raggiungendo l'Anfiteatro Flavio – universalmente noto come Colosseo – inaugurato dall'imperatore Tito nell'80 d.C. e restituito al popolo dai Flavi dopo un periodo in cui venne utilizzato privatamente. Per secoli venne utilizzato come cava di marmo e bronzo per i palazzi romani e fu distrutto sul lato meridionale da un terremoto che fece crollare parte della struttura: questo lato, che viene ripreso nel film, è quello su cui si affaccia il terrazzo della casa di Jep.

Dal Colosseo saliamo alla piazza del Campidoglio, dove si trovano i Musei Capitolini. Nel Palazzo Nuovo i tre protagonisti ammirano nel cortile alla luce di un candelabro la statua del *Marforio* e all'interno sculture come la *Venere Capitolina* e il *Galata Morente*.

Palazzo Nuovo fu costruito nel Seicento sotto la direzione di Girolamo Rainaldi (1570–1655) e del figlio Carlo (1611–91), riprendendo il progetto di Michelangelo in modo da completare la sistemazione della piazza.

Dal Campidoglio ci spostiamo sull'Esquilino, dove sorge il complesso dell'Angelicum, sede della Pontificia Università San Tommaso d'Aquino.

I lavori per la chiesa dei Santi Domenico e Sisto, iniziati nel 1569 sotto la direzione dell'architetto Giacomo della Porta (circa 1533–1602), furono terminati un secolo dopo da altri architetti con una facciata barocca in travertino. Nel coro della chiesa avviene l'udienza della “santa”.

Proseguiamo verso Palazzo Brancaccio, l'ultimo palazzo costruito per la nobiltà romana nel 1880 dagli architetti Gaetano Koch (1849–1910) e Luca Carimini (1830–90).

Attualmente è una delle *luxury location* cittadine ed è quindi visitabile solo con visite guidate o in occasione di eventi. All'interno in un appartamento principesco con velluti rossi e specchi signore e uomini si sottopongono alla iniezione di *botox*.

Nel complesso dei Palazzi Lateranensi, ristrutturato negli anni Ottanta del Cinquecento da Domenico Fontana (1543–1607), si trova la Scala Santa, che la tradizione vuole fatta traslare a Roma dal Pretorio di Pilato a Gerusalemme perché salita più volte da Gesù il giorno della sua condanna a morte. La scala è costituita da ventotto gradini che conducono alla Cappella dei Papi, il *Sancta Sanctorum*: in venerazione della Passione di Gesù i fedeli la salgono in ginocchio, come fa Suor Maria nel film.

L'itinerario si conclude nel Cimitero Monumentale del Verano, progettato dall'architetto Giuseppe Valadier (1762–1839) a partire dal 1807, in seguito all'Editto napoleonico di Saint Cloud, in un luogo che veniva usato da secoli per le sepolture. Il cimitero è stato oggetto di ampliamenti successivi fino alla fine degli anni Sessanta del Novecento e ospita personaggi illustri della politica e delle arti.

Nel film è ripresa una breve scena, che ignora ogni aspetto monumentale del Cimitero per concentrarsi su Jep e un amico che sotto un violento temporale piangono la morte di Elisa, mentre passano due suore sotto un ombrello.

### **1.1.3.3 Itinerario 3: passeggiando verso nord**

L'itinerario parte dalla Chiesa di San Lorenzo in Lucina, una delle più antiche chiese di Roma, costruita sopra un luogo di culto romano. Nel XII secolo fu ricostruita e ampliata e a questa epoca risalgono il portico con sei colonne ioniche in granito e i due leoni marmorei e il campanile.

La chiesa fu ristrutturata nel XVII secolo dall'architetto e scultore Cosimo Fanzago (1591–1678) che sopraelevò il pavimento e costruì le cappelle gentilizie, prima dell'ulteriore intervento di Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) che realizzò la Cappella Fonseca.

Lungo via del Tritone raggiungiamo Palazzo Barberini, costruito a partire dal 1625 su progetto di Carlo Maderno (1556–1629). Il palazzo era ad ali aperte e univa il concetto di palazzo di rappresentanza con quello di villa urbana con vasti giardini. Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) subentrò a Maderno e progettò lo scalone d'onore a pozzo quadrato nell'ala nord, mentre a Francesco Borromini (1599–1667) è attribuita la scala elicoidale nell'ala sud. Il palazzo ospita la Galleria Corsini, dove nel corso della peregrinazione notturna dei tre amici il candelabro illumina *la Fornarina* di Raffaello.

Da Palazzo Barberini scendiamo in via Veneto, dove Jep passeggia da solo di notte nella strada buia popolata solo da coppie di arabi e da turisti orientali: il regista ci mostra quanto questa storica via della Dolce Vita sia decaduta rispetto ai tempi del film di Fellini, passando da ritrovo degli intellettuali e dei divi protagonisti dei film di Cinecittà degli anni Sessanta del secolo scorso che erano inseguiti costantemente dai paparazzi a luogo di bar e alberghi per turisti che possono spendere.

Risaliamo fino a Villa Medici, fatta completare a partire dal 1576 dal cardinale De' Medici incaricando l'architetto Bartolomeo Ammannati (1511–92) e ispirata alle ville medicee della Toscana.

Dall'Ottocento è sede dell'Accademia di Francia. La facciata interna è un museo all'aperto dove sono esposte le opere d'arte, mentre il giardino ospita le sculture, tra cui le copie delle statue romane dei *Niobidi*. Nel giardino si conclude nel film la passeggiata notturna dei tre amici.

Noi concludiamo la nostra passeggiata nella Loggia di Villa Giulia. Questa villa suburbana fu costruita a partire dal 1550 con interventi degli architetti Giorgio Vasari (1511–74), Vignola (1507–73) e Bartolomeo Ammannati, che progettò la loggia.

Attualmente ospita il Museo Nazionale Etrusco, mentre nella loggia Jep è affascinato dalla sequenza dei ritratti del fotografo Ron Sweet, qui allestita in sede di montaggio del film.

#### **1.1.4 Accessibilità dei monumenti e informazioni per la visita**

La maggior parte dei monumenti che compaiono nel film sono sedi museali e quindi visitabili anche dal normale turista secondo gli orari indicati nei siti. Altri monumenti sono invece privati, alcuni non visitabili e altri solo contattando la proprietà agli indirizzi indicati.

Per quanto riguarda i siti *web* indicati in sitografia, le pagine di Turismo Roma forniscono informazioni sui monumenti, mentre i siti specifici indicati di seguito sono da consultare per informazioni aggiornate su accessi e orari.

##### *Parco degli Acquedotti*

Via Lemonia 256

Fa parte del Parco Regionale Suburbano dell'Appia Antica ed è visitabile tutti i giorni

[www.parcodegliacquedotti.it](http://www.parcodegliacquedotti.it)

##### *Palazzo Pamphilj*

Piazza Navona 14

Sede dell'Ambasciata del Brasile. Solo visite guidate prenotando nel sito [roma.itamaraty.gov.br/it/prenotazione\\_visita\\_guidata.xml](http://roma.itamaraty.gov.br/it/prenotazione_visita_guidata.xml)

[www.doriapamphilj.it/roma/](http://www.doriapamphilj.it/roma/)

##### *Basilica di Santa Sabina*

Piazza Pietro d'Illiria

Visitabile 8–19, domenica e lunedì solo pomeriggio

[www.turismoroma.it/it/luoghi/basilica-di-santa-sabina-allaventino](http://www.turismoroma.it/it/luoghi/basilica-di-santa-sabina-allaventino)

Inviare e-mail a [rettore.basilica@curia.op.org](mailto:rettore.basilica@curia.op.org)

##### *Giardino degli Aranci (Parco Savello)*

Piazza Pietro d'Illiria

Visitabile dalle 7, chiusura a seconda della stagione

[www.sovrintendenzaroma.it/i\\_luoghi/ville\\_e\\_parchi\\_storici/passeggiate\\_parchi\\_e\\_giardini/parco\\_savello](http://www.sovrintendenzaroma.it/i_luoghi/ville_e_parchi_storici/passeggiate_parchi_e_giardini/parco_savello)



*Tempietto di San Pietro in Montorio*

Piazza di San Pietro in Montorio 2

Real Academia de España. Visitabile 10–18, chiuso lunedì

[www.accademiaspagna.org/](http://www.accademiaspagna.org/)

*Palazzo Brancaccio*

Via del Monte Oppio 7

Al piano superiore c'era la sede del Museo Nazionale di Arte Orientale, che dal 2016 è stato riallestito nel Museo della Civiltà all'EUR. Location per eventi di lusso, visitabile solo con visite guidate da agenzie o in occasione di eventi

[www.palazzobrancaccio.net](http://www.palazzobrancaccio.net)

*Palazzo dei Penitenzieri, già Palazzo Della Rovere*

Via della Conciliazione 33

La veranda con il ristorante è aperta a cena. Le sale sono visitabili su prenotazione con guida propria, solo per gruppi di almeno venti persone, 14.30–17.00. Inviare e-mail a [relazioniesterne@oessh.va](mailto:relazioniesterne@oessh.va)

[turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-dei-penitenzieri-palazzo-della-rovere](http://turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-dei-penitenzieri-palazzo-della-rovere)

*Casa di Pino Casagrande*

[turismoroma.it/it/luoghi/studio-darte-contemporanea-pino-casagrande](http://turismoroma.it/it/luoghi/studio-darte-contemporanea-pino-casagrande)

L'intero sito e i contatti indicati non sono aggiornati perché la collezione è stata smembrata alla morte del proprietario e la casa non è più visitabile

*Parco del Priorato e Villa Magistrale del Sovrano Ordine di Malta*

Piazzale dei Cavalieri di Malta 4

Visitabile solo il venerdì mattina con guida dell'Ordine dei Cavalieri di Malta. Inviare e-mail con richiesta di prenotazione per la visita a [visitorscentre@orderof-malta.int](mailto:visitorscentre@orderof-malta.int)

[turismoroma.it/it/luoghi/villa-magistrale-del-sovrano-ordine-di-malta-villa-del-priorato-di-malta](http://turismoroma.it/it/luoghi/villa-magistrale-del-sovrano-ordine-di-malta-villa-del-priorato-di-malta)

*Palazzo Nuovo*

Piazza del Campidoglio 1

Con il Palazzo dei Conservatori fa parte del complesso dei Musei Capitolini. Visitabile tutti i giorni, 9:30–19:30

[www.museicapitolini.org](http://www.museicapitolini.org)

*Palazzo Barberini*

Via delle Quattro Fontane 13

Sede della Galleria Corsini e della Galleria Nazionale d'Arte Antica. Visitabile 10–18, chiuso lunedì

[barberinicorsini.org](http://barberinicorsini.org)

*Palazzo Altemps*

Piazza Sant'Apollinare 46

È una delle sedi del Museo Nazionale Romano. Visitabile 9:30–19

[museonazionaleromano.beniculturali.it/palazzo-altemps/](http://museonazionaleromano.beniculturali.it/palazzo-altemps/)

*Palazzo Spada*

Piazza Capo di Ferro 13

Sede della Galleria Spada, con il Giardino Segreto e la galleria prospettica di Borromini. Visitabile 8:30–19:30

[galleriaspada.cultura.gov.it](http://galleriaspada.cultura.gov.it)

*Villa Medici*

Viale Trinità dei Monti 1

Sede dell'Accademia di Francia. Visitabile 10–17 con visite guidate su prenotazione

[villamedici.it](http://villamedici.it)

[turismoroma.it/it/luoghi/villa-medici-accademia-di-francia](http://turismoroma.it/it/luoghi/villa-medici-accademia-di-francia)

*Salone delle Fontane all'EUR*

Via Ciriaco De Mita 10–12

Sede Congressuale e spazio eventi. Non visitabile normalmente

[www.salonedellefontane.com](http://www.salonedellefontane.com)

[turismoroma.it/it/luoghi/salone-delle-fontane](http://turismoroma.it/it/luoghi/salone-delle-fontane)

*Basilica di San Lorenzo in Lucina*

Via in Lucina 16/A

Visitabile 9–18, orari diversi nel weekend

[sanlorenzoinlucina.com/basilica-2/](http://sanlorenzoinlucina.com/basilica-2/)

[turismoroma.it/it/luoghi/basilica-di-san-lorenzo-lucina](http://turismoroma.it/it/luoghi/basilica-di-san-lorenzo-lucina)

*Palazzo Sacchetti*

Via Giulia 66

Visitabile solo in occasioni particolari

[www.fondazionegiulioegiovanнасacchetti.it](http://www.fondazionegiulioegiovanнасacchetti.it)

[turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-sacchetti](http://turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-sacchetti)

*Terme di Caracalla*

Via delle Terme di Caracalla 62

Visitabile con orari variabili a seconda della stagione

[www.soprintendenzaspecialeroma.it](http://www.soprintendenzaspecialeroma.it)

[turismoroma.it/it/luoghi/terme-di-caracalla](http://turismoroma.it/it/luoghi/terme-di-caracalla)

*Villa Giulia*

Piazzale di Villa Giulia 9

Sede del Museo Nazionale Etrusco. Visitabile 9–20

[www.museoetru.it](http://www.museoetru.it)

[turismoroma.it/it/luoghi/etru-museo-nazionale-etrusco-di-villa-giulia](http://turismoroma.it/it/luoghi/etru-museo-nazionale-etrusco-di-villa-giulia)

*Chiesa dei Santi Domenico e Sisto*

Largo Angelicum 1

L'Angelicum è sede della Pontificia Università di San Tommaso d'Aquino. Visitabile su appuntamento: [ufficiosegreteria generale@pust.it](mailto:ufficiosegreteria generale@pust.it)

[turismoroma.it/it/luoghi/chiesa-ss-domenico-e-sisto-san-sisto-nuovo](http://turismoroma.it/it/luoghi/chiesa-ss-domenico-e-sisto-san-sisto-nuovo)

*Palazzo Taverna*

Via Monte Giordano 36

Il complesso ospita oggi differenti attività, tra cui sale di ricevimento, residenze diplomatiche, gallerie d'arte e il nuovo spazio culturale "Spazio Taverna", promosso da EIIS – European Institute for Innovation and Sustainability

[aldobrandini.it/palazzo-taverna](http://aldobrandini.it/palazzo-taverna)

[turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-orsini-taverna](http://turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-orsini-taverna)

*Palazzo Braschi*

Piazza San Pantaleo 10

Sede del Museo di Roma. Visitabile 10–19

[www.museodiroma.it](http://www.museodiroma.it)

[turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-braschi](http://turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-braschi)

*Cimitero Monumentale del Verano*

Piazzale del Verano

Apertura ore 7:30, chiusura a seconda della stagione

[www.cimitericapitolini.it](http://www.cimitericapitolini.it)

[turismoroma.it/it/luoghi/cimitero-monumentale-del-verano](http://turismoroma.it/it/luoghi/cimitero-monumentale-del-verano)

*Scala Santa*

Piazza di San Giovanni in Laterano 14

San Giovanni in Laterano.

