

Christoph Luitpold Frommel

Bramante e il disegno 104 A degli Uffizi

Fino alla metà dell'Ottocento, fino al Letarouilly e a le Monnier, un unico autografo del Bramante era conosciuto, ma soltanto da pochi: la grande pergamena per il S. Pietro¹. La sua autenticità era garantita dalle parole: «di mano di bramante» scritte da A. da Sangallo il Giovane sul verso. Soltanto il Geymüller riuscì nel 1875 a individuare altri probabili autografi bramanteschi nella massa dei disegni degli Uffizi². Ed è il gruppo Uff. 20, 8 verso, 7945 e 104, tutti quanti disegnati in matita rossa (Figg. 1-3). Questo gruppo non è rimasto incontestato, e prima di tutto dal giovane Dagobert Frey che nei suoi *Studi Bramanteschi* del 1915 lo attribuì a Francesco, figlio di Giuliano da Sangallo³. Otto Foerster, Heydenreich, Metternich e Bruschi sono cautamente tornati alle attribuzioni del Geymüller⁴, e oggi l'unico disegno del gruppo non accettato generalmente rimane l'Uffizi 104 Arch⁵. Io stesso ho poi tentato di allargare ulteriormente il numero dei disegni bramanteschi con tre disegni per il S. Pietro degli anni 1508-09, uno per la collocazione urbanistica del Palazzo dei tribunali e due per il Vaticano del 1507/08⁶. Un'altra attribuzione è stata fatta dallo Schofield⁷.

In questo mio contributo vorrei concentrarmi esclusivamente sull'Uff. 104 che strana-

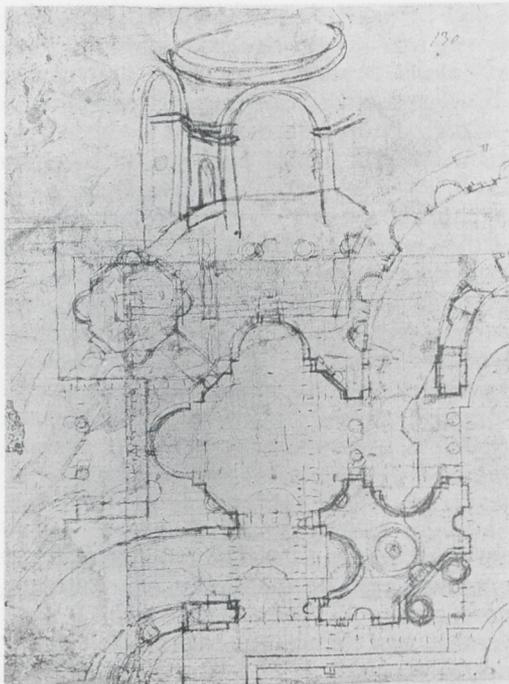
mente non è mai stato analizzato bene (Fig. 3). Le sue dimensioni sono di 54 × 49 cm. La filigrana, una bilancia coronata da una stella, non torna — per quanto ci risulta — in nessun dei disegni conosciuti. Nel rilievo delle Terme Diocleziane sul verso si trova una correzione di mano di Giuliano da Sangallo che data il foglio agli anni prima dell'estate del 1515, quando Giuliano lasciò Roma per sempre. Né il disegno sul verso che è accompagnato da tante cifre né quelli sul recto sono però attribuibili a Giuliano o a suo figlio Francesco.

La pianta sul recto è stata finora riferita esclusivamente al S. Pietro, innanzitutto perché la pianta della chiesa a *quincunx* ricorda l'Uff. 1 — e non soltanto il sistema generale della *quincunx* ma anche particolari come i vestiboli tra le torri angolari⁸. Inoltre il peristilio attorno ricorda i progetti utopistici della cerchia del Peruzzi e di Michelangelo che circondano il nuovo S. Pietro con una piazza enorme. Basta però studiare le ricostruzioni del Geymüller o della Pica per accorgersi delle grandissime difficoltà (Fig. 4). Un tale progetto avrebbe richiesto la distruzione dell'intero palazzo Vaticano. E le dimensioni enormi di una tale piazza avrebbero preteso una moltiplicazione non molto verosimile degli intercolumni e degli

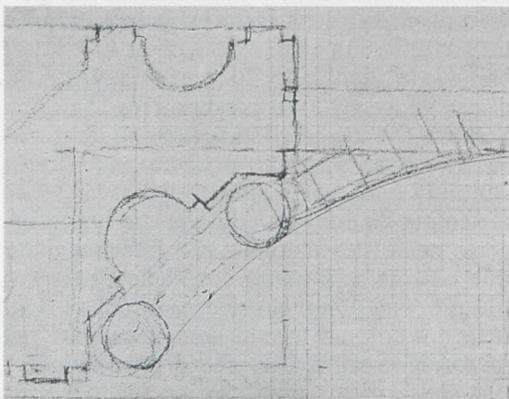
ambienti del progetto. Dato che troviamo la *quincunx* negli stessi anni in scala molto minore, come a SS. Celso e Giuliano e a Roccaverano, non c'è nessuna ragione di legare il nostro progetto a S. Pietro. Prendendo infatti una chiesa delle dimensioni del SS. Celso e ricostruendo il resto in scala ne risulta un progetto con un cortile di circa 40 × 40 m, con 4 sale di circa 8 × 20 m e con un esterno di ca. 90 — a 100 m per lato (Fig. 5).

