

Yulia E. Revzina

Doctor of Arts

Professor

Moscow Architectural Institute

(State Academy)

Head of Department

Research Institute of Theory and History of Fine Arts

of the Russian Academy of Arts

e-mail: revzina_home@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID-0000-0002-3245-0087

ResearcherID-X-7242-2019

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-10-25

FRANCESCO DI GIORGIO, BRAMANTE, AND LEONARDO: ARCHITECTURAL THOUGHT ON THE EVE OF THE HIGH RENAISSANCE IN ITALY

Summary: The article examines the role of Francesco di Giorgio Martini, a 15th century Siennese architect and engineer, in the development of ideas that formed the basis of architectural thought and practice during the High Renaissance in Italy. Francesco di Giorgio, the author of the *Treatise on Civil and Military Architecture*, has long been neglected. One of the reasons is that his treatise was not published until the mid-19th century. However, the illustrations to the treatise, as well as individual sketches by Francesco di Giorgio, were known to his contemporaries, as evidenced by their surviving copies from the 16th and 17th centuries. A significant part of the article is devoted to the time of Francesco di Giorgio's work as a consultant in the Duchy of Milan in 1490. There, participating in meetings of a group of experts regarding the construction of the crossing tower of the Milan Cathedral, he met Bramante and Leonardo. By the early 90s of the 15th century, each of the masters had extensive experience in studying ancient and modern structures; moreover, Francesco di Giorgio and Bramante had considerable practical experience. Francesco di Giorgio and Leonardo created numerous architectural fantasies, in which sketches

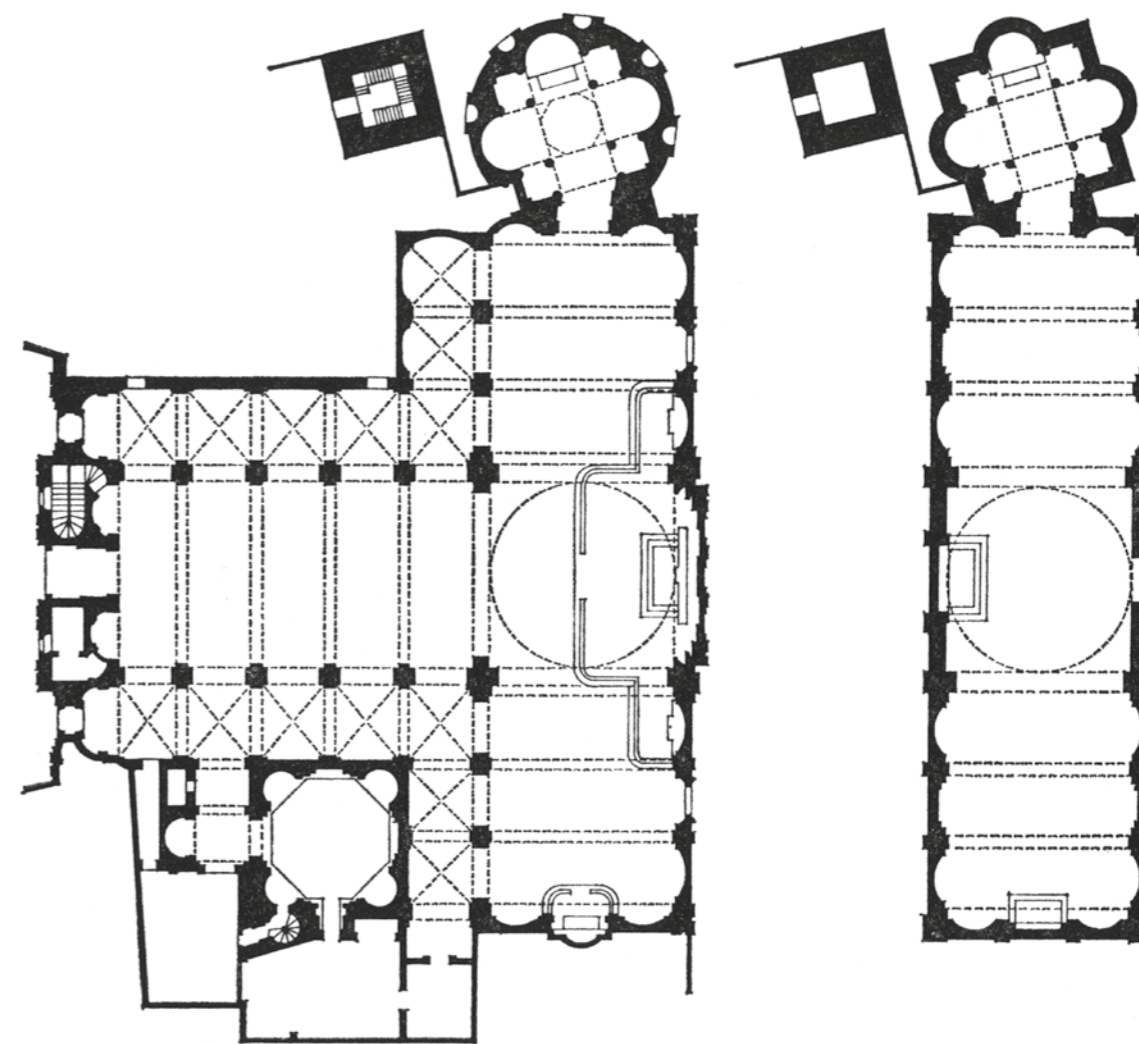
In the history of Italian Renaissance architecture, the established periodisation has long been beyond doubt. The recognition of the sudden turning point that occurred in Italian architecture at the turn of the 16th century is one of the important features of this periodisation. At that time, in place of many

of similar designs can be found. Among Francesco di Giorgio's architectural fantasies, probably connected with the preparation of illustrations for Vitruvius's *Ten Books on Architecture*, a sheet draws attention. It depicts three centric temples, surrounded by a columned portico and covered by a dome on a relatively high drum. The composition of one of these temples anticipates the design of the Tempietto, which Bramante erected in Rome in 1502. It gave his contemporaries and followers a reason to speak about the beginning of a new era in architecture, when the skill and glory of ancient architects had been surpassed.

Bramante's early Roman works are traditionally used by researchers to mark the beginning of the High Renaissance in Italy. The article reveals the role of architectural thought of the 1490s in the development of the new era ideas.

Keywords: Renaissance architecture in Italy, Francesco di Giorgio Martini, Donato Bramante, Leonardo da Vinci, Santa Maria presso San Satiro, Tempietto, Duchy of Milan, Renaissance, architectural drawing, Renaissance architectural theory.

local renaissances, which turned to the ancient heritage through the prism of local traditions, a universal language and style appeared. They were as close as possible to antiquity in character, form-building, and the way of handling volume and space. Their main characteristic was already formulated by con-



Ill.1. Bramante, a project of the church of Santa Maria presso San Satiro in Milan. Plan of 1478 (on the right) and plan of 1479 (on the left)

temporaries as *romanità*, special "Romanness", in which the ancient sense of form was combined with the scale of the Eternal City.