Visitabile 9–13 e 15–18

[www.scala-santa.com](http://www.scala-santa.com)

[turismoroma.it/it/luoghi/santuario-pontificio-della-scala-santa](http://turismoroma.it/it/luoghi/santuario-pontificio-della-scala-santa)

*Teatro dei Satiri*

Via di Grotta Pinta 19

Attualmente chiuso

[www.teatrodeisatiri.it](http://www.teatrodeisatiri.it)



## Capitolo 2

Donato Bramante (1444–1514)



## Donato Bramante (1444–1514)

### 2.1 Bramante pittore

Donato di Pascuccio di Antonio, detto Bramante, nacque nel 1444 a Monte Asdrualdo, un borgo dello Stato di Urbino, l'odierna Fermignano (PU).

Per Arnaldo Bruschi<sup>13</sup> la sua formazione artistica avvenne nell'ambiente culturale della corte di Federico di Montefeltro, probabilmente sotto Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale (1420–84), un domenicano di Urbino a cui sono attribuite le *Tavole Barberini*, due tavole prospettiche dipinte attorno al 1467 che rappresentano edifici con gusto prospettico e che hanno avuto una influenza decisiva sulla formazione di Bramante. Luciano Patetta<sup>14</sup> aggiunge che fra' Carnevale lo avrebbe istruito nella prospettiva della *architectura ficta* che avrebbe realizzato a Milano, nella piazza di Vigevano, dove gli sono attribuite le facciate dipinte delle case, e a Roma.

Alla corte dei Montefeltro venne in contatto con gli insegnamenti di Leon Battista Alberti (1404–72), con la pittura fiamminga di Giusto di Gand (1410–80) e soprattutto con la pittura di Piero della Francesca (m. 1492). L'opera di Piero *De perspectiva pingendi* del 1475 fu il primo trattato illustrato di prospettiva e influenzò l'opera di Bramante assieme agli insegnamenti dell'Alberti per un corretto disegno prospettico che saranno poi utilizzati nel progetto del finto coro prospettico di Milano. Bramante poté anche vedere nel contesto originario la *Pala di Montefeltro* (1472–74), nota anche come *Pala di Brera*, manifesto della visione matematica e razionale pierfrancescana.

La pittura fu per Bramante una sorta di biglietto di presentazione. Per Patetta le opere pittoriche a noi pervenute sono dominate da una figura umana collocata dentro uno spazio architettonico virtuale ben definito e in rapporto diretto con lo spazio architettonico reale.

Le principali opere pittoriche attribuite, anche se non documentate, all'artista sono conservate nella Pinacoteca di Brera. Si tratta della serie dei cosiddetti *Uomini d'arme* (1487–92), affreschi in casa Panigaroli, all'epoca di proprietà di Gaspare Visconti, staccati nel 1901 e riportati su tela. Erano raffigurate sette monumentali figure di uomini dentro nicchie dipinte illusionisticamente, che non sono finte statue, ma uomini in costume con caratteri somatici reali, di dimensioni poco più grandi del vero, che avevano anche lo scopo di ampliare in modo scenografico mediante l'architettura dipinta lo spazio di una sala non molto grande.

Originariamente, nello stesso palazzo degli *Uomini d'arme* si trovava l'affresco, anch'esso riportato su tela, di *Eràclito e Democrito*, due figure sedute, l'una sorridente e l'altra col volto addolorato, a cui sono stati attribuiti diversi significati. Un fregio classico corre alle spalle dei due filosofi, mentre tra loro si trova un mappamondo che rappresenta la Terra in modo preciso e dettagliato.

A Bramante è stata infine attribuita la tavola rappresentante *Cristo alla colonna* (circa 1490). Il paesaggio oltre la finestra è reso con tecnica da miniaturista, facendo pensare alla conoscenza delle opere di Antonello da Messina e dei fiamminghi.

13 Bruschi, 2002, pag. 36.

14 Patetta, 2009, pag. 15 e segg.

## 2.2 Bramante architetto

### 2.2.1 Milano (1478–99)

Quando nel 1476 Bramante lasciò Urbino, egli era conosciuto solo nel campo della pittura, anche se per Patetta non è da escludere qualche suo intervento nel *Palazzo Ducale*, “una città in forma di palazzo” come lo definì Baldassarre Castiglione, che all’epoca era in costruzione.

L’anno successivo era attivo a Bergamo e nel 1478 probabilmente era a Milano, dove agli inizi degli anni Ottanta del Quindicesimo secolo si accreditò come architetto alla corte di Ludovico Sforza, detto il Moro. Di questo periodo è un suo disegno di architettura, perduto ma che ci rimane nella cosiddetta *Incisione Prevedari*, una incisione su matrice di rame del 1481 eseguita dall’incisore Bernardino Prevedari “secondo il disegno fatto dal Maestro Bramante da Urbino”.

L’incisione pone in primo piano una figura inginocchiata all’interno di un antico tempio classico in rovina raffigurato in prospettiva e popolato di figure, con una architettura non facilmente identificabile nella concezione spaziale. Si tratta di un vero progetto architettonico con una serie di archi semicircolari su pilastri che porta all’abside, la crociera che prosegue con una cupola poligonale al centro, priva di pennacchi e di tamburo, su quattro pilastri con costoloni e oculi nelle vele da cui irradia una luce zenitale, e con un’abside con volta a botte a cassettoni chiusa da una conchiglia rovesciata come quella della *Pala* di Piero della Francesca. Innovativo è l’oculo con la transenna a ruota. Nell’*Incisione Prevedari* Bramante espone i suoi principi architettonici e i processi progettuali che sperimenterà nelle sue opere: fregi all’antica, pilastri su alti plinti, archi sormontati da una trabeazione, motivi decorativi ricchi come i capitelli a cesto ispirati a opere lombarde e la cupola all’incrocio delle navate maggiori che riprenderà nella Basilica di San Pietro, quando dovrà affrontare il problema di coprire uno spazio quadrato con una cupola. La costruzione può essere interpretata come un edificio sacro centralizzato a croce inscritta con cappelle angolari dove l’asse prospettico coincide col candelabro con la croce. Per Christoph Luitpold Frommel<sup>15</sup>, Bramante ha conosciuto la struttura a *quincunx* con cupola centrale nelle Marche e a Venezia, ma soprattutto a Milano nella chiesetta di *San Satiro* che era in corso di trasformazione.

Vasari nelle sue *Vite* descrisse Bramante come architetto non solo teorico, ma anche pratico e scrisse che fu l’ambiente milanese a spostare i suoi interessi dall’architettura disegnata verso l’architettura costruita. Assieme a Leonardo, Bramante divenne l’architetto di riferimento di Ludovico il Moro, che nel 1480 aveva assunto la reggenza del Ducato, continuando lo studio delle opere classiche, costituite a Milano da edifici paleocristiani come il *Battistero del Duomo* a pianta ottagonale.

Patetta descrive la Milano del Moro come un laboratorio per le nuove imprese edilizie promosse dalle ambizioni ducali e un ambiente culturale vivace in una città di quasi centomila abitanti e quindi tra le più importanti d’Europa. Qui l’architetto frequentò Leonardo, Francesco di Giorgio, Luca Fancelli, Giuliano da Sangallo e il matematico Luca Pacioli.



Patetta evidenzia il modo in cui Bramante praticava il mestiere di architetto rispetto ai suoi colleghi: non risulta che abbia diretto a lungo i lavori di un cantiere, ma svolgeva il compito di progettista, o di suggeritore, esercitando poi il ruolo di supervisore, dando la sua approvazione ai lavori con una “*laudem magisteri Bramanti*”, quindi “collaudatore” dei lavori. Il suo nome non risulta così in documenti di cantiere o contratti, per cui riesce difficile attribuirgli con certezza alcune delle opere costruite nel territorio del Ducato.

A Milano Bramante costruì quelle strutture che richiamano alla romanità che già aveva disegnato nell’*Incisione Prevedari*, come la sequenza di archi a tutto sesto su pilastri e le volte a botte e la decorazione policroma sugli elementi architettonici con lo stucco bianco e il rosso del cotto.

Il primo edificio “bramantesco” fu il *Santuario di Santa Maria presso San Satiro*, che costituisce il primo esempio di applicazione dei principi dell’illusionismo prospettico a un edificio di notevoli dimensioni. Bramante voleva realizzare la sua idea della centralità con la cupola come elemento accentratore dello spazio, per cui fu costretto a risolvere il problema dell’impossibilità di dotare il santuario di un coro a causa di una stretta via cittadina, che ancora esiste sul lato posteriore dell’edificio, e non ne permetteva l’estensione. Creò quindi con mezzi prospettici l’illusione di un quarto braccio del coro con una struttura a stucco che in centoventi centimetri sembra estendersi per tre archi e sette file di cassettoni nella volta a botte. Ma basta spostarsi di lato perché il “trucco” appaia evidente e infatti Bruschi<sup>16</sup> ricorda che questa esperienza non verrà riproposta da Bramante.

Nel 1492 il Moro commissionò la trasformazione della chiesa di *Santa Maria delle Grazie* con la probabile intenzione di farne un mausoleo per conservare le sue spoglie assieme a quelle della moglie Beatrice d’Este. Il progetto della nuova tribuna, anche se Bruschi<sup>17</sup> afferma che non esiste esplicita documentazione, è attribuito a Bramante, che intervenne nella parte terminale della chiesa costruendo un grande cubo, un ambiente con absidi su tre lati con un quadrato centrale, ampio come le tre navate e coperto da una cupola semicircolare di venti metri di diametro che all’esterno ha l’aspetto di un tiburio a sedici lati. Il riferimento è alla *Sagrestia Vecchia* del Brunelleschi a Firenze, progettata come mausoleo dei Medici, sia nella decorazione figurativa limitata ai quattro pennacchi della cupola – ma per il resto con abbondanza di motivi geometrici con significato simbolico – che nella concezione spaziale. Infatti, per accrescere il dinamismo dell’interno moltiplica gli oculi e crea un gioco di tondi e forme tonde che vediamo nelle lunette, negli archi, nei pennacchi e nei costoloni della cupola.

A partire dal 1492 Bramante fu spesso a Vigevano, città natale del Moro, per lavori al castello: per Bruschi<sup>18</sup> è quindi presumibile un suo intervento in qualità di ingegnere ducale sia nell’impostazione della grande piazza porticata – ispirata a un foro antico, ma con la regolarità dello stile lombardo del tardo Quattrocento<sup>19</sup> – che doveva regolarizzare lo spiazzo antistante il castello, che nella decorazione dipinta sulle facciate, mentre Frommel non nomina l’opera e anche Patetta la include tra le opere di attribuzione. Come ricordato da Elena Svalduz nelle sue lezioni, l’architetto applica gli insegnamenti di Leon

16 Bruschi, 1969, pag. 141.

17 Bruschi, 1969, pag. 194.

18 Bruschi, 2002, pag. 36 e Bruschi, 1969, pag. xxxiii.

19 Lotz, W. 1974, citato in Patetta, 2009, pag. 103.

Battista Alberti, che nel Libro VIII scrive che gli archi posti all'imboccatura delle strade sono un ornamento molto importante per fori e trivi: ancora oggi sono visibili gli archi, evidenziati dagli affreschi, posti nei punti dove la vie di accesso sboccano nella piazza.

Secondo Bruschi<sup>20</sup> nel 1498, prima della caduta del Moro nel 1499 e l'arrivo delle truppe francesi di Luigi XII, Bramante abbandonò Milano, per Vasari probabilmente nel timore di essere perseguitato come architetto di fiducia del Moro, raggiungendo Roma.