Symbolically falling on the turn of the 16th century, the divide passes not only through the era but also through the work of one architect, Donato Bramante, who moved from Milan to Rome after the fall of Lodovico Moro in 1499. Already in 1502, he erected a structure that his contemporaries considered the starting point of all new architecture, equal in its grandeur to the architecture of the ancients, the famous Tempietto, the chapel of the monastery of San Pietro in Montorio in Rome. Thus, in the history of Italian architecture, there are as if two Bramantes: Bramante of the Milan period and Bramante of the Roman period. Moreover, the first turned into the second one as if by magic, just by breathing in the air of the Eternal City. Researchers, especially those who focused on Bramante's work, such as

Arnaldo Bruschi¹, Franco Borsi², and others, tried to smooth over this transition, arguing that Bramante's work during the Milan period accumulated ideas that were then fully realised in Rome; however, there is, by and large, no answer what these ideas were and how exactly they were realised in the Tempietto, in the design of St. Peter's Cathedral. Therefore, the question of how Bramante of the Milan period turned into Bramante the Roman, one of the first architects who laid the foundation for the triumph of *romanità* not only in the architecture of Rome but also in northern and central Italy, where the masters from his workshop went to work, remains open. And here, it is worth taking a closer look again at the period when Bramante worked in the Duchy of Milan.

In 1478, Bramante began building an oratory adjacent to the church of San Satiro in Milan (fig. 01).

1. Bruschi A. Bramante architetto. Bari, 1969.

2. Borsi F. Bramante. Milano, 1989.



Ill.2. Chapel of San Satiro in Milan. Late 9th century.

Today, this small temple is usually called a *sacello* (chapel); however, originally it was not a chapel but an independent church. Founded in the 9th century by the Archbishop of Milan Ansperto, who left behind a glorious memory in Lombardy as an outstanding church figure and a man of great learning, the temple was dedicated to St. Satiro, St. Sylvester, and St. Ambrose (fig. 02). The miraculous icon of the Virgin and Child, discovered in the middle of the 13th century, was initially placed on the outer wall of the temple and was soon attacked by a paralytic, according to the chronicles. Contemporaries testified that, as a result of the knife blow, drops of blood³ appeared on the image. More than two centuries passed, and it was decided to build an oratory for the miraculous image of the Virgin — a decision taken by Giangaleazzo Sforza and his mother and regent, Bona of Savoy, with the aim of strengthening the cult of the Virgin in the duchy and with the aim of decorating Milan with another large temple.

3. Sannazaro G. B. *Il Sacello di San Satiro: l'Architettura // Il Sacello di San Satiro: Storia, Ritrovamenti, Restauri* / Ed. S. Bistoletti Bandera. Milano, 1990, p. 7.

Everything in this story is quite well known. In 1474, land was purchased for the construction of the oratory, and its erection, subsequently constantly supported by Lodovico Moro, was entrusted to Bramante. For the Milanese of that time, he was not yet a Milanese at all but a real Urbino, since he arrived from Urbino to Milan in the same year that the first plot of land was purchased. Bramante's original project is also known: an elongated rectangular structure, adjoining the narrow side of the "chapel" of San Satiro. The central square of the single-nave oratory was covered by a dome; on each side of the square under the dome, there were three narrow bays covered by coffered barrel vaults. On the one hand, the idea of the under-dome space flanked by narrow bays brings to mind Brunelleschi's Pazzi Chapel (with the only difference being that there are three such bays on each side in the oratory). On the other hand, the extended barrel vaults recall the vaults of the nave and portico of Alberti's church of Sant'Andrea in Mantua, a building that Bramante must have seen at least on his way from Urbino to Milan. The combination of the "chapel" of San Satiro and the elongated oratory turned out to

be organic, and the oratory, with all its independence, simultaneously became a kind of vestibule in front of the old church.

Later, the project changed radically. On the additionally acquired plot, it was decided to build a large three-aisled church, located perpendicular to the rectangular oratory in such a way that the oratory would turn into the transept of the new basilica, and its central dome would turn into the dome of the crossing. This decision, which led to the construction of a short (only five bays) basilica, gave rise to another decision, which had no precedents in Renaissance architecture. Now that the oratory had turned into a transept, the chapel of the main altar was to be located behind its sub-dome square. However, its construction was impossible due to the fact that the plot on which the oratory was built was bordered by the street. Bramante, bringing the architectural design of the basilica to its logical conclusion, used pictorial means to create the illusion of a chapel of the main altar in the choir aisles, "extending" the coffered cylindrical vault of the central nave in a perspective image. This scenographic effect is designed in such a way that the viewer, moving along the central nave from the entrance to the altar, sees a deep chapel ahead and discovers a flat decoration only when approaching very close. Thus, Bramante used new pictorial and scenographic means to create the image of new architecture. For a long time, this effect, which is rightfully considered the first example of the use of scenographic techniques in the architecture of the Italian Renaissance, overshadowed another circumstance. In the process of building the church of Santa Maria presso San Satiro, a small temple of the Carolingian period was transformed into an ideal round temple of the Renaissance — the first experience of this kind in Lombardy.

By the time of Bramante's arrival in Milan, the "chapel" was a centric temple, a tetraconch in plan and in volumetric-spatial design, with a dome on four columns, clearly borrowed from earlier buildings⁴. Bramante delicately rebuilt it from the outside, inscribing the octaconch into the rotunda shell⁵. He divided the outer round wall with niches framed by pilasters and crowned the lower wide tier with

4. Sannazaro G. B. *Op. cit.*, pp. 8–9.

5. On the Renaissance and subsequent transformations of San Satiro, see: Schofield R., Sironi G. *New Information on San Satiro // Milanese Architecture and Architecture of Lombardy / A study by Ch. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield.* Venice, 2002, pp. 281–298.

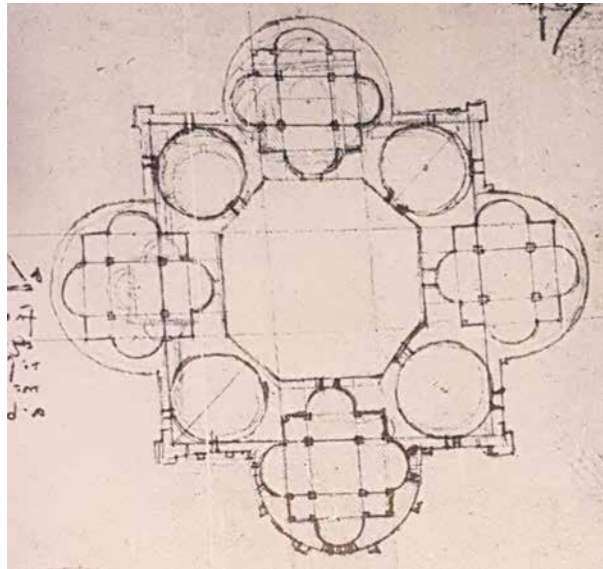


Ill.3. Chapel of San Satiro in Milan after its reconstruction by Bramante in the 1470s.