### 2.2.2 Roma (1500–14)

A Roma Bramante si dedicò allo studio delle rovine antiche, che misurò per acquisire quella conoscenza del linguaggio e degli ordini architettonici che distinguerà le sue opere del periodo romano, quello della maturità. Bruschi<sup>21</sup> scrive che rispetto all'ambiente milanese egli dovette adattarsi a una nuova cultura e a un nuovo tipo di committenza, essendo la vera classe dirigente costituita da un pontefice elettivo, quasi mai romano, e da una gerarchia multinazionale di curiali di diversa provenienza. Il clima culturale, da tempo regolato da papi umanisti, era indirizzato da intellettuali di curia e da umanisti legati ad alcuni ricchissimi cardinali, per cui Bramante trovò stimolanti suggestioni. Il clima politico era legato alla crisi degli stati italiani governati da famiglie signorili in seguito all'interesse crescente per l'Italia delle grandi potenze come Francia e l'Impero, per cui i pontefici cercarono di esercitare un peso politico nella penisola e insieme di dare un nuovo aspetto alla città di Roma con un insieme di commissioni artistiche importanti. Assieme ai progetti dei pontefici, anche cardinali e personaggi della corte, oltre agli ambasciatori, diventarono committenti di opere artistiche, attirando quindi a Roma artisti da tutta Italia. Alla fine del Quattrocento a Roma si trovavano infatti notevoli architetture rinascimentali, come Palazzo Venezia, alcune chiese, tra cui la chiesa di San Pietro in Montorio costruita col finanziamento dei sovrani di Spagna e nel cui cortile Bramante realizzerà il *Tempietto*, e il grande palazzo del cardinale Riario (dal 1517 della Cancelleria apostolica), ancora in costruzione e che Bruschi<sup>22</sup> considera un caposaldo fortemente innovativo, ma allo stesso tempo un "enigma" perché fonde unitariamente spunti facenti capo a principi e centri culturali diversi in un risultato che anticipa gli sviluppi successivi. Tra i vari maestri di cui si avvale Riario, Bruschi<sup>23</sup> ipotizza un intervento non dimostrato di Bramante, ma in ogni caso gli inizi dell'opera dell'architetto mostrano numerosi rapporti con palazzo Riario di cui in precedenza nel testo del 1969 era più incerto.

Per Patetta Bramante si presentava come un artista colto e in grado di colloquiare alla pari con pontefici, cardinali e umanisti e che conosceva un po' il latino. Ebbe rapporti turbolenti con Michelangelo e ritrovò nei suoi ultimi anni Leonardo con cui aveva condiviso la carica di ingegnere ducale a Milano. Raffaello, che lo scelse come maestro, scrisse che "aveva svegliato l'architettura", affermazione ribadita da Serlio che scrisse che "ei suscitò la buona architettura" [citazioni da Patetta] e i giovani architetti che operarono a Roma contemporaneamente a Bramante appresero molto da lui, mentre per Bruschi<sup>24</sup> i contemporanei e i suoi continuatori, da Raffaello a Palladio, posero la sua attività romana all'inizio della nuova architettura, spostando l'"avanguardia" del rinnovamento a Roma.

- |    |  |
|----|--|
| 20 | Bruschi, 1969 pag. 647.                    |
| 21 | Bruschi, 2002, pag. 36.                    |
| 22 | Bruschi, 2002, pag. 38.                    |
| 23 | Bruschi, 1969, pag. xxxi.                  |
| 24 | Bruschi, 1969, pag. xxxvi e 2002, pag. 34. |

A Roma, o a Napoli durante un viaggio, egli conobbe il cardinale napoletano Carafa, che nel 1500 gli commissionò un chiostro annesso al convento e alla chiesa quattrocentesca di *Santa Maria della Pace*, l'unica opera risalente al papato di Alessandro VI (1492–1503). Nella progettazione del chiostro egli si adeguò all'austerità dei Canonici lateranensi, per cui gli archi del pianterreno sono privi di archivolti e i capitelli di ordine ionico del piano rialzato sono limitati all'essenziale.

Bruschi e Frommel<sup>25</sup> fanno notare come Bramante utilizzasse nelle sue opere perlopiù forme e materiali economici, rendendosi un architetto che poteva attirare anche committenti con risorse più limitate: Aurelio Caprini, un funzionario della Curia, verso il 1501 commissionò a Bramante *Palazzo Caprini*, noto poi come *Casa di Raffaello*, che rinnovò il prototipo di abitazione nobile diventando il modello del palazzetto romano. Il palazzo era posto in un luogo visibile, per cui nella facciata l'architetto esibì fastosi segni dell'antichità, simulati con materiali poveri: egli recuperò l'antica tecnica romana del muro in laterizio, con colonne e bugni simulati con intonaco rivestito di stucco. Il palazzo fu demolito col resto della "Spina dei Borghi" nel 1938 e quindi lo conosciamo solo attraverso una incisione di Lapéry del 1549 che ci mostra l'originalità delle coppie di colonne in facciata e le aperture al piano terra di botteghe, simili a quelle di Roma antica, con un bugnato rustico irregolare e conci radiali attorno agli archi. Frommel e Bruschi<sup>26</sup> scrivono che oltre al piano nobile ci sarebbe dovuto essere anche un piano sottotetto, con le finestre dissimulate nelle metope della trabeazione, secondo la definizione di Vitruvio che le metope avevano la funzione di coprire i buchi tra le estremità delle travi.

Il potente cardinale Carafa rappresentava gli interessi della Spagna a Roma, e quindi probabilmente tramite Carafa e il cardinale Carvajal i reali di Spagna Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia affidarono a Bramante nel 1502 la commissione del *Tempietto di San Pietro in Montorio*, edificato sul luogo dove la leggenda collocava il martirio del Santo. Anche in questo caso lo spazio era ridotto, per cui lo spazio e la funzione di cappella commemorativa suggerirono a Bramante la forma di un piccolo edificio a pianta circolare, un *tholos* con cella sopraelevata di tre gradini su uno stilobate e con entrate radiali con una trabeazione in travertino che presenta un fregio a triglifi e metope e una peristasi di sedici colonne di riuso in granito grigio di ordine dorico che si proiettano come lesene di dimensione ridotta sulle pareti della cella nella cui muratura sono scavate le finestre e le nicchie.

L'andamento circolare prosegue nella balaustra, nel tamburo e nella cupola. Secondo un disegno di Serlio, il Tempietto doveva essere al centro di un cortile anch'esso circolare.

Bruschi propone come una delle fonti il trattato di Vitruvio che forniva una serie di indicazioni analitiche per il tempio rotondo periptero, che comunque Bramante interpretò liberamente specialmente nelle proporzioni. L'originalità della proposta, che si richiamava nel concreto a tipi romani antichi come il tempio periptero di Vesta a Roma e il tempio rotondo della Fortuna a Tivoli, oltre che alla pianta centrale con cupola di Santa Costanza del IV secolo, attirò l'interesse di architetti e storici che raffigurarono il Tempietto nei loro trattati e opere: Raffaello nel cartone della *Predica di San Paolo agli Ateniesi* (1511), Serlio nel Libro II del suo trattato *I sette libri dell'Architettura* (1540) e Palladio, nel Libro IV dei *Quattro libri dell'Architettura* (1570), che farà conoscere il Tempietto in Europa.

25 Bruschi, 2002 pag. 66 e Frommel, 2002, pag. 79.

26 Bruschi, 2002, pag. 66 e Frommel, 2002, pag. 79.

La data del 1502 per la costruzione del Tempietto è scolpita su una lapide ora posta nella cripta, ma Bruschi considera più attendibile datare la realizzazione verso la fine del decennio, in un periodo successivo ai lavori in San Pietro in quanto più coerente con il processo di sviluppo delle idee di Bramante: la data del 1502 indicherebbe forse quella dell'inizio dei lavori della cripta, o della progettazione, o dei lavori preparatori nell'area o la data dell'elargizione dei fondi. A sostegno di una datazione successiva al 1502 Bruschi scrive che papa Alessandro VI, in carica in quegli anni, non era legato al culto di San Pietro, a differenza di Giulio II che era un cultore del santo in quanto principe degli Apostoli.

Il nuovo pontefice Giulio II Della Rovere (1503–13) fu il committente principale di Bramante, avendo progettato una riforma dello Stato della Chiesa sia dal punto di vista politico che da quello dell'architettura vista come uno strumento di propaganda per rendere la sede del papato il centro dell'Europa.

Appena insediato, il nuovo papa volle costruirsi una villa imperiale con funzioni di cultura, di ricreazione e di riposo e quindi incaricò il suo architetto di sistemare la valle tra i palazzi vaticani e la Villa del Belvedere di Innocenzo VIII, collegando il palazzo papale che stava nella parte bassa del Vaticano presso la basilica di San Pietro con il Belvedere. Bruschi rileva che, come accaduto per molte altre opere di Bramante, anche il *cortile del Belvedere* solo in parte ci fa vedere quello che l'architetto aveva progettato, a causa di varianti, di crolli, dovuti al fatto che l'architetto non seguiva l'esecuzione dei lavori, e di aggiunte. Il collegamento fu realizzato con due corpi di fabbrica paralleli, i cosiddetti "corridori" lunghi mille piedi antichi (circa trecento metri) che seguivano la pendenza della valle: la tipologia dei corpi di fabbrica è inedita con al piano inferiore un portico con pilastri, un piano intermedio finestrato con coppie di paraste e un piano superiore di altezza ridotta con loggiato. I lavori di sterro portarono a tre terrazzamenti, quello inferiore chiuso da un auditorium a gradoni, un giardino intermedio con un ninfeo e il giardino superiore chiuso da una esedra, collegati da rampe di scale monumentali ispirati al Tempio della Fortuna di Palestrina.

Anche se ci lavorò fino alla morte, ancora una volta Bramante non vide l'opera finita – anche perché l'interesse del papa si era nel frattempo spostato su un progetto ancora più grandioso – e pochi anni dopo la visuale prospettica del complesso fu stravolta definitivamente con l'inserimento di un corpo di fabbrica trasversale.

Nel 1505 Giulio II affidò infatti a Bramante il più ambizioso dei suoi progetti: la ricostruzione in proporzioni gigantesche della basilica di San Pietro, che doveva contenere la monumentale tomba papale che aveva commissionato a Michelangelo nello stesso anno. I lavori furono avviati nel 1506 con la posa della prima pietra e la demolizione di parte della basilica di Costantino, per la quale l'architetto fu chiamato Bramante "ruinante". Possiamo avere una idea del progetto iniziale di Bramante grazie a un *Piano di pergamena* conservato agli Uffizi, che Bruschi considera il primo progetto, che però il papa non approvò, e alla medaglia di fondazione di Caradosso. Già nell'*Incisione Prevedari* l'architetto aveva pensato a una pianta a croce inscritta, la forma di tempio che meglio rappresenta lo spirito della cristianità, per cui anche la basilica di San Pietro sarebbe dovuta essere un edificio a pianta centrale con quattro facce uguali e quattro campanili agli angoli, organizzato intorno a una cupola ampia come quella del *Pantheon* illuminata da un tamburo e appoggiata su quattro grandi pilastri strombati. La cupola era contornata da quattro cupole minori poste sulle diagonali secondo la combinazione del *quincunx*. Sotto il vertice della cupola, la tomba di San Pietro.

Bruschi evidenzia come questo schema si regga su pilastri, archi e volte, escludendo la parete continua inarticolata che l'architetto cercava il più possibile di evitare, ma l'architetto in seconda Giuliano da Sangallo fece rilevare i problemi statici posti dal progetto come era stato concepito, per cui Bramante rinforzò i pilastri e circondò i bracci della cupola con deambulatori tornando poi alla croce latina con tre campate.

L'innovazione della strombatura dei pilastri a quarantacinque gradi cambiò la forma d'appoggio dei pennacchi e questa innovazione di Bramante verrà poco dopo ripresa in dimensioni più contenute da Raffaello nella *cappella Chigi* di Santa Maria del Popolo e si troverà in numerose opere successive.

A causa dei costi crescenti, il pontefice decise di apportare dei tagli al progetto, anche per il problema della collocazione della sua tomba che era stata una delle ragioni principali per la ricostruzione di San Pietro, per cui Bramante lavorò all'opera fino all'anno della sua morte, avvenuta nel 1514 – preceduta di un anno dalla morte del pontefice – ma i lavori erano lontani dall'essere completati. Lo stato della costruzione lasciato da Bramante è descritto da Vasari: il sistema trionfale dei quattro grossi pilastri con i capitelli, i pennacchi e gli archi che reggono la tribuna, che possiamo anche vedere riprodotti in otto vedute prospettiche di Marten van Heemskerck (1536–38).

Il nuovo pontefice Leone X Medici (1513–21) si propose di proseguire le grandi opere del predecessore, per cui incaricò Bramante di completare il progetto in un'ottica ancora più grandiosa. Frommel ipotizza che il nuovo progetto prevedesse un prolungamento delle navate a cinque campate, utilizzando il più costoso travertino, e prolungando la durata del cantiere: l'impianto bramantesco, seppur rimaneggiato, rimarrà al centro di tutti i progetti che gli architetti che si sono succeduti elaboreranno per portare a compimento la basilica, che verrà terminata solo nel 1626 per opera dell'architetto Carlo Maderno.



## Capitolo 3

### Il Tempietto di San Pietro in Montorio





## Il Tempietto di San Pietro in Montorio

### 3.1 Il complesso del Gianicolo

Laura Asor Rosa<sup>27</sup> inquadra l'area su cui sorge il complesso di San Pietro in Montorio come il promontorio posto sulla sponda destra del Tevere che i Romani chiamarono *Ianiculum*; questa area potrebbe identificarsi con l'attuale Gianicolo.

Nel Medioevo il colle fu chiamato *Mons Aureus* perché il terreno è caratterizzato da uno spesso strato di limi sabbiosi di color giallo dorato, da cui il nome Montorio.