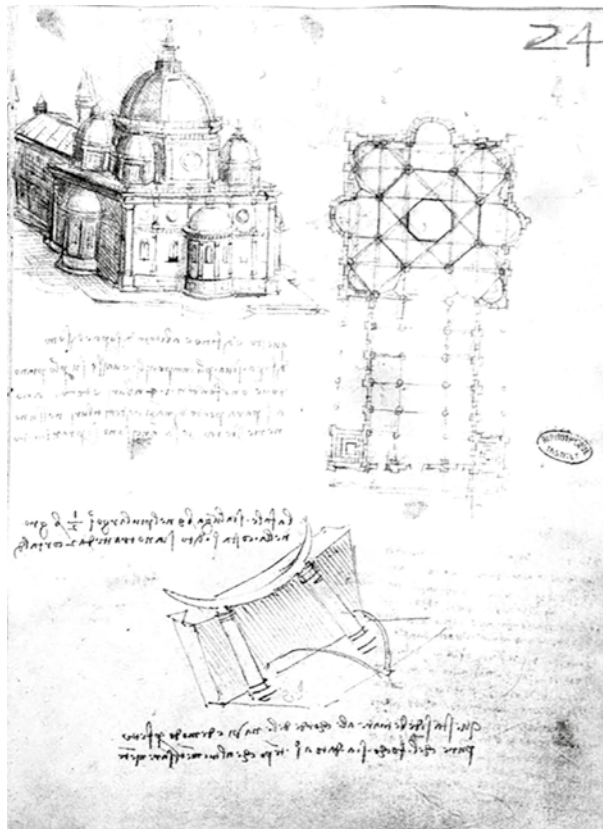
a cornice. In this way, the Carolingian temple was transformed into an ideal centric Renaissance temple with a wider cylinder of the lower tier, a revealed spatial cross in the middle tier, and a narrow drum of the dome (fig. 03).

Researchers call this transformation "one of the most delicate restorations of the Renaissance"⁶. However, what is more important is that in this little temple of the Carolingian period, Bramante recognised a type close to the ideas and images of the Renaissance. It is known that Renaissance masters used as models for imitation not only ancient buildings but also early Christian ones, such as the Church of Santa Costanza in Rome, the Church of San Lorenzo in Milan, early mediaeval ones, such as the Church of Santo Stefano Rotondo in Rome, Romanesque ones, such as the Baptistery of San Giovanni in Florence, and others. They never disappeared from the field of vision of the Renaissance masters until Leonardo. As Giorgio Vasari testifies, he proposed to raise the Baptistery of San Giovanni on

6. Heydenreich L.H., Lotz W. *Architecture in Italy 1400–1600.* Harmondsworth, 1974, p. 145.



Ill.4. Leonardo da Vinci, Ms. B, fol. 19 r (collection of the Institute of France, Paris). Circa 1490. A fragment.



Ill.5. Leonardo da Vinci, a sketch for a basilica church with a centric choir. Codice Atlantico, fol. 24 r (collection of the Biblioteca Ambrosiana, Milan). 1st half of the 1490s.

a base of twelve steps in order to give it greater dignity and grandeur and to make its appearance more in line with the Renaissance ideas of the ideal temple, formulated in the middle of the 15th century by Alberti and close to the way of thinking of Leonardo himself.

In the "chapel" of San Satiro, a structure of the Carolingian period, Bramante saw a similar ideal temple. It only remained to bring this tiny temple to the fullness of the Renaissance image, to turn it into a rotunda with an antique decor of the wall surface. This reconstruction did not go unnoticed by Bramante's contemporaries. It was echoed, among other things, in Leonardo's sketches of centric temples, made around 1490 (*Manuscript "B"*, Institute of France, Paris). On several sheets (fols. 19 r, 21 v), compositions closely resembling the small temple of San Satiro appear; each time such a structure is not independent but represents one of the chapels surrounding the main space of the temple with a crown and has a rotunda external volume (fig. 04).

Leonardo's architectural drawings of the 1490s can be called the most sensitive seismograph, reflecting the movement of layers of architectural thought at the turn of the 16th century. Thus, in the *Codex Atlanticus* (Biblioteca Ambrosiana, Milan), there appear sketches of a temple in which a large, practically independent centric choir aisle is connected with the basilica part (*Codex Atlanticus*, fol. 24 r) (fig. 05). On the one hand, impressions from the cathedral in Pavia, where Leonardo was a consultant along with Giovanni Antonio Amadeo, Bramante, and Francesco di Giorgio⁷ in the summer of 1490, could have had an impact here. The cathedral had a customer who was no less ambitious and energetic than Lodovico Moro — Cardinal Ascanio Sforza. He invited as consultants the famous masters who were in the Duchy of Milan at that time, including consultants on the construction of the crossing of the Milan Duomo. Francesco di Giorgio, then already the author of the *Treatise on Civil and Military Architecture*, the translator of Vitruvius's text into Italian, an expert on the ancient heritage, did not have the position of "ducal engineer", which was occupied by both Leonardo and Bramante at that time. In addition, in Lombardy, there were many of its own great masters, including those who belonged to old construction clans, such as the Solari clan. Thus, the invitation of Francesco di Giorgio as a consultant on the construction of the most important buildings of the Duchy spoke of his real wide fame. His fame would probably have been even greater and would have eclipsed the fame of many of his contemporaries

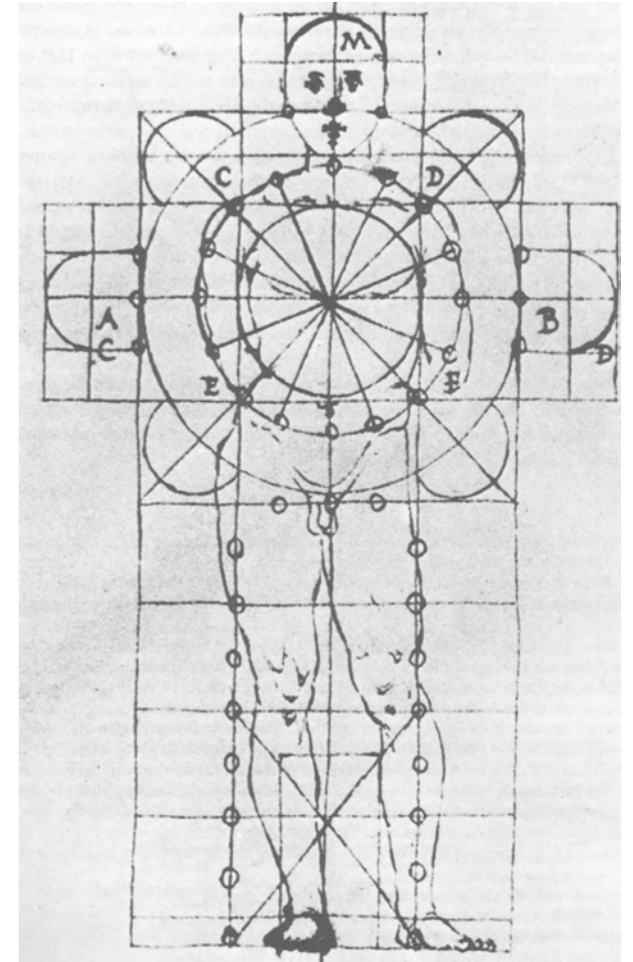
7. Documents concerning Leonardo's journey, accompanied by Giovanni Antonio Amadeo and Francesco di Giorgio to Pavia, are contained in the book: Giovanni Antonio Amadeo. I documenti / A cura di R. V. Schofield, J. Shell e G. Sironi. Como, 1989, pp. 38–39.

aries if his treatise had been published during his lifetime as well as his translation of Vitruvius' treatise, especially since it would most likely have been illustrated with his own drawings (this would have been the first illustrated translation of Vitruvius's *Ten Books on Architecture*⁸). If everything had happened in due time, both the history of the study of Vitruvius and the history of architectural thought in the Italian Renaissance as a whole would have been different. However, although the treatise was first published in the middle of the 19th century, it was still familiar, albeit partially, to his contemporaries. We know of copies of fragments of the treatise and drawings from it dating back not only to the end of the 15th but also to the end of the 16th century⁹.