L'area è ricca di sorgenti e nell'VIII secolo, dopo la decadenza generale seguita alla caduta dell'Impero romano, ci fu una ripresa produttiva con la costruzione di mulini e quindi di una attività manifatturiera e vi si insediarono anche nuclei religiosi collegati con la probabile presenza dell'apostolo Pietro sul Gianicolo.

La tradizione narra di un apostolato di Pietro a Roma, dove fu crocifisso, e su questa tradizione si fonda il primato dei pontefici romani sulla cristianità, anche se Enrico Parlato<sup>28</sup> afferma che questa presenza è verosimile, ma non è dimostrata. Sia Parlato che Jack Freiberg<sup>29</sup> rilevano come il luogo del martirio di Pietro per secoli era stato collocato vicino alla sua sepoltura in Vaticano; nel Quattrocento l'umanista Maffeo Vegio (1406–58), componente della Curia pontificia che in questo ruolo si occupò con metodo filologico e archeologico della Basilica di Costantino e del suo restauro, indicò il Gianicolo come il luogo della crocifissione. La disputa su questa collocazione continuò finché nel 1488, come indica Flavia Cantatore<sup>30</sup>, re Ferdinando affidò la responsabilità del cantiere al suo ambasciatore Bernardino López de Carvajal sulla base dell'indicazione di Maffeo Vegio e quindi il complesso sul *Mons Aureus* diventò fondamentale nella creazione dell'immagine di una monarchia spagnola che sosteneva e diffondeva la fede cristiana.

Cantatore indica come primo riferimento a un luogo di culto sul Gianicolo un documento del IX secolo, che lo definisce *monasterium beati Petri quod vocatur ad Ianiculum*.

Sul colle sorgeva una chiesa, San Pietro in Montorio, che si trovava in stato di abbandono finché Papa Sisto IV Della Rovere (1471–84) ne affidò il risanamento al francescano Amadeo Menez de Silva, che riuscì a ottenere dal re di Spagna Ferdinando una donazione. Il cantiere iniziò tra il 1480 e il 1483 e interessò anche il vicino convento, proseguendo dopo la morte di Amadeo sotto la direzione di Carvajal. Alla fine della costruzione della chiesa venne livellato il terreno tra la chiesa e il convento, fu costruito il muro del chiostro e fu costruito il Tempietto sul luogo del martirio, già reso santo dalla presenza di Amadeo. Carvajal proseguì l'opera finché nel 1511 fu costretto a fuggire da Roma assieme a un gruppo di cardinali scismatici. Per Cantatore<sup>31</sup> questa fu probabilmente la motivazione per cui il chiostro circolare che Sebastiano Serlio (nato nel 1475 e morto in Francia) aveva descritto come progettato da Bramante per integrare il Tempietto nel convento non fu realizzato.

27 Asor Rosa, 2017, pag. 21.

28 Parlato, 2017, pag. 41.

29 Freiberg, 2014, cap. 2.

30 Cantatore, 2017, pag. 73.

31 Cantatore, 2017, pag. 73.

I lavori proseguirono nel Cinquecento con la progettazione del secondo cortile, ma nel Seicento il convento perse progressivamente di importanza anche se fu continuata la necessaria manutenzione delle strutture.

Per Cantatore il Tempietto fu concepito da Bramante come un ciborio che segnalava il luogo del martirio di Pietro e quindi l'apparenza della struttura diventava importante: Vasari nella *Vita* di Bramante descrisse la costruzione come realizzata in travertino, purtroppo di scarsa qualità e quindi, hanno rilevato Lucia Morganti e Valentina White<sup>32</sup>, per ottenere un aspetto omogeneo si rese necessaria una finitura con una patina di colore, di cui si sono riscontrate tracce nel restauro del 2000.

### **3.2 L'interesse della Spagna per il luogo del martirio di San Pietro**

Freiberg<sup>33</sup> fa rientrare il Tempietto in un programma che doveva servire a esaltare l'aspirazione della Spagna, attraverso i reali Ferdinando e Isabella che papa Innocenzo VIII Cybo (1484–92) aveva investito del titolo di Re Cattolici, di diventare artefice di una nuova egemonia della religione cattolica.

Il programma prevedeva la ricostruzione della chiesa e del convento di San Pietro in Montorio e la costruzione del Tempietto, affidando i lavori agli architetti che avevano lavorato in Vaticano sui progetti più importanti: Donato Bramante, Baldassare Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane.

Il francescano Amadeo Menez fu fondamentale per ottenere il patrocinio dei reali di Spagna per San Pietro in Montorio come luogo del martirio del santo, con la cessione da parte del papa Sisto IV dell'area sul Gianicolo a condizione che Amadeo restaurasse la chiesa. Re Ferdinando d'Aragona annunciò che avrebbe finanziato le opere come voto, con l'auspicio che Amadeo con le sue preghiere riuscisse a far nascere un erede maschio al trono di Spagna. Con questo voto si stabilì un legame tra il convento e i reali di Spagna, Ferdinando e Isabella, citati nella lapide del 1502.

Freiberg<sup>34</sup> indica questa lapide come la pietra di fondazione, ritrovata quando fu aperto il nuovo ingresso alla cripta: la lapide attribuisce il patrocinio ai reali, indica la data del 1502 e accredita Carvajal come responsabile del progetto. Questa data di fondazione coincide col decimo anniversario del 1492, l'anno del viaggio di Colombo nelle Americhe che ampliò il dominio spirituale del Cattolicesimo, ma soprattutto l'anno in cui i sovrani conquistarono Granada cacciando i Mori e iniziando a recuperare con i successi militari la parte peninsulare del Regno di Sicilia su cui vantavano diritti ereditari. Freiberg vede in questi successi la realizzazione di una profezia secondo la quale un re di Spagna avrebbe unificato il mondo cristiano.

Nel Seicento l'accesso alla cripta fu modificato secondo i nuovi concetti della Controriforma che auspicavano il contatto fisico con le reliquie del martirio, in questo caso la sabbia sacra del punto dove sarebbe stata piantata la croce del martirio.

Nei secoli successivi il complesso vide momenti di abbandono e di ripresa e conobbe una nuova fase con il trasferimento della capitale del Regno d'Italia a Roma e la cessione dallo Stato italiano a quello spagnolo dei diritti di patronato: il convento divenne

32 Morganti, White, 2017, pag. 312.

33 Freiberg, 2014, premessa.

34 Freiberg, 2014, pag. 63.

la sede della *Real Academia de España* in Roma, che “dal 1873 promuove e sostiene l’innovazione e la creazione culturale”, come recita una iscrizione posta all’ingresso dell’*Academia*, riprendendo la tradizione del patrocinio dei monarchi cattolici. Dopo una nuova fase di abbandono, con la fine del periodo franchista e il ritorno della monarchia re Juan Carlos I nel 1975 visitò Roma e finanziò il restauro del Tempietto, la cui immagine divenne il logo ufficiale del centro di attività.

In occasione del Giubileo del 2000 l’Istituto Centrale per il Restauro e il *Patrimonio Historico Español* collaborarono in una campagna di restauro conservativo e l’Ambasciata di Spagna in Italia si trasferì sul Gianicolo.

Infine, in occasione del centenario della morte di Bramante avvenuta nel 1514, l’Università La Sapienza avviò una campagna di approfondite ricerche storiche e rilievi e indagini condotte con le tecnologie più avanzate, a cui collaborarono studiosi spagnoli, e i risultati furono pubblicati nel volume del 2017 curato da Flavia Cantatore e citato in bibliografia.

### 3.3 Il significato religioso del Tempietto

Bruschi<sup>35</sup> nella sua pubblicazione del 1969 dedica ampio spazio alla possibilità di comprendere il Tempietto considerandolo come manifestazione architettonica dell’idea umanistica di interpretare l’universo attraverso la rinnovata conciliazione tra antichità e mondo cristiano: per Leon Battista Alberti (1404–72), il Filarete (1400–69) e Francesco di Giorgio (1439–1502) il tempio circolare si poneva come l’espressione del “sacro”, teoria ribadita nel secolo successivo da Palladio (1502–80). Per Bruschi<sup>36</sup> San Pietro e ciascun pontefice suo discendente sono come il Sole del mondo che illumina gli uomini con la luce della fede e li riscalda col calore della carità e quindi l’idea architettonica di un Tempietto dedicato a San Pietro non poteva essere che quella di un tempio rotondo.

Il Tempietto rotondo sarà il *martyrium* di Pietro e l’azione della Chiesa si irraderà dal punto di Roma dove fu infitta la croce del martirio.

Se poi dalla pianta passiamo a esaminare l’impianto del Tempietto nell’elevato, il simbolo dello sviluppo centrifugo a partire da un punto è ancora più ovvio con un asse verticale che passa per il centro geometrico dell’edificio e collega le tre parti in cui è scomponibile: la cripta, dove affiora la sabbia del *Mons Aureus*, buia e scavata nella terra, è la Chiesa nascosta delle catacombe; la zona intermedia a colonne è il tabernacolo di Dio tra gli uomini, lo spazio circolare che simboleggia la Terra; la zona superiore, costituita dal tamburo e dalla cupola decorata con un cielo stellato, allude alla sfera celeste.

Le quarantotto metope del fregio dell’ordine dorico sono gli unici ornamenti plastici dell’edificio visibili all’esterno e rappresentano una serie di oggetti liturgici: il calice dell’Eucarestia, candelieri, il turibolo per l’incenso, la pisside per le particole, la croce gemmata, le ampolline per l’acqua e il vino, le chiavi incrociate dei pontefici, l’ombrello pontificale (il cosiddetto padiglione), la navicella dell’incenso, il libro. Nell’insieme, i soggetti delle metope sviluppano chiaramente la simbologia di Pietro come primo pontefice della Chiesa, intesa come istituzione di culto, e quindi l’edificio assume la valenza politica di esaltazione del pontificato a cui si erano impegnati anche i re cattolici di Spagna.

35 Bruschi, 1969, pag. 466 e segg.

36 Bruschi, 2002, pag. 59.

### 3.4 L'architettura del Tempietto

Il Tempietto si inizia a vedere dal basso: si accede all'area del chiostro attraverso un portale, passato il quale si salgono due rampe di scale.

Bruschi<sup>37</sup> scrive che alla base del Tempietto si trovava una cripta, una *cavernula*, come la chiama fra Mariano da Firenze citato da Bruschi, che fu scoperchiata quando il colle fu spianato per mettere in comunicazione la chiesa con il convento. Il diametro di questa cripta è leggermente più grande di quello della cella del tempietto sovrastante, per cui Bruschi ipotizza che la cripta sia stata costruita durante una precedente fase dei lavori e quindi potrebbe essere il *sacellum* di cui si parla nella lapide del 1502.

Sopra questa camera ipogea voltata il Tempietto si sviluppa verticalmente dal terreno in livelli distinti: un crepidoma con tre gradini, un peristilio di sedici colonne che circondano la cella e alla sommità una cupola sopra un tamburo finestrato.

Il materiale costruttivo principale è il travertino color crema, che contrasta con i fusti delle colonne di granito grigio che poggiano su basi di marmo bianco e si concludono con capitelli dello stesso materiale che sostengono un fregio. Una balconata continua sopra la cornice anulare fa da filtro visivo unendo il peristilio e la parte superiore della cella formata dalla cupola sopra il tamburo.

I muri della cella sono articolati da finestre incassate che si alternano con nicchie a conchiglia, con ogni unità incorniciata da lesene che rispecchiano le colonne.

L'accesso alla cappella avviene attraverso tre portali, con il principale che fronteggia l'ingresso al chiostro. Nella parte posteriore una stretta apertura nel muro portava originariamente alla scala di accesso, poi sostituita nel Seicento dalle due rampe esterne attuali che portano a una porta aperta nella parete della cripta.

Per Freiberg<sup>38</sup> i sedici fusti di colonna di granito grigio sono il segno del classicismo del Tempietto e ne fissano il sistema complessivo di proporzioni: il rapporto tra diametro e altezza delle colonne è di 1:8,5, più slanciato rispetto ai modelli romani, mentre il numero di sedici non rientra nei moduli antichi ma permette di dividere il peristilio in quattro quadranti.

Questa disposizione simmetrica determina così la posizione delle lesene, delle porte, delle finestre e della balconata, fino alle costole che articolano la cupola: l'asse principale va dall'ingresso all'altare e l'asse secondario ad angolo retto, con i tre ingressi alla cella allineati con l'intercolunnio lasciando libero l'accesso all'interno e l'entrata della luce dalle quattro finestre.

I sedici fusti sono di spoglio: tredici provengono da diversi luoghi della Grecia antica e i restanti tre sono di provenienza diversa e Bramante li colloca nel retro.

Il granito grigio, il materiale utilizzato per gli edifici imperiali, venne scelto per onorare Pietro, come la scelta dell'ordine dorico utilizzato per la prima volta nell'architettura del Rinascimento nella variante che Vitruvio, citato da Freiberg, chiama attico: le basi presentano due tori convessi di diametro diverso separati da una gola concava poggianti su un plinto quadrato.

Il problema nell'ordine dorico della centratura dei triglifi sopra le colonne venne eliminato con la pianta circolare, creando però la complicazione della necessità di adattare

37 Bruschi, 1969, pag. 991.

38 Freiberg, 2014, pag. 105.

il sistema alle superfici curve che si riducevano procedendo verso l'interno: il fregio sulla faccia esterna della trabeazione si ripete all'interno, sul muro della cella e dentro la cappella, come pure le lesene che rispecchiano le colonne che vengono ridimensionate sul muro esterno e all'interno diventano otto, collocate sopra piedistalli.