Returning to Leonardo's drawings dedicated to the connection of a basilica church to a large centric choir aisle, it is worth mentioning other possible sources of his inspiration. We see a similar idea in one drawing illustrating the latest of the known lifetime copies of Francesco di Giorgio's treatise (*Codice Magliabechiano* II.1, 141, National Library, Florence) (fig. 06). The drawing, executed in the margins (fol. 42 v), illustrates the methods of proportioning a basilica church with a large centric choir aisle. The plan diagram with a human figure inscribed in it is close to Leonardo's plan. The following work by Bramante could have been another basis for reflection on a similar "combined" church. After the work in the church of Santa Maria presso San Satiro, Bramante, commissioned by Lodovico Moro, was engaged in the reconstruction of the church of the monastery of Santa Maria delle Grazie in Milan from 1493. One can only marvel at the construction enthusiasm of Duke Lodovico, who decided to demolish the choir aisle, recently completed by Guiniforte Solari, which had stood for less than twenty years by that time. And so it was destroyed for the sake of erecting a new choir aisle in its place, which was to become the burial vault of the Sforza family. Thus, in fact, the choir aisle of the church was transformed into a family mausoleum. The solution itself was not something unprecedented in the architectural practice of the

8. Burns H. "Restaurator delle ruine antiche": tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio // Francesco di Giorgio architetto / A cura di F. P. Fiore e M. Tafuri. Milano, 1994, pp. 152–153.

9. Tafuri M. Le copie di Giorgio Vasari il Giovane // Francesco di Giorgio architetto... pp. 400–402; Cantatore F. Francesco di Giorgio nella trattatistica rinascimentale // Francesco di Giorgio architetto... pp. 402–404.



Ill.6. Francesco di Giorgio, a sketch for a basilica church with a centric choir and a figure inscribed in it. Codice Magliabechiano, II.1.141 (collection of the National Library, Florence). 1480s.

Italian Renaissance. Such choir-mausoleums were to complete the church of the monastery of Santissima Annunziata in Florence (the supposed burial vault of the Gonzaga family) and the church of San Francesco in Rimini (the burial vault of the tyrant of Rimini, Sigismondo Malatesta, and members of his family). Thus, in 1493, the Solari choir aisle was dismantled, and Bramante began to reconstruct it. In 1495, Leonardo began working on the *Last Supper* in the refectory of the same monastery of Santa Maria delle Grazie. He saw the construction of the new choir aisle, with its vast space dominated by the semicircular outlines of the arches (fig. 07).

For that reason, 1490, the year of the meeting in the Duchy of Milan of Francesco di Giorgio, who was already fifty-one at the time, with forty-six-year-old Bramante and with the youngest of the three masters, Leonardo (he was thirty-eight), became an important impetus in the development of architectural thought of the Italian Renaissance of the late 15th century. What these outstanding people discussed among themselves, what they talked about, we will



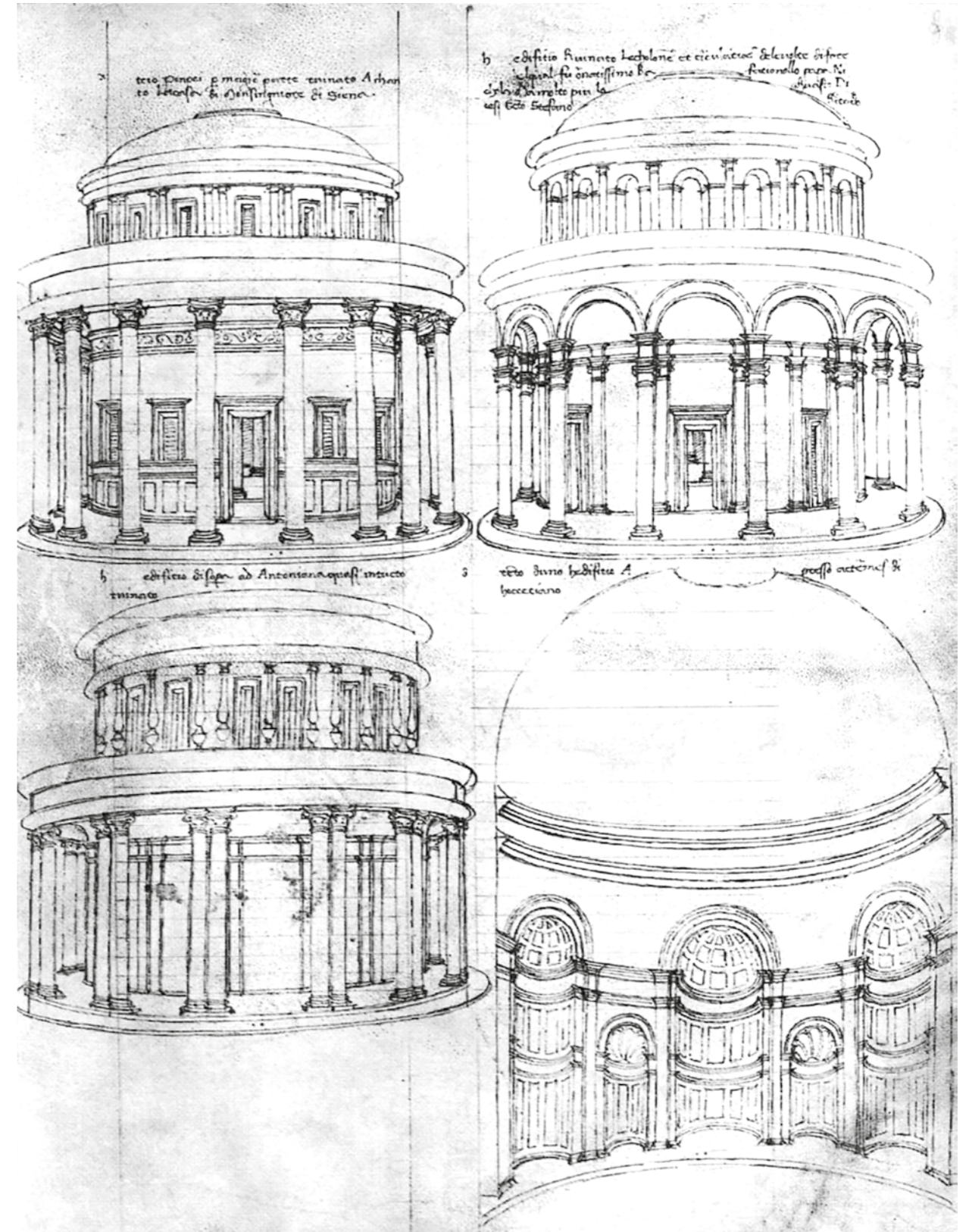
Ill.7. Bramante, Choir of the Church of the Monastery of Santa Maria delle Grazie. Milan. Begun in 1493.

obviously never know. However, we can assume with full confidence that the masters could see each other's drawings and notes. At that time, Francesco di Giorgio had at his disposal several copies of his treatise (probably not all of them have survived to this day), albums with sketches, and drawings, which were possibly intended to illustrate his translation of Vitruvius. Among the latter, it is worth paying special attention to one particular, with three versions of a round temple surrounded by a portico (*Codice Saluzziano 148*, fol 84 r., Royal Library, Turin) (fig. 08). On this sheet, in two temples, the columns carry a straight entablature; the third temple is surrounded by an arcade on columns. All the temples are covered with rather flat stepped domes on drums, whose diameters are noticeably smaller than the diameter of the rotunda itself. The first two temples are free reconstructions of monuments of Rome that were already ruined in the 15th century and are now lost, whereas the temple with the arcade, as is clear from the inscription above it, also reflects, however, quite freely, the results of the reconstruction of the church of Santo Stefano Rotondo, carried out in the middle of the 15th century under Pope Nicholas V¹⁰. In gener-

10. Francesco di Giorgio Martini. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* / A cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi. Milano, 1967, Vol. I, p. 284.

al, these temples belong to the type that Francesco di Giorgio characterises as a "round temple, entirely surrounded by a portico" in his treatise. For him, this type was represented above all by Roman round peripteros, like the Temple of Vesta in the Forum Boarium or Vesta in Tivoli. However, in carrying out his hypothetical reconstructions, Francesco di Giorgio erected a rather high drum under the dome above the volume surrounded by the colonnade. As a result, these temples acquire features that would later be characteristic of Bramante's Tempietto — one of his first works created in Rome before the beginning of the epic design and construction of St. Peter's Basilica (fig. 09).