Una novità rispetto alle opere precedenti di Bramante è la tipologia delle nicchie a conchiglia con la cerniera nella parte superiore e di forma varia: questo si richiamava alla varietà delle conchiglie esistente in natura, conchiglie che servivano a onorare Pietro come pescatore di anime.

### 3.5 Il pavimento della cella

Freiberg<sup>39</sup> evidenzia come il pavimento della cella abbia la funzione di attirare ancora una volta lo sguardo verso il centro, ribadendo la pianta centrale della struttura, che evocava il centro spirituale del mondo. Il disegno del pavimento della cella è composto di piccole tessere di marmo colorato, soprattutto porfido viola e serpentino verde, inserite entro schemi geometrici incorniciati da larghe fasce di marmo bianco. Il modello è quello dei Cosmati, che adottavano il *quincunx* per attirare l'attenzione verso il centro, ma Bramante introdusse due variazioni del *quincunx*. Nel primo i cerchi e i quadrati seguono la pianta dell'edificio, i cerchi sono incastonati dentro le absidi e gli angoli del quadrato sono allineati con gli assi delle finestre. Il secondo *quincunx* consiste di un quadrato più piccolo collocato sul centro: le fasce di marmo bianco escono dai lati suggerendo un movimento in senso orario che evidenzia il centro, che è oggi occupato da una griglia circolare da cui guardando attraverso la griglia si vedeva che un secondo foro buca il pavimento e riveleva la sabbia dorata del Montorio. Queste aperture non furono progettate da Bramante, ma sono frutto di interventi successivi e attualmente sono coperte da una installazione e quindi non visibili dal visitatore.

### 3.6 La cripta

Abbiamo già visto come Bruschi<sup>40</sup> scriva che alla base del Tempietto esisteva una cripta, costruita durante una precedente fase dei lavori e con un diametro leggermente più grande di quello della cella del tempietto sovrastante.

Di fronte al nuovo ingresso il domenicano fra Domenico di Gesù Maria (1559–1630), incaricato dei lavori, fece sistemare in una nicchia una antica immagine in marmo di San Pietro, posta tra due pennacchi con angeli adoranti racchiusi tra due colonnine tuscaniche.

L'accesso alla cripta era stato progettato attraverso una scala interna, ma Fernando Marías<sup>41</sup> nel suo studio scrive come nel 1628 Re Filippo IV finanziò la modifica delle scale di accesso, il miglioramento dell'illuminazione con l'apertura di finestre e una nuova decorazione.

La ristrutturazione della cripta modificò radicalmente il progetto di Bramante: fra Domenico rivestì il pavimento marmoreo precedente con legno di cipresso; l'attuale pavimento, che è successivo, non coincide con il disegno della cripta. Questo è fatto di marmi

39 Freiberg, 2014, pag. 132.

40 Bruschi, 1969, pag. 1010.

41 Marías, 2017, pag 213.

di colori differenti con figure geometriche secondo uno schema ottagonale organizzato in un disegno circolare attorno al foro centrale da cui si vedeva la terra dorata su cui era stata eretta la croce del martirio.

Fra Domenico fece realizzare il rivestimento in marmo delle pareti con un basamento in fasce di marmo bianco e africano e i pannelli divisi da coppie di paraste di ordine tuscanico. La volta fu decorata con rilievi di stucco policromo e dorato, con medaglioni e riquadri che seguendo lo schema ottagonale di settori di larghezza diversa descrivevano diverse scene della vita di San Pietro con figure allegoriche e angeli; a coronamento, una ghirlanda circondava il nuovo foro di collegamento tra il Tempietto e la cripta.

I rilievi furono organizzati in senso orario a partire da un riquadro con San Paolo, la Vergine col Bambino e San Francesco; una virtù non identificata; la chiamata di San Pietro e Sant'Andrea e la negazione di Pietro; la Prudenza; San Pietro cammina sopra le acque e la pesca miracolosa; la Fede; la consegna delle chiavi e la resurrezione di Tabita; la Speranza con l'ancora. Sopra l'altare la crocifissione di San Pietro. Oltre l'altare la Carità; il Tributo della moneta e la morte di Safira; la Giustizia; San Pietro taglia l'orecchio di Malco, la cattura di Cristo e San Pietro e la caduta di Simon Mago; la Fortezza. Sopra ogni segmento narrativo è collocata una figura di angelo.

Come risulta da un contratto del 1628, la decorazione fu eseguita dallo stuccatore e scalpellino Giovanni Pagni.

José Sancho Roda e Antonio Sánchez-Barrega Fernández<sup>42</sup> evidenziano come nel corso dei restauri per il Giubileo del 2000 si sia potuto risalire alla decorazione cromatica originale, che era secondo la tipologia dello stucco romano con la doratura dei rilievi floreali e delle scene della vita di Pietro e con i fondi lisci di colore bianco.

### **3.7 Interventi sul Tempietto successivi al progetto di Bramante**

Bramante progettò questo edificio circolare come un volume cilindrico articolato in tre parti che gradualmente si aprono alla luce: la cripta ipogea, la cella con il peribolo dorico, la cupola emisferica con nervature che si alza sul tamburo finestrato.

Già durante la costruzione Bramante, che come abbiamo già visto controllava poco i cantieri per cui le lavorazioni erano spesso poco accurate e i materiali spesso non omogenei, apportò varianti, ma fino all'inizio del Seicento l'edificio mantenne l'assetto originario bramantesco.

Cantatore fa sintesi dei vari contributi e scrive che durante il restauro del 1605 venne modificata la cupola, trasformando il suo profilo semicircolare con l'aumento dello spessore in chiave, la sostituzione della cupola di coronamento e l'aggiunta dell'attico sul tamburo.

Nel 1628 si intervenne sulla cripta con una nuova decorazione, con lo scavo per mostrare la sabbia dorata del *Mons Aureus* e il foro con grata nella volta per renderla visibile dalla cella. Bruschi non data l'intervento, ma evidenzia come sul lato opposto all'ingresso la continuità dei gradini dello stilobate rispetto al progetto di Bramante fu interrotta; presumibilmente questo fu fatto quando furono aggiunte le due rampe di accesso per regolare la discesa e la salita dei fedeli nella cripta, che divenne così autonoma dalla cella.

Citando il contributo nel volume del 2017 di Manfred Schuller<sup>43</sup> che effettuò nuovi rilievi architettonici, Cantatore ritiene che siano stati ridisegnati anche gli accessi alla cella, con l'ingresso principale rivolto a est con una porta ionica coronata da mensole con volute sovrapposta alle vicine paraste, che lascia supporre che sia stata inserita in un secondo momento nell'opera da poco terminata, mentre gli ingressi laterali sono meno elaborati.

Elisabetta Pallottino<sup>44</sup> descrive gli interventi di restauro effettuati dal Seicento all'Ottocento fino al passaggio dopo il 1870 alla corona di Spagna del patronato sull'intero complesso.

Nel 1628, oltre alla modifica dell'ingresso alla cripta, vennero rinnovati i rivestimenti in piombo della cupola.

Nel 1804–05 sotto la direzione di Giuseppe Camporese fu sostituita la copertura della cupola con centoventisei *tegoloni* in laterizio costruiti su misura, fu reintegrato il pavimento marmoreo della cripta e furono restaurati scalini e balaustra.

Nel 1825–26 sotto la direzione di Giuseppe Valadier si intervenne sui lavori di Camporese: fu rimossa la copertura in laterizio sostituita con lastre di piombo, furono pulite le colonne e sistemate le strutture lapidee, furono restaurati e rinnovati i serramenti e riparate le opere in marmo con la sistemazione dei pavimenti del peristilio, della cappella e della cripta. Furono infine ritinteggiati gli stucchi della cripta.

Nel 1841–51 sotto la direzione di Francesco Fontana furono eliminate le infiltrazioni della cupola e fu ripristinata la situazione esistente prima della Repubblica Romana e i cannoneggiamenti dei Francesi.

Fino ai lavori effettuati in occasione del Giubileo del 2000 si continuarono i lavori di manutenzione ordinaria finché nel 1999 fu effettuata una serie di lavori di restauro descritti dalle già citate Morganti e White e pubblicate nel lavoro curato da Cantatore.

Al restauro del complesso del Gianicolo del 2000 hanno collaborato l'Istituto Centrale per il Restauro e l'*Instituto Español*, lavorando sul restauro del travertino e della copertura in piombo e sul restauro delle superfici lapidee e degli intonaci.

Dopo aver studiato la copertura della cupola si è lavorato sulla copertura della peristasi, dove la sovrapposizione di strati aveva annullato le pendenze, e sull'impermeabilizzazione della cornice, per favorire lo smaltimento delle acque della copertura che con l'umidità avevano alterato i colori.

Si è quindi lavorato sulla tinteggiatura degli intonaci, con un lavaggio dei materiali lapidei e una tinteggiatura dell'intonaco che si accompagnasse al tono caldo del travertino, in modo da recuperare l'aspetto monocromo del Tempietto voluto da Bramante e da ripristinare la morfologia circolare originale del Tempietto, rimuovendo quindi l'accumulo di malta tra le specchiature delle paraste che le aveva rese piane creando una morfologia poligonale.

43 Schuller, 2017, pag. 228.

44 Pallottino, 2017, pag. 285 e segg.





## Conclusioni

Il film *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino si apre con un lungo prologo sul Gianicolo, con il colpo del cannone di mezzogiorno, il suono delle campane di Roma, il coro femminile sullo sfondo della Fontana dell'Acqua Paola a cui si sovrappone la voce sgraziata della guida turistica: dalla terrazza del Gianicolo il regista ci mostra una grandiosa vista di Roma, nel caldo estivo che fa stramazze al suolo un turista orientale.

A partire dalle scene successive, il regista ci fa capire come alla grande bellezza di Roma e dei suoi monumenti quando compaiono persone si sostituisca la volgarità delle presunte élites intellettuali con le feste notturne in terrazza, con le vuote *performance* degli artisti, con la vita frivola dei personaggi che entrano in luoghi dove la gente comune non può e che sono l'occasione per fermarsi continuamente su immagini spettacolari di una bellezza eterna contrapposta al malessere dei personaggi.

Il primo capitolo della tesi descrive questi luoghi spettacolari inseriti nella finzione scenica, proponendo poi tre itinerari turistici che congiungono questi luoghi salendo sul Gianicolo dove l'architetto Donato Bramante costruì il Tempietto di San Pietro in Montorio, l'unica opera del suo periodo romano che vide completata.

Il Tempietto fu costruito grazie al patrocinio e al finanziamento dei re Cattolici di Spagna Ferdinando e Isabella, che aspiravano a diventare gli artefici di una nuova egemonia della religione cattolica. Questo interesse della Spagna per il complesso sul Montorio è continuato nei secoli, tanto che il profilo del Tempietto è stato scelto come il logo che contrassegna le attività della *Real Academia de España*, costituita nel 1873 dopo il trasferimento della capitale del Regno d'Italia a Roma e l'acquisizione del diritto di patronato sull'area da parte dello Stato spagnolo. Alla caduta del regime franchista re Juan Carlos I nel 1975 finanziò un restauro e infine, al completamento dei restauri in occasione del Giubileo del 2000, l'Ambasciata di Spagna è stata trasferita sul Gianicolo.

Nell'introduzione abbiamo visto come, tra i vari autori delle opere presenti nel film, la tesi si concentra su quello che può essere considerato uno dei principali ispiratori delle architetture della nuova grandezza della Roma città dei papi del Rinascimento. All'architetto Donato Bramante è dedicato il secondo capitolo, mentre il terzo è dedicato a quello che è considerato il suo capolavoro: il Tempietto di San Pietro in Montorio.

Il regista non si è espresso sulle motivazioni della scelta dei monumenti in cui ha ambientato le scene del film, per cui una delle ipotesi per la scelta del Tempietto è quella che fa Costantino D'Orazio, che per primo ha descritto la Roma segreta del film *La grande bellezza*: egli evidenzia come lo sguardo del regista, alla continua ricerca di inquadrature simmetriche, si adatti alla perfezione a certe architetture romane come la Fontana dell'Acqua Paola o il Tempietto di San Pietro in Montorio con il suo perfetto equilibrio delle proporzioni.

Nelle interviste, Sorrentino dice spesso di affidarsi all'intuito, per cui è probabile che più che una scelta basata sulla perfezione dell'architettura, Sorrentino come uomo di cinema sia stato colpito dalle possibilità offerte dal Tempietto, che offre una scenografia perfetta per la scena angosciante che in esso si svolge senza bisogno di altre costruzioni scenografiche se non l'utilizzo della luce e della penombra: il protagonista Jep entra nel

Tempietto attraversando la quinta costituita dal portale del chiostro, entra nella cella dove la luce fa risaltare l'altare del santo e attraverso il foro del pavimento della cella dialoga con Francesca, la bambina che si trova nella cripta. Jep e Francesca non si vedono tra loro, se non attraverso la griglia del pavimento, come la madre e la figlia non si vedono se non attraverso la grata della finestra.

Purtroppo, in assenza di dichiarazioni del regista siamo costretti a rimanere nel campo delle ipotesi, anche se possono essere considerate valide.