Of course, there are significant differences between the temples on the above-mentioned sheet of Francesco di Giorgio's Turin work and Bramante's Tempietto. First of all, these are proportions: the Tempietto is more vertically elongated. The colonnade of the Tempietto uses the Tuscan order, which was a mystery to the masters of the Italian Renaissance. It was a mystery until the attention of architects was drawn to such monuments as the Basilica Emilia on the Roman Forum and the Theatre of Marcellus in Rome, which were in much better condition in the 15th century than they are today. It is evidenced in particular by Giuliano da Sangallo's



Ill.8. Francesco di Giorgio, sketches of round churches. *Codice Sallustiano 148*, fol. 48 r (collection of the Royal Library, Turin). 1480s.

sketches. The sketches of the Basilica Emilia made by Francesco di Giorgio are unknown. Perhaps the Tuscan order was not clear enough to him to use it in his fantasies and hypothetical reconstructions. However, Bramante seemed to be completely fa-

miliar with it, although Bramante could not have studied it in Milan. And here it is impossible not to pay attention to the hypothesis, which was put forward by L. Heidenreich back in the late 1970s. The fact is that it is known from documents that Bra-



Ill.9. Bramante, *Tempietto* (Chapel of the Monastery of San Pietro in Montorio). Rome, 1502.

mante, busy with construction, including in Santa Maria delle Grazie in Milan, left Milan in 1493, one could even say, disappeared from Milan. Lodovico Moro wrote to him, looked for him, and at the end of the same year Bramante returned. Heidenreich

put forward the hypothesis that Bramante visited Rome for the first time under the influence of Francesco di Giorgio. It was as if he could not overcome the desire to see the Eternal City, which Francesco di Giorgio aroused in him with his passionate

love for antiquity, his studies of Vitruvius, and his knowledge of the typology of ancient buildings offered by the ancient tradition¹¹. Bramante's escape to Rome before his final move there, of course, remains only a hypothesis, and it is unlikely that materials will ever appear that would either definitively confirm or refute it.

On the other hand, we can say with much greater certainty that the idea of a "Renaissance version of the circular peripteros"¹² at least began to form in Bramante earlier, before his final move to Rome. And the unique atmosphere of architectur-

al thought in the 1490s, which arose in the Duchy of Milan, was the soil for this formation. There is a figurative expression that explains why similar ideas arise simultaneously in different people: ideas, according to it, "are in the air". And yet it is not so. Ideas are born, acquire form, meaning, and influence in the minds of masters who are in the process of intense intellectual communication. The communication of Francesco di Giorgio Martini, Leonardo da Vinci, and Donato Bramante in Milan is an example of such an incredibly intense exchange of ideas.

REFERENCES:

1. Borsi F. *Bramante*. Milano, 1989.
2. Bruschi A. *Bramante architetto*. Bari, 1969.
3. Burns H. "Restaurator delle ruine antiche": tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio, *Francesco di Giorgio architetto* / A cura di F. P. Fiore e M. Tafuri. Milano, 1994, pp. 152–153.
4. Francesco di Giorgio Martini. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* / A cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi. Milano, 1967, Vol. I, p. 284.
5. Giovanni Antonio Amadeo. *I documenti* / A cura di R. V. Schofield, J. Shell e G. Sironi. Como, 1989, pp. 38–39.
6. Heydenreich L.H., Lotz W. *Architecture in Italy 1400–1600*. Harmondsworth, 1974, p. 145.
7. Rosenthal E. E. The antecedents of Bramante's Tempietto // *Journal of the Society of Architectural Historians*. Chicago, 1964, vol. 23, no. 2, pp. 55–74.
8. Sannazzaro G. B. *Il Sacello di San Satiro: l'Architettura // Il Sacello di San Satiro: Storia, Ritrovamenti, Restauri* / Ed. S. Bistoletti Bandera. Milano, 1990, p. 7.
9. Schofield R., Sironi G. *New Information on San Satiro, Bramante Milanese e l'architettura del Rinascimento Lombardo* / A cura di Ch. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield. Venezia, 2002, pp. 281–298.
10. Tafuri M. *Le copie di Giorgio Vasari il Giovane, Francesco di Giorgio architetto...* pp. 400–402; Cantatore F. *Francesco di Giorgio nella trattatistica rinascimentale, Francesco di Giorgio architetto...* pp. 402–404.

11. Heydenreich L. H., Lotz W. *Op. cit.*, p. 150.

12. The definition belongs to E. Rosenthal. See: Rosenthal E. E. *The antecedents of Bramante's Tempietto // Journal of the Society of Architectural Historians*. Chicago, 1964, vol. 23, no. 2, pp. 55–74.

Юлия Евгеньевна Ревзина

доктор искусствоведения

профессор

Московский архитектурный институт

(Государственная академия)

Заведующий отделом

Научно-исследовательский институт теории

и истории изобразительных искусств

Российской академии художеств

e-mail: revzina_home@mail.ru

Москва, Россия

ORCID-0000-0002-3245-0087

ResearcherID-X-7242-2019

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-10-25

ФРАНЧЕСКО ДИ ДЖОРДЖО, БРАМАНТЕ И ЛЕОНАРДО: АРХИТЕКТУРНАЯ МЫСЛЬ В ПРЕДДВЕРИИ ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ

Аннотация: В статье рассматривается роль сиенского архитектора и инженера XV в. Франческо ди Джорджо Мартини в становлении идей, легших в основу архитектурной мысли и практики периода Высокого Возрождения в Италии. Фигуре Франческо ди Джорджо, автора «Трактата об архитектуре гражданской и военной» долгое время не уделялось должного внимания. Одна из причин заключалась в том, что его трактат не был опубликован вплоть до середины XIX в. Однако иллюстрации к трактату, а также отдельные зарисовки Франческо ди Джорджо были известны его современникам, о чем свидетельствуют их сохранившиеся копии XVI и XVII вв. Значительная часть статьи уделена времени работы Франческо ди Джорджо в герцогстве Миланском в 1490 г. в качестве консультанта. Там, участвуя в заседаниях группы экспертов по поводу возведения башни средокрестия Миланского собора, он встречался с Браманте и Леонардо. Каждый из мастеров к началу 90-х гг. XV в. обладал большим опытом изучения древних и современных сооружений, Франческо ди Джорджо и Браманте также обладали большим практическим опытом. Франческо ди Джорджо и Леонардо оставили большое число архитектурных фантазий,

в которых обнаруживаются наброски аналогичных решений. Среди архитектурных фантазий Франческо ди Джорджо, вероятно, связанных с подготовкой иллюстраций к «Десяти книгам об архитектуре» Витрувия, обращает на себя внимание лист, на котором изображены три центрических храма, окруженные колонным портиком и перекрытые куполом на сравнительно высоком барабане. Композиция одного из этих храмов предвосхищает решение Темпьетто, который Браманте возведет в Риме в 1502 г. и которое уже его современникам и продолжателям даст повод говорить о начале новой эпохи в архитектуре, когда мастерство и слава древних зодчих была превзойдена.