# Immagini

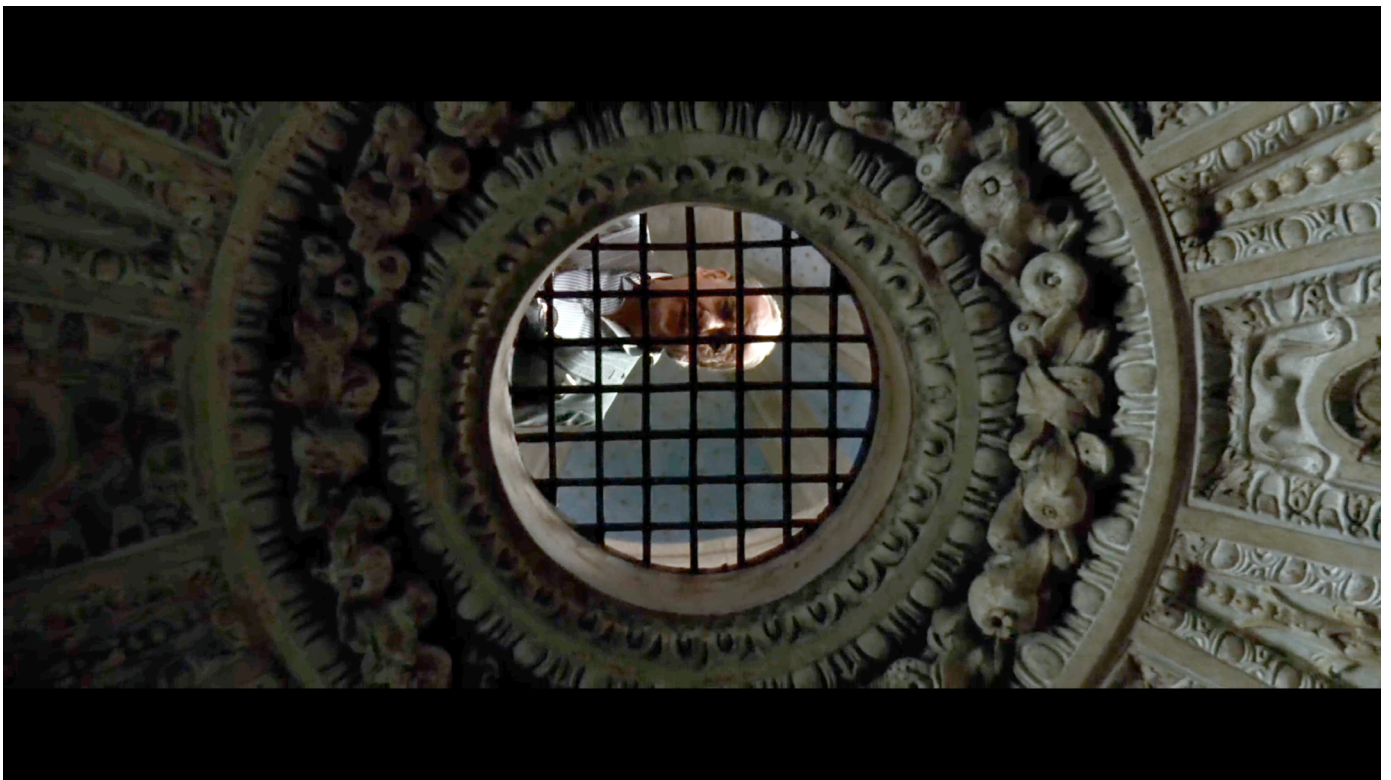
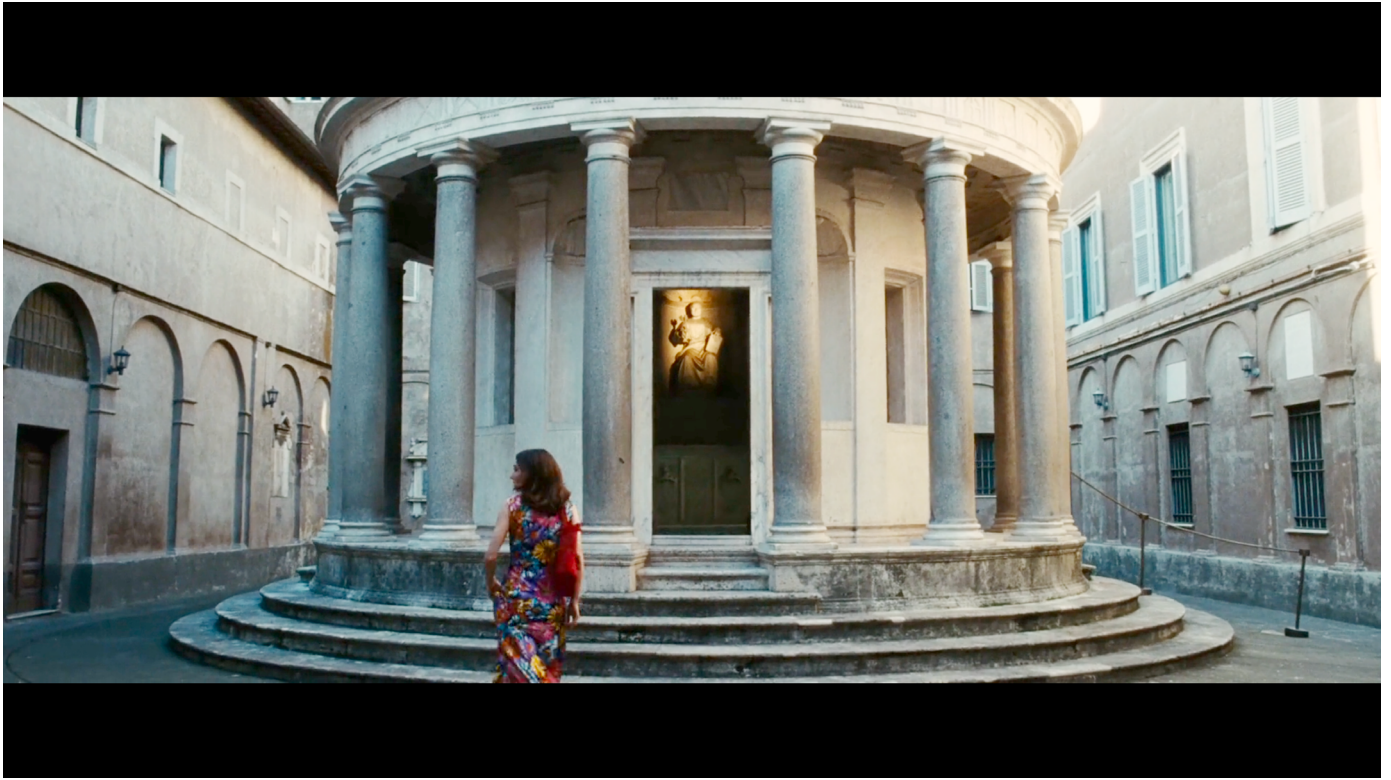


Gianicolo: la Fontana dell'Acqua Paola  
La terrazza: *product placement* (pubblicità)



La terrazza di Jep Gambardella  
Passeggiata all'alba sul Lungotevere





Tempietto di San Pietro in Montorio  
Tempietto: dialogo attraverso il foro



La passeggiata notturna: Galleria prospettica di Palazzo Spada

### **Itinerario 1**

- ① Palazzo dei Penitenzieri
- ② Palazzo Sacchetti
- ③ Palazzo Taverna
- ④ Palazzo Altemps
- ⑤ Palazzo Pamphilj
- ⑥ Palazzo Braschi
- ⑦ Palazzo Spada
- ⑧ S. Pietro in Montorio
- ⑨ Fontana dell'Acqua Paola

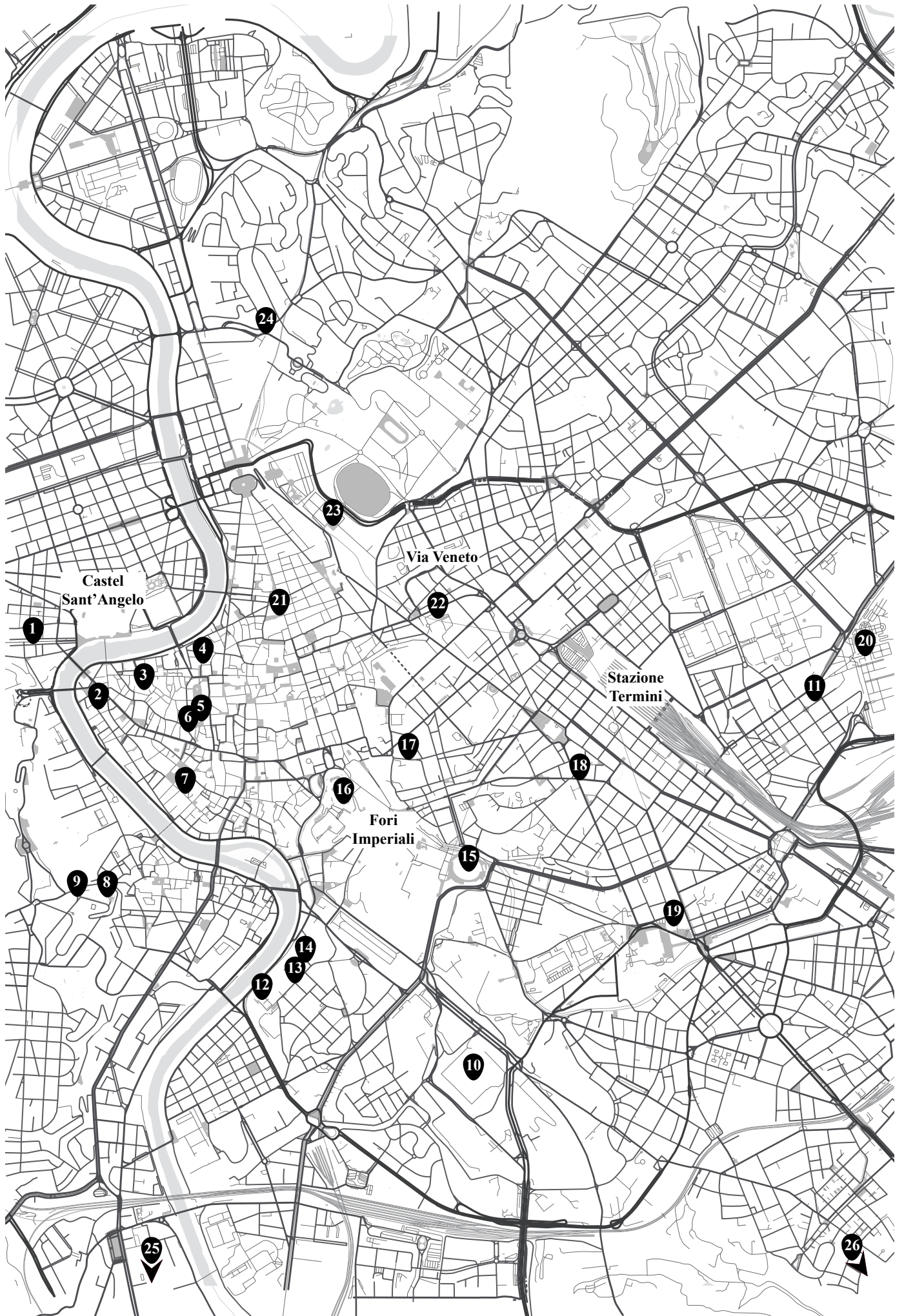
### **Itinerario 2**

- ⑩ Terme di Caracalla
- ⑪ Studio di Pino Casagrande
- ⑫ S. Maria del Priorato
- ⑬ S. Sabina
- ⑭ Giardino degli Aranci
- ⑮ Colosseo
- ⑯ Palazzo Nuovo
- ⑰ SS. Domenico e Sisto
- ⑱ Palazzo Brancaccio
- ⑲ Scala Santa
- ⑳ Cimitero del Verano

### **Itinerario 3**

- ㉑ S. Lorenzo in Lucina
- ㉒ Palazzo Barberini
- ㉓ Villa Medici
- ㉔ Villa Giulia
- ㉕ Salone delle Fontane all'EUR
- ㉖ Parco degli Acquedotti