Ранними римскими работами Браманте исследователи традиционно открывают историю Высокого Возрождения в Италии. В данной статье раскрывается роль архитектурной мысли 1490-х гг. в вызревании идей новой эпохи.

Ключевые слова: архитектура Возрождения в Италии, Франческо ди Джорджо Мартини, Донато Браманте, Леонардо да Винчи, Санта Мария presso Сан Сатино, Темпьетто, герцогство Миланское, возрождение античности, архитектурный рисунок, архитектурная теория Возрождения.

В истории архитектуры итальянского Возрождения сложившаяся периодизация давно не вызывает сомнений. Одной из важных черт этой периодизации является признание резкого перелома, который наступил в итальянской архитектуре на рубеже XV–XVI веков. Тогда на смену многим локальным ренессансам, обращавшимся к античному наследию сквозь призму местных традиций, пришел универсальный язык и стиль, максимально близкий к античности по характеру, формообразованию, способу обращения с объемом и пространством, основная характеристика которого уже современниками была сформулирована как *romanità* — особая «римскость», в которой античное чувство формы соединилось с масштабом Вечного города.

Водораздел, символично приходящийся на рубеж XV и XVI веков, проходит не только по эпохе, но и по творчеству одного архитектора — Донато Браманте, переехавшего после падения Лодовико Моро в 1499 году из Милана в Рим, и уже в 1502 году возведшего сооружение, которое его современники считали точкой отсчета всей новой архитектуры, сравнявшейся в своем величии с архитектурой древних, — прославленный Темпьетто — часовню монастыря Сан Пьетро ин Монторио в Риме. Таким образом в истории итальянской архитектуры существуют словно два Браманте: Браманте миланского периода и Браманте римского периода. Причем первый превратился во второго словно по волшебству, лишь вдохнув воздух Вечного города. Исследователи, особенно те, в центре внимания которых было собственно творчество Браманте, такие как Арнальдо Бруски¹, Франко Борси² и другие пытались сгладить этот переход, утверждая, что в творчестве Браманте еще в миланский период накапливались идеи, которые затем в полной мере реализовались в Риме, однако, что это были за идеи и как именно они реализовались в Темпьетто, в проекте собора св. Петра, ответа, по большому счету, нет. Потому по-прежнему остается открытым вопрос о том, как Браманте миланского периода превратился в Браманте-римлянина, одного из первых архитекторов, положивших начало торжеству *romanità* не только в архитектуре самого Рима, но и в северной и центральной Италии, куда направились работать мастера, вышедшие из его мастерской. И здесь стоит еще

и еще раз пристальнее всмотреться в период, когда Браманте работал в герцогстве Миланском.

Итак, в 1478 году Браманте приступил к постройке орактория, примыкающего к церкви Сан Сатино в Милане. (Ил. 01.) Сегодня этот маленький храм, как правило, называют *sacello* (часовенка), но первоначально он был не часовней, а самостоятельным храмом. Основанный в IX веке при архиепископе Милана Ансперто, оставившем в Ломбардии по себе славную память как выдающийся церковный деятель и человек большой учености, храм был посвящен св. Сатино, св. Сильвестру и св. Амвросию. (Ил. 02.) Обретенный в середине XIII века чудотворный образ Богородицы с младенцем, первоначально был размещен на внешней стене храма и вскоре подвергся нападению одного, как пишут хроники, расслабленного. Современники свидетельствовали, что в результате удара ножом на образе выступили капли крови³. Прошло два с лишним века, и для чудотворного образа Богородицы решено было выстроить оракторий — решение, приятное Джангалеаццо Сфорца и его матерью и регентшей Боной Савойской, с целью укрепления культа Богородицы в герцогстве и с целью украсить Милан еще одним большим храмом.

В этой истории все достаточно хорошо известно: в 1474 году под строительство орактория была куплена земля, и его возведение, вслед за тем постоянно поддерживаемое Лодовико Моро, было поручено Браманте, который для миланцев того времени был еще совсем не миланцем, а самым что ни на есть урбинцем, поскольку прибыл из Урбино в Милан в тот же год, что был куплен первый участок земли. Первоначальный проект Браманте также известен: вытянутое прямоугольное сооружение, примыкающее узкой стороной к «часовенке» Сан Сатино. Центральный квадрат однефного орактория перекрывался куполом, по сторонам от подкупольного квадрата расположены по три узкие травеи, перекрытые кессонированными цилиндрическими сводами. С одной стороны, идея подкупольного пространства, фланкированного узкими травеями, заставляет вспоминать капеллу Пацци Брунеллески (с той лишь разницей, что в орактории таких травей по три с каждой стороны), с другой стороны, протяженные ци-

1. Bruschi A. Bramante architetto. — Bari, 1969.

2. Borsi F. Bramante. — Milano, 1989.

3. Sannazzaro G. B. Il Sacello di San Satiro: l'Architettura // Il Sacello di San Satiro: Storia, Ritrovamenti, Restauri / Ed. S. Bistoletti Bandera. — Milano, 1990. — P. 7.

линдрические своды напоминают о сводах нефа и портика церкви Сант Андреа в Мантуе Альберти — постройки, которую Браманте должен был видеть, по крайней мере, на своем пути из Урбино в Милан. Соединение «часовенки» Сан Сатири и вытянутого оратория оказалось органичным, и ораторий при всей своей самостоятельности одновременно стал своего рода вестибюлем перед старым храмом.

Позже проект радикально изменился: на дополнительно приобретенном участке было решено выстроить большой трехнефный храм, расположенный перпендикулярно к прямоугольному ораторию таким образом, что ораторий превращался в трансепт новой базилики, и его центральный купол превращался в купол средокрестия. Это решение, приведшее к строительству короткой (всего в пять травей) базилики, вызвало к жизни еще одно решение, прецедентов которому не было в архитектуре Ренессанса. Теперь, когда ораторий превратился в трансепт, за его подкупольным квадратом должна была разместиться капелла главного алтаря. Но ее строительство было невозможным из-за того, что участок, на котором был выстроен ораторий, был ограничен улицей. Браманте, доводя архитектурное решение базилики до логического конца, живописными средствами создает в хоре иллюзию капеллы главного алтаря, «продлевая» в перспективном изображении кессонированный цилиндрический свод центрального нефа. Этот сценографический эффект рассчитан таким образом, что зритель, движущийся по центральному нефу от входа к алтарю, видит впереди глубокую капеллу и лишь подходя совсем близко, обнаруживает плоскую декорацию. Так Браманте использовал новые живописные и сценографические средства для создания образа новой архитектуры. Этот эффект, который по праву считается первым примером применения сценографических приемов в архитектуре итальянского Возрождения, надолго затмил собой другое обстоятельство, а именно то, что в процессе возведения церкви Санта Мария presso Сан Сатири маленький храм каролингского времени был превращен в идеальный круглый храм эпохи Возрождения — первый опыт такого рода в Ломбардии.