Castel  
Sant'Angelo

Via Veneto

Stazione  
Termini

Fori  
Imperiali

1

2

3

5

7

9

8

12

13

14

16

15

17

18

19

21

22

23

24

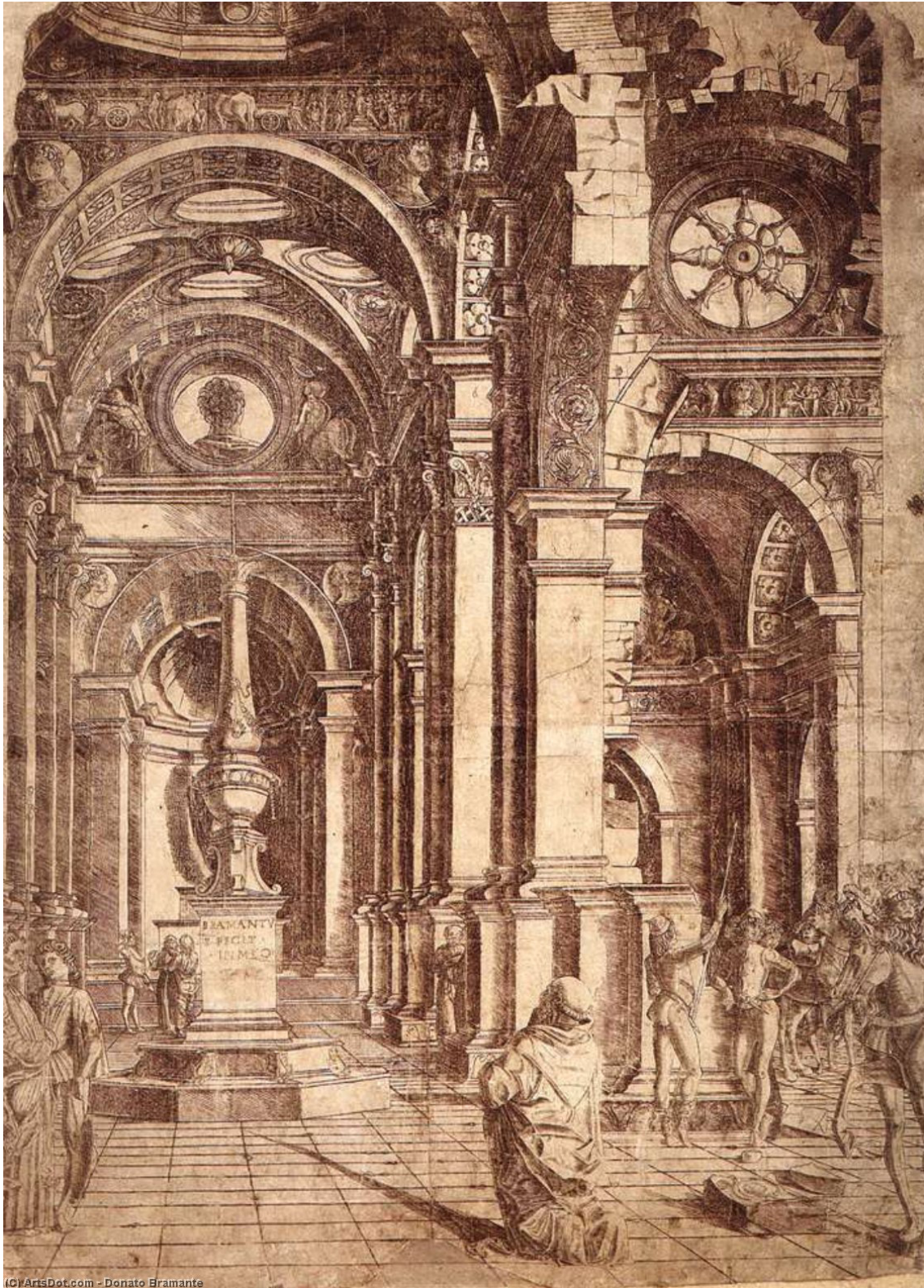
20

11

26

25

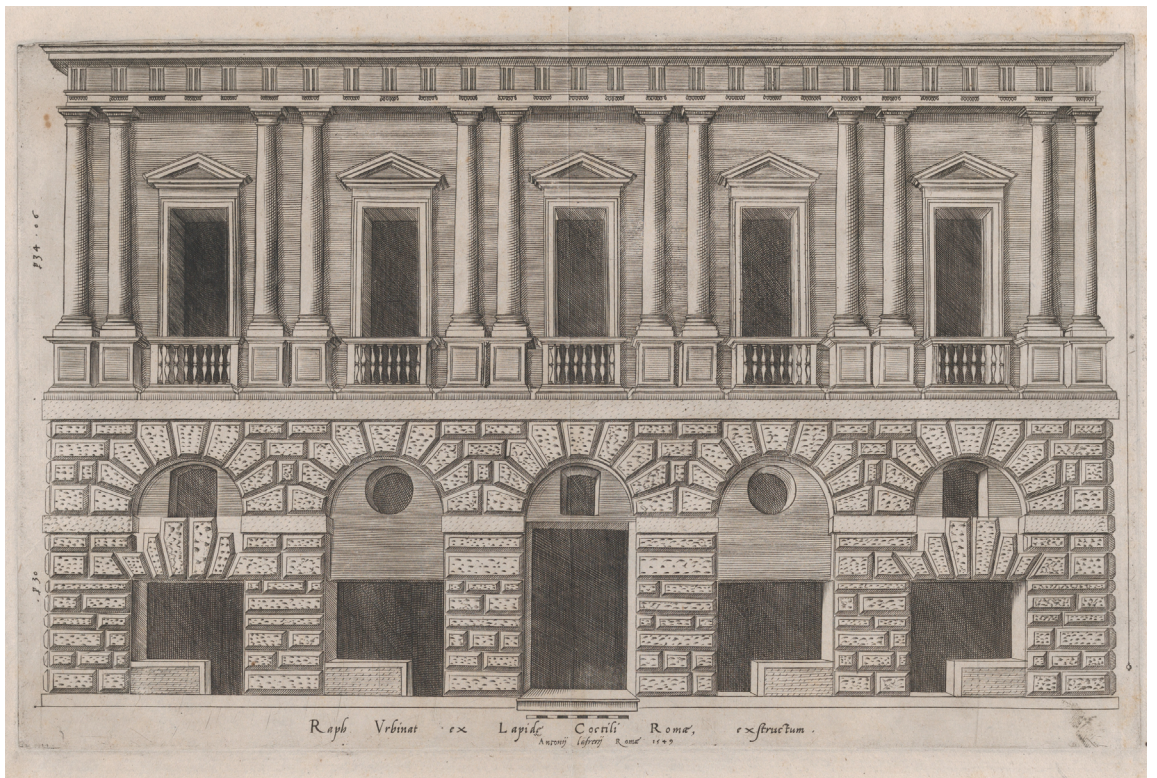




(C) ArtsDot.com - Donato Bramante

Incisione Prevedari





Milano, Basilica di Santa Maria presso San Satiro: abside  
Roma, Palazzo Caprini