Ко времени приезда Браманте в Милан «часовенка» представляла собой центрический храм, вписанный в квадрат тетраконхия в плане

и в объемно-пространственном решении, с куполом на четырех колоннах, явно заимствованных из более ранних построек⁴. Браманте деликатно перестроил его снаружи, вписав его в ротондальную оболочку⁵. Внешнюю круглую стену он расчленил нишами, обрамленными пилястрами, и нижний широкий ярус увенчал карнизом. Таким образом храм каролингского времени превратился в идеальный центрический храм Ренессанса с более широким цилиндром нижнего яруса, выявленным пространственным крестом в среднем ярусе и узким барабаном купола. (Ил. 03.)

Исследователи называют это преобразование «одной из деликатнейших реставраций эпохи Возрождения»⁶. Но важнее в ней другое: в этом храме каролингского времени Браманте угадал тип, близкий идеям и образам Ренессанса. Известно, что мастера Ренессанса включали в круг образцов для подражания отнюдь не только античные постройки, но и раннехристианские, такие как церковь Санта Костанца в Риме, церковь Сан Лоренцо в Милане, раннесредневековые, как церковь Санто Стефано Ротондо в Риме, романские, как баптистерий Сан Джованни во Флоренции и другие. Они никогда не исчезали из поля зрения мастеров эпохи Возрождения вплоть до Леонардо, предлагавшего, как свидетельствует Джорджо Вазари, поднять баптистерий Сан Джованни на основание в двенадцать ступеней, дабы сообщить ему большее достоинство и величие, сделать его облик более соответствующим ренессансным представлениям об идеальном храме, сформулированным в середине XV века Альберти и близким образу мыслей самого Леонардо.

Подобный идеальный храм Браманте разглядел и в «часовенке» Сан Сатири — сооружении каролингского времени. Оставалось довести этот крошечный храм до полноты ренессансного образа, превратить его в ротонду с антикизирующим декором поверхности стены. Реконструкция эта не прошла незамеченной современниками Браманте. Она отозвалась в том числе в набросках центрических храмов Леонардо, сделанных около 1490 года (Рукопись "B". Институт Фран-

ции. Париж). На нескольких листах (fols. 19 r, 21 v) появляются композиции, близко напоминающие храм Сан Сатири, причем всякий раз такое сооружение не является самостоятельным, а представляет одну из капелл, окружающих венцом основное пространство храма, и имеет ротондальный внешний объем. (Ил. 04.)

Архитектурные рисунки Леонардо 1490-х годов можно назвать самым чувствительным сейсмографом, отражавшем движение пластов архитектурной мысли рубежа XV–XVI столетий. Так в «Атлантическом кодексе» (Библиотека Амброзиана. Милан) появляются эскизы храма, в котором обширный, практически самостоятельный центрический хор соединяется с базиликальной частью (Cod. Atlantico, fol. 24 r). (Ил. 05.) С одной стороны, здесь могли сказаться впечатления от собора в Павии, где Леонардо летом 1490-го года выступал консультантом наряду с Джованни Антонио Амадео, Браманте и Франческо ди Джорджо⁷. У собора был не менее амбициозный и энергичный, чем Лодовико Моро, заказчик — кардинал Асканио Сфорца, и он пригласил в качестве консультантов прославленных мастеров, которые в тот период находились в герцогстве Миланском, в том числе и в качестве консультантов на строительстве средокрестия миланского Дуомо. Франческо ди Джорджо, тогда уже автор «Трактата об архитектуре гражданской и военной», переводчик на итальянский язык текста Витрувия, знаток античного наследия, не имел должности «герцогского инженера», которую в то время занимали и Леонардо, и Браманте. Кроме того, в Ломбардии было много собственных крупных мастеров, в том числе принадлежавшим к давним строительным кланам, таким как клан Солари. Так что приглашение Франческо ди Джорджо в качестве консультанта на строительстве важнейших сооружений герцогства говорило о настоящей широкой известности мастера. Вероятно, его слава была бы еще больше и, затмила бы славу многих его современников, если бы его трактат был опубликован при его жизни, и если бы вышел в свет его перевод трактата Витрувия, тем более, что он, скорее всего, должен был быть иллюстрирован его собственными рисунками, и это был бы первый иллюстриро-

ванный перевод «Десяти книг об архитектуре»⁸. Осуществись всё в своё время, и история изучения Витрувия, и история архитектурной мысли итальянского Ренессанса в целом была бы иной. Но хотя трактат был впервые издан в середине XIX века, он всё же был знаком, хоть и частично, его современникам. Нам известны копии фрагментов трактата и рисунков из него, относящиеся не только к концу XV, но и к концу XVI века⁹.

Возвращаясь к рисункам Леонардо, посвященных соединению базиликального храма с обширным центрическим хором, стоит сказать и о других возможных источниках его вдохновения. Близкую идею мы видим на одном рисунке, иллюстрирующем наиболее позднюю из известных прижизненных копий трактата Франческо ди Джорджо (Codice Magliabecchiano II.1. 141. Национальная библиотека. Флоренция). (Ил. 06.) Этот рисунок, выполненный на полях (fol. 42 v), иллюстрирует способы пропорционирования базиликального храма с обширным центрическим хором. Схема плана с вписанной в него фигурой человека близка к плану Леонардо. Еще одним поводом для размышления подобном «комбинированном» храме могла послужить и следующая работа Браманте. После работ в церкви Санта Мария presso Сан Сатири Браманте по заказу Лодовико Моро начиная с 1493 года занимается перестройкой церкви монастыря Санта Мария делле Грации в Милане. Остается только удивляться строительному энтузиазму герцога Лодовико, который решил снести хор, не так давно законченный Гвинифорте Солари, который простоял к тому моменту неполные двадцать лет. И вот его разрушают ради возведения на его месте нового хора, который должен был стать одновременно усыпальницей семейства Сфорца, то есть фактически хор церкви превращался в фамильный мавзолей. Само по себе решение не было чем-то невиданным для архитектурной практики итальянского Возрождения. Такими хорами-мавзолеями должны были завершаться церкви монастыря Сантиссима Аннунциата во Флоренции (предполагае-

4. Sannazaro G. B. Op. cit. — P. 8–9.

5. О ренессансных и последующих трансформациях Сан Сатири см.: Schofield R., Sironi G. New Information on San Satiro // Bramante Milanese e l'architettura del Rinascimento Lombardo / A cura di Ch. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield. Venezia, 2002. P. 281–298.

6. Heydenreich L.H., Lotz W. Architecture in Italy 1400–1600. — Harmondsworth, 1974. — P. 145.

7. Документы, касающиеся путешествия Леонардо, сопровождаемого Джованни Антонио Амадео, и Франческо ди Джорджо в Павию содержится в книге: Giovanni Antonio Amadeo. I documenti / A cura di R. V. Schofield, J. Shell e G. Sironi. — Como, 1989. — P. 38–39.

8. Burns H. "Restaurator delle ruine antiche": tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio // Francesco di Giorgio architetto / A cura di F. P. Fiore e M. Tafuri. — Milano, 1994. — P. 152–153.

9. Tafuri M. Le copie di Giorgio Vasari il Giovane // Francesco di Giorgio architetto... — P. 400–402; Cantatore F. Francesco di Giorgio nella trattatistica rinascimentale // Francesco di Giorgio architetto... — P. 402–404.