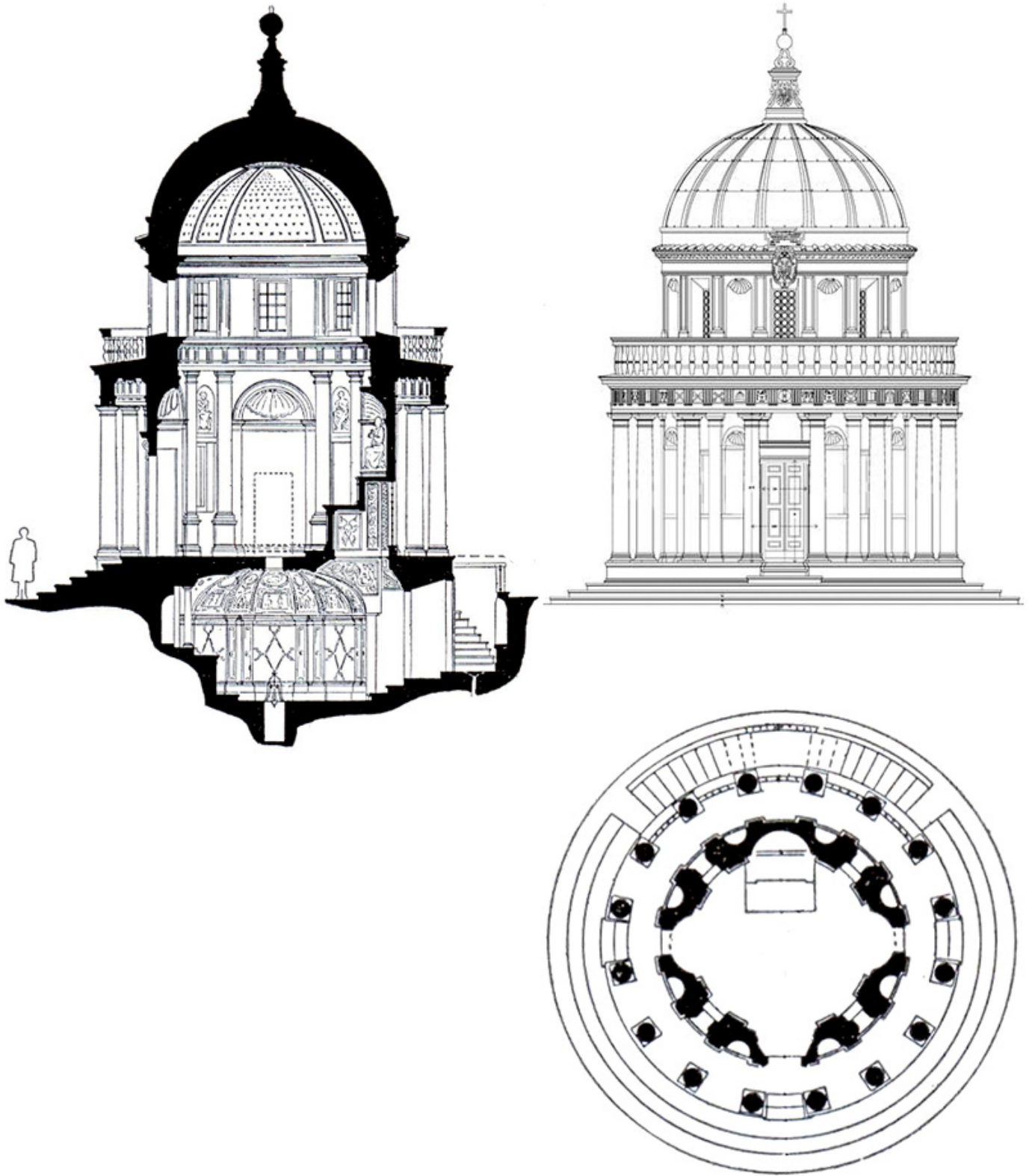


Roma, Tempio di San Pietro in Montorio: accesso al chiostro





Roma, Tempietto di San Pietro in Montorio

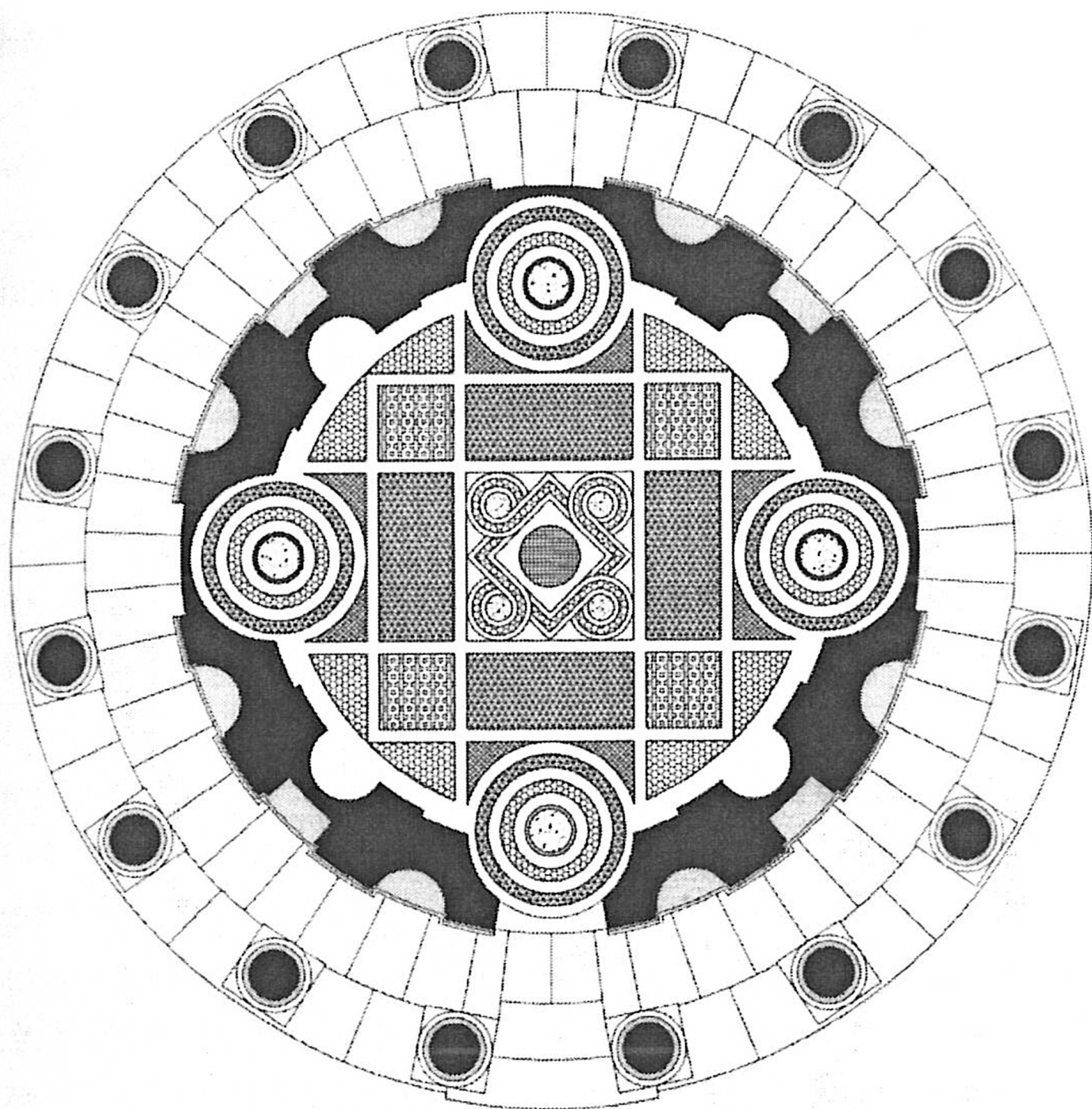


Tempietto di San Pietro in Montorio: sezione, prospetto e pianta



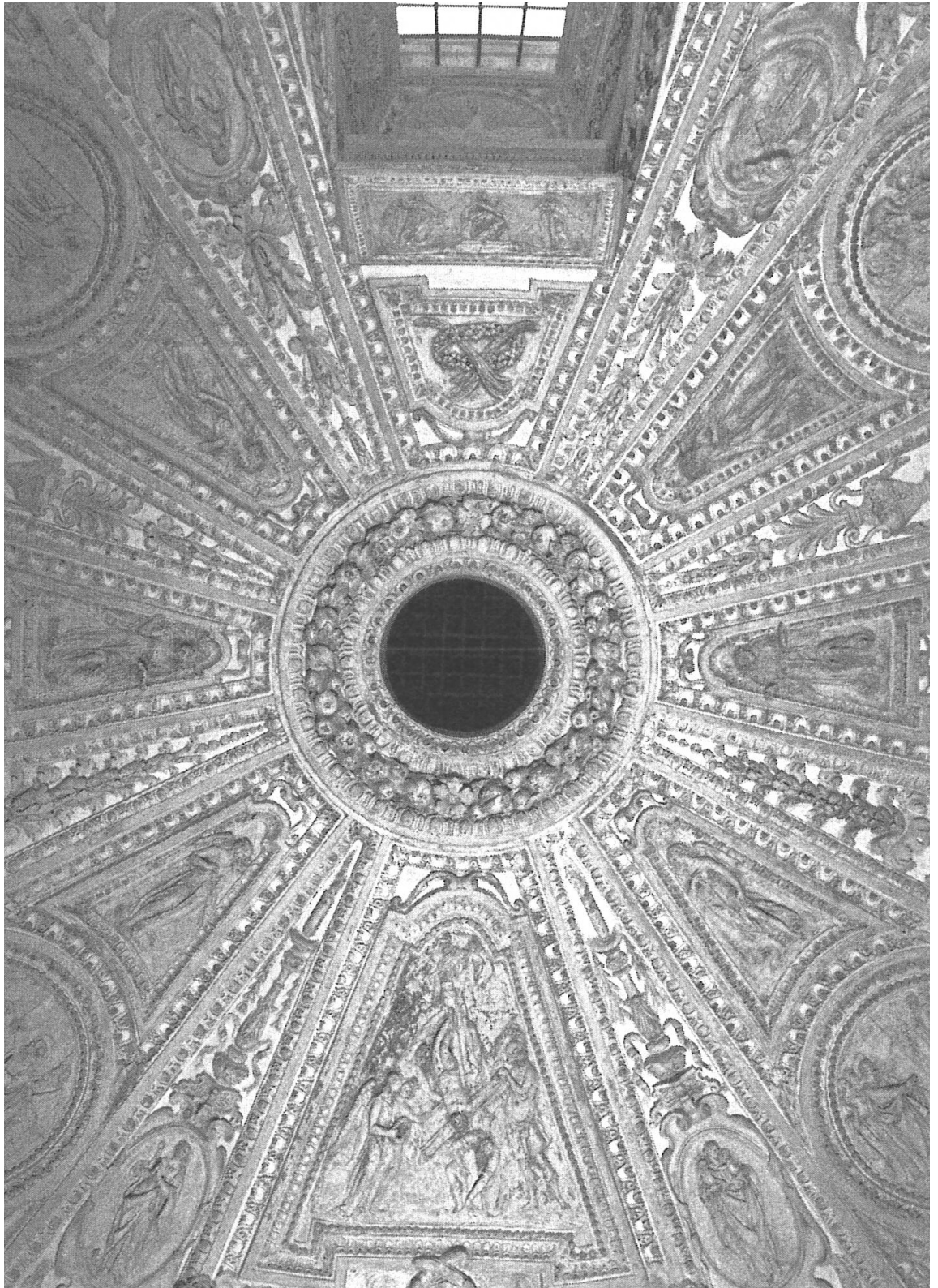


Tempio di San Pietro in Montorio: accesso alla cripta



Tempietto di San Pietro in Montorio: pavimento della cella





Tempietto di San Pietro in Montorio: la volta



## Fonti bibliografiche e sitografia

- ASOR ROSA Laura, *Le preesistenze e la prima fondazione altomedievale*, in CANTATORE Flavia (a cura di), *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Roma, Edizioni Quasar, 2017
- BALICCO Daniele – LA PORTA Filippo – MINUZ Andrea, *Paolo Sorrentino, La grande bellezza (2013)*, “Allegoria”, 68 (luglio/dicembre 2013): 205–20
- BOCCHI Pier Maria, *La corsa di Jep attraverso i campi*, “Cineforum”, 526 (luglio 2013): 5–6
- BRUSCHI Arnaldo, *Bramante Architetto*, Bari, Editori Laterza, 1969
- BRUSCHI Arnaldo, *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia (1492-1503) e l'edilizia del primo Cinquecento* in BRUSCHI Arnaldo (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano, Mondadori Electa, 2002
- CANTATORE Flavia, *La chiesa e il monastero di San Pietro in Montorio: architettura e storia* in CANTATORE Flavia (a cura di), *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Roma, Edizioni Quasar, 2017
- CANTATORE Flavia, *Bramante e il Tempietto: il progetto e le sue trasformazioni*, in CANTATORE Flavia (a cura di), *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Roma, Edizioni Quasar, 2017
- D'AGOSTINO Roberto – PIZZI Umberto, *Cafonal. Gli «italiani» nel mirino di «Dagospia»*, Segrate, Mondadori, 2008
- D'ORAZIO Costantino, *La Roma Segreta del film La grande Bellezza*, Segrate, Sperling & Kupfer, 2014
- ELIADE Mircea, *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, San Diego, Harcourt Books, 1987
- FREIBERG Jack, *Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance, and the Spanish Crown*, New York, Cambridge University Press, 2014 (ed. 2016)
- FROMMEL Christoph Luitpold, *La città come opera d'arte: Bramante e Raffaello (1500–1520)* in BRUSCHI Arnaldo (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano, Mondadori Electa, 2002
- FROMMEL Christoph, Luitpold, *Architettura del Rinascimento italiano*, Milano, Skira Editore, 2009
- GILEBBI Matteo, *Posthuman Sorrentino: Youth and The Great Beauty as ecocinema*, “Journal of Italian Cinema & Media Studies”, vol. 7, no. 3 (2019): 351–362
- GÜNTHER Hubertus, *La ricezione dell'antico nel Tempietto*, in DI TEODORO Francesco Paolo (a cura di), *Donato Bramante. Ricerche, Proposte, Riletture*, Urbino, Accademia Raffaello, 2001
- LAVARONE Giulia, *Gazing without risks. How to experience Italy, in the tourism industry interpretation of the film The Great Beauty*, Media, “The French Journal of Media Studies”, 9.1/ 2021
- MANCINO Anton Giulio, *Roma: This must be the (product) place(ment)*, “Cineforum”, 526 (luglio 2013): 7–9
- MARIAS Fernando, *La iluminación y las decoraciones interiores del Tempietto*, in CANTATORE Flavia (a cura di), *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Roma, Edizioni Quasar, 2017
- MASONI Tullio, *Roma in cartolina*, “Cineforum”, 526 (luglio 2013): 10–11.
- MINUZ Andrea, *Roma cafona. Note su La grande bellezza, il kitsch e la fotografia* (DOI: 10.17397/97440), Il Mulino, riviste web, “L'avventura” (ISSN 2421-6496), fascicolo 1, gennaio-giugno 2020
- MORGANTI Lucia – WHITE Valentina, *Il Tempietto nel Novecento e il restauro per il Giubileo del 2000*, in CANTATORE Flavia (a cura di), *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Roma, Edizioni Quasar, 2017
- O'LEARY Alan, *Towards World Heritage Cinema (Starting from the Negative)*, in *Screening European Heritage. Creating and Consuming History in Film*, London, Palgrave Macmillan, 2016
- PALLOTTINO Elisabetta, *Il Tempietto rinnovato: restauri e interpretazioni tra Seicento e Ottocento* in CANTATORE Flavia (a cura di), *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Roma, Edizioni Quasar, 2017
- PARLATO Enrico, *San Pietro a Roma, dai racconti ai luoghi e alle immagini della sua crocifissione*, in CANTATORE Flavia (a cura di), *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Roma, Edizioni Quasar, 2017
- PATETTA Luciano, *Bramante architetto e pittore (1444-1514)*, Palermo, Edizioni Caracol, 2009
- PEVSNER Nikolaus – FLEMING John – HONOUR Hugh, *Dizionario di architettura*, edizione italiana a cura di PEDIO Renato, Torino, Einaudi, 2019
- SANCHO RODA José – SÁNCHEZ-BARREGA FERNÁNDEZ Antonio, *Notas sobre la restauración del Templo de Bramante (1998-2001) y la necesidad de su conservación preventiva*, in CANTATORE Flavia (a cura di), *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Roma, Edizioni Quasar, 2017
- SBRAGIA Albert, *The Spectacular Commodification of Rome in Paolo Sorrentino's La grande bellezza*, “The Italianist”, 40:2 (2020), 276–95, DOI: 10.1080/02614340.2020.1737427
- SCHULLER Manfred, *Il Tempietto: analisi basata su un nuovo rilievo architettonico* in CANTATORE Flavia (a cura di), *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Roma, Edizioni Quasar, 2017

[www.accademiaspagna.org](http://www.accademiaspagna.org)

[aldobrandini.it/palazzo-taverna](http://aldobrandini.it/palazzo-taverna)

[angelicum.it](http://angelicum.it)

[barberinicorsini.org](http://barberinicorsini.org)

[www.cimitericapitolini.it](http://www.cimitericapitolini.it)

[www.doriapamphilj.it/roma](http://www.doriapamphilj.it/roma)

[www.fondazionegiulioegiovannasacchetti.it](http://www.fondazionegiulioegiovannasacchetti.it)

[galleriaspada.cultura.gov.it](http://galleriaspada.cultura.gov.it)

[www.museicapitolini.org](http://www.museicapitolini.org)

[www.museodiroma.it](http://www.museodiroma.it)

[www.museoetru.it](http://www.museoetru.it)

[museonazionaleromano.beniculturali.it/palazzo-altemps](http://museonazionaleromano.beniculturali.it/palazzo-altemps)

[www.palazzobrancaccio.net](http://www.palazzobrancaccio.net)

[www.parcodegliacquedotti.it](http://www.parcodegliacquedotti.it)

[roma.itamaraty.gov.br/it/prenotazione\\_visita\\_guidata.xml](http://roma.itamaraty.gov.br/it/prenotazione_visita_guidata.xml)

[www.salonedellefontane.com](http://www.salonedellefontane.com)

[sanlorenzoinlucina.com/basilica-2](http://sanlorenzoinlucina.com/basilica-2)

[www.scala-santa.com](http://www.scala-santa.com)

[www.soprintendenzaspecialeroma.it](http://www.soprintendenzaspecialeroma.it)

[www.sovraintendenzaroma.it/i\\_luoghi/ville\\_e\\_parchi\\_storici/passeggiate\\_parchi\\_e\\_giardini/parco\\_savello](http://www.sovraintendenzaroma.it/i_luoghi/ville_e_parchi_storici/passeggiate_parchi_e_giardini/parco_savello)

[www.teatrodeisatiri.it](http://www.teatrodeisatiri.it)

[turismoroma.it/it/itinerari/la-grande-bellezza](http://turismoroma.it/it/itinerari/la-grande-bellezza)

[turismoroma.it/it/luoghi/basilica-di-san-lorenzo-lucina](http://turismoroma.it/it/luoghi/basilica-di-san-lorenzo-lucina)

[turismoroma.it/it/luoghi/basilica-di-santa-sabina-allaventino](http://turismoroma.it/it/luoghi/basilica-di-santa-sabina-allaventino)

[turismoroma.it/it/luoghi/chiesa-ss-domenico-e-sisto-san-sisto-nuovo](http://turismoroma.it/it/luoghi/chiesa-ss-domenico-e-sisto-san-sisto-nuovo)

[turismoroma.it/it/luoghi/cimitero-monumentale-del-verano](http://turismoroma.it/it/luoghi/cimitero-monumentale-del-verano)

[turismoroma.it/it/luoghi/etru-museo-nazionale-etrusco-di-villa-giulia](http://turismoroma.it/it/luoghi/etru-museo-nazionale-etrusco-di-villa-giulia)

[turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-braschi](http://turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-braschi)

[turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-dei-penitenzieri-palazzo-della-rovere](http://turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-dei-penitenzieri-palazzo-della-rovere)

[turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-orsini-taverna](http://turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-orsini-taverna)

[turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-sacchetti](http://turismoroma.it/it/luoghi/palazzo-sacchetti)

[turismoroma.it/it/luoghi/salone-delle-fontane](http://turismoroma.it/it/luoghi/salone-delle-fontane)

[turismoroma.it/it/luoghi/santuario-pontificio-della-scala-santa](http://turismoroma.it/it/luoghi/santuario-pontificio-della-scala-santa)

[turismoroma.it/it/luoghi/studio-darte-contemporanea-pino-casagrande](http://turismoroma.it/it/luoghi/studio-darte-contemporanea-pino-casagrande)

[turismoroma.it/it/luoghi/terme-di-caracalla](http://turismoroma.it/it/luoghi/terme-di-caracalla)

[turismoroma.it/it/luoghi/villa-magistrale-del-sovrano-ordine-di-malta-villa-del-priorato-di-malta](http://turismoroma.it/it/luoghi/villa-magistrale-del-sovrano-ordine-di-malta-villa-del-priorato-di-malta)

[turismoroma.it/it/luoghi/villa-medici-accademia-di-francia](http://turismoroma.it/it/luoghi/villa-medici-accademia-di-francia)

[villamedici.it](http://villamedici.it)