мая усыпальница семейства Гонзага) и церковь Сан Франческо в Римини (усыпальница тирана Римини Сиджизмондо Малатесты и членов его семейства). И вот в 1493 году хор Солари разбирается, и Браманте приступает к его перестройке. В 1495 году Леонардо начинает работать над «Тайной вечерей» в рефектории того же монастыря Санта Мария делле Грацие. На его глазах и возводится новый хор с его обширным пространством, в котором господствуют полуциркулярные очертания арок. (Ил. 07.)

Таким образом, 1490 год, год встречи в герцогстве Миланском Франческо ди Джорджо, которому в то время был уже пятьдесят один год, сорокашестилетнего Браманте и самого молодого из трех мастеров Леонардо (ему был тридцать восемь) стала важным импульсом в развитии архитектурной мысли итальянского Возрождения конца XV века. Что обсуждали между собой, о чем говорили эти выдающиеся люди, нам, очевидно, не узнать никогда. Но мы можем со всей уверенностью предположить, что мастера могли видеть рисунки и записи друг друга. В распоряжении Франческо ди Джорджо на тот момент было несколько копий его трактата (вероятно, далеко не все дошли до наших дней), альбомы с зарисовками и рисунками, которые, возможно, предназначались для иллюстрирования его перевода Витрувия. Среди последних хочется обратить особое внимание на один из них — с тремя версиями круглого храма, окруженного портиком (Cod. Saluzziano 148, fol 84 r. Королевская библиотека. Турин). (Ил. 08.) На этом листе в двух храмах колонны несут прямой антаблемент, третий храм окружен аркадой на колоннах. Все храмы перекрыты довольно пологими ступенчатыми куполами на барабанах, чьи диаметры ощутимо меньше диаметра самой ротонды. Если два первых храма представляют собой вольные реконструкции руинированных уже в XV веке и утраченных ныне памятников Рима, то храм с аркадой, как это явствует из подписи над ним, отражает, тоже, впрочем, достаточно вольно результаты реконструкции церкви Санто Стефано Ротондо, осуществленной в середине XV века при папе Николае V¹⁰. В целом эти храмы относятся к тому типу, которые в трактате Франческо ди Джорджо характери-

зуют как «круглый храм, целиком окруженный портиком». Для него этот тип был представлен прежде всего, римскими круглыми периптерами наподобие храма Весты на Бычьем форуме или Весты в Тиволи. Но, выполняя свои гипотетические реконструкции, Франческо ди Джорджо возводит над объемом, окруженным колоннадой, достаточно высокий подкупольный барабан. В результате эти храмы приобретают особенности, которые позже будут свойственны Темпьетто Браманте — одной из первых его работ, созданных в Риме до начала эпопеи проектирования и строительства собора св. Петра. (Ил. 09.)

Конечно, между храмами на упомянутом листе из туринской рукописи Франческо ди Джорджо, и Темпьетто Браманте, есть существенные отличия. Прежде всего, это пропорции: Темпьетто более вытянут по вертикали. В колоннаде Темпьетто использован тосканский ордер, который представлял загадку для мастеров итальянского Возрождения загадку до того момента, как внимание архитекторов было привлечено к таким памятникам, как базилика Эмилия на Римском форуме и театр Марцелла в Риме, которые в XV веке были в гораздо лучшем состоянии, чем в наши дни. Об этом свидетельствуют, в частности, зарисовки Джулиано да Сангалло. Зарисовки базилики Эмилия, выполненные Франческо ди Джорджо, неизвестны. Возможно, ему сам тосканский ордер не был ясен настолько, чтобы использовать его в своих фантазиях и гипотетических реконструкциях. А вот Браманте он как будто был всецело знаком, хотя Браманте не мог изучить его в Милане. И здесь невозможно не обратить внимание на гипотезу, которую еще в конце 1970-х годов высказал Л. Хайденрайх. Дело в том, что по документам известно, что Браманте, занятый на строительстве в том числе в Санта Мария делле Грацие в Милане, в 1493 году покидает Милан, даже можно сказать, исчезает из Милана. Лодовико Моро пишет ему, ищет его, и в конце того же года Браманте возвращается. Хайденрайх выдвинул гипотезу о том, что Браманте в тот период первый раз посетил Рим под влиянием Франческо ди Джорджо. Он как будто не мог преодолеть желания увидеть Вечный город, которое вызвал в нем Франческо ди Джорджо своей страстной любовью к античности, своими исследованиями Витрувия, своей осведомленностью в типологии сооружений, предлагаемых ан-

тичной традицией¹¹. Этот побег Браманте в Рим до его окончательного переезда, конечно, остается лишь гипотезой, и вряд ли когда-нибудь появятся материалы, которые либо окончательно подтверждали, либо опровергали ее.

С другой стороны, мы можем с куда большей уверенностью говорить о том, что сама идея «ренессансной версии круглого периптера»¹², по крайней мере, начала формироваться у Браманте раньше, до окончательного переезда в Рим. И почвой для этого формирования была уникальная атмосфера архитектурной мыс-

ли 1490-х годов, которая возникла в Миланском герцогстве. Существует образное выражение, объясняющее, почему близкие идеи одновременно возникают у разных людей: идеи, согласно ему, «носятся в воздухе». И все же это не так. Идеи рождаются, обретают форму, смысл и влияние в умах мастеров, находящихся в процессе интенсивного интеллектуального общения. Примером такого невероятно интенсивного обмена идеями и служит общение Франческо ди Джорджо Мартини, Леонардо да Винчи и Донато Браманте в Милане.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Borsi F. Bramante. — Milano, 1989.
2. Bruschi A. Bramante architetto. — Bari, 1969.
3. Burns H. "Restaurator delle ruine antiche": tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio // Francesco di Giorgio architetto / A cura di F. P. Fiore e M. Tafuri. — Milano, 1994. — P. 152–153.
4. Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura, ingegneria e arte militare / A cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi. — Milano, 1967. Vol. I. — P. 284.
5. Giovanni Antonio Amadeo. I documenti / A cura di R. V. Schofield, J. Shell e G. Sironi. — Como, 1989. — P. 38–39.
6. Heydenreich L.H., Lotz W. Architecture in Italy 1400–1600. — Harmondsworth, 1974. — P. 145.
7. Rosenthal E. E. The antecedents of Bramante's Tempietto // Journal of the Society of Architectural Historians. — Chicago, 1964, vol. 23, no 2. — P. 55–74.
8. Sannazzaro G. B. Il Sacello di San Satiro: l'Architettura // Il Sacello di San Satiro: Storia, Ritrovamenti, Restauri / Ed. S. Bistoletti Bandera. — Milano, 1990. — P. 7.
9. Schofield R., Sironi G. New Information on San Satiro // Bramante Milanese e l'architettura del Rinascimento Lombardo / A cura di Ch. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield. Venezia, 2002. P. 281–298.
10. Tafuri M. Le copie di Giorgio Vasari il Giovane // Francesco di Giorgio architetto... — P. 400–402; Cantatore F. Francesco di Giorgio nella trattatistica rinascimentale // Francesco di Giorgio architetto... - P. 402–404.

11. Heydenreich L.H., Lotz W. Op. cit. — P. 150.

12. Это определение принадлежит Э. Розенталу. См.: Rosenthal E. E. The antecedents of Bramante's Tempietto // Journal of the Society of Architectural Historians. — Chicago, 1964, vol. 23, no 2. — P. 55–74.

10. Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura, ingegneria e arte militare / A cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi. — Milano, 1967. Vol. I. — P. 284.