Sembra che anche gli altri dettagli del recto si riferiscano a questo progetto. La stretta campata nella parte sinistra del recto viene articolata da due semicolonne che fanno oggetto nella trabeazione e che fiancheggiano due edicole a timpano con delle finestre o nicchie. Nel piano superiore soltanto i fusti delle due colonne laterali sono accennati, nel terzo piano soltanto il contorno esteriore e una specie di cupolino o volta. Un tale alzato si accorderebbe bene con i quattro campanili della chiesa centrale.

La trabeazione dorica in alto a sinistra difficilmente può copiare direttamente dall'antico: non conosco nessuna trabeazione che combini il fregio a triglifi con mensole a forma di S. E dato che manca l'oggetto della campata stretta, si tratta piuttosto della trabeazione delle colonne del grande cortile. Il risalto potrebbe riferirsi a quello dove le co-



1. Bramante, progetto per S. Pietro, dettaglio (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 20 Arch. recto).

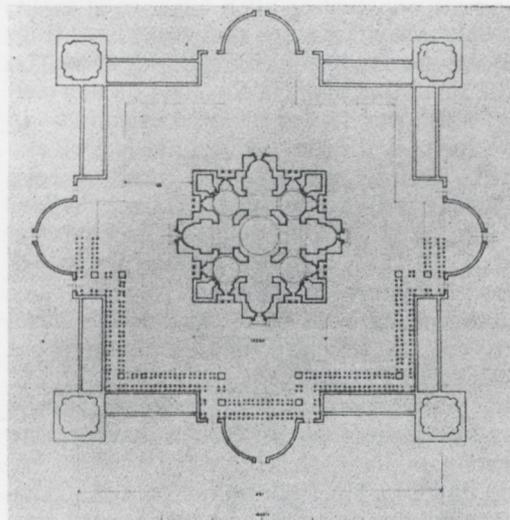


2. Bramante, progetto per S. Pietro, dettaglio (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 7945 Arch. recto).

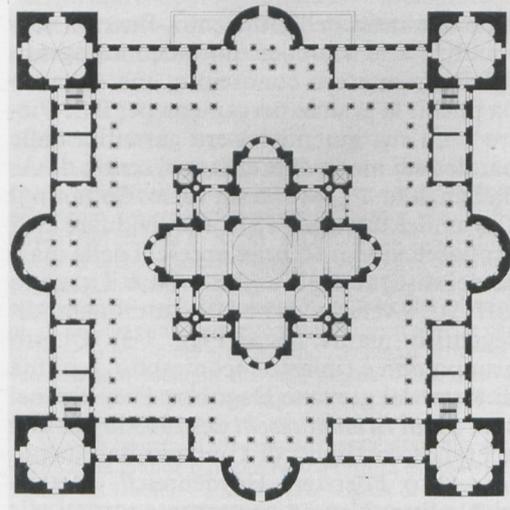
lonne ripiegano verso l'esedra. Le cifre «72» nell'architrave — se sono veramente cifre — potrebbero precisare la distanza di 72 onces dal centro di una metopa a quello dell'altra, e cioè di 6 palmi romani. Secondo la regola vitruviana del dorico ne risulterebbe un diametro di 4,8 p. per le colonne e cioè uguale



3. Bramante (?), progetto (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 104 Arch. recto). Vedi anche Tavola 3.



4. Ricostruzione della pianta del progetto U 104 A recto della Pica.

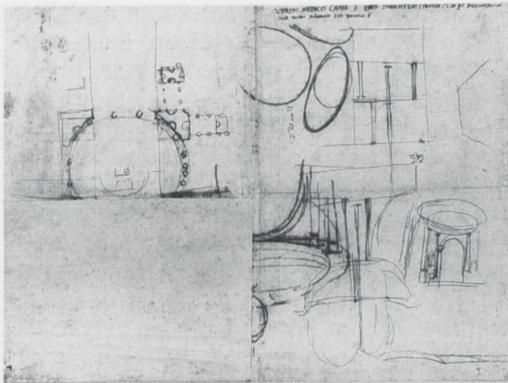


5. Proposta di ricostruzione della pianta del progetto U 104 A recto (disegno Bruno Schindler).

a quello delle colonne del vecchio S. Pietro, che dopo il 1506 erano disponibili per altri progetti.

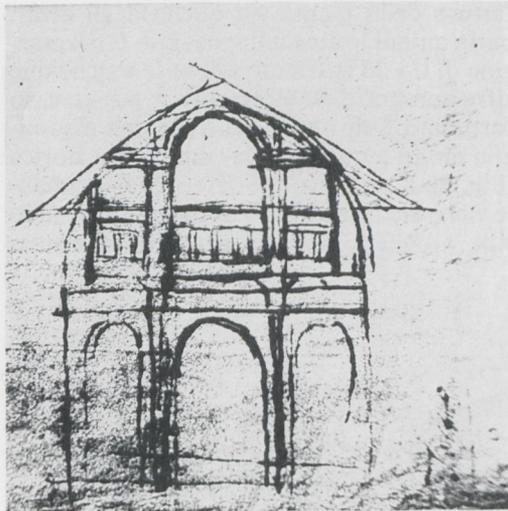
Potrebbe far parte di questo ordine dorico anche la cornice inferiore di un piedistallo che è arricchita da un giro di foglie. Gli altri dettagli fanno parte di un ordine corinzio, come ci insegnano il capitello in alto a destra, la base in basso a sinistra e la trabeazio-

ne in alto a sinistra. Se anche la cornice d'imposta o di un piedistallo appartenesse a questo ordine corinzio potrebbe trattarsi di nuovo di quello dei campanili della chiesa. Se sia il verso che il recto sono della stessa mano, come sembra, se anche il recto è quindi databile prima del 1516, la rosa dei possibili autori diventa strettissima. Prima del 1516 nessuno dei Sangallo e neanche il Pe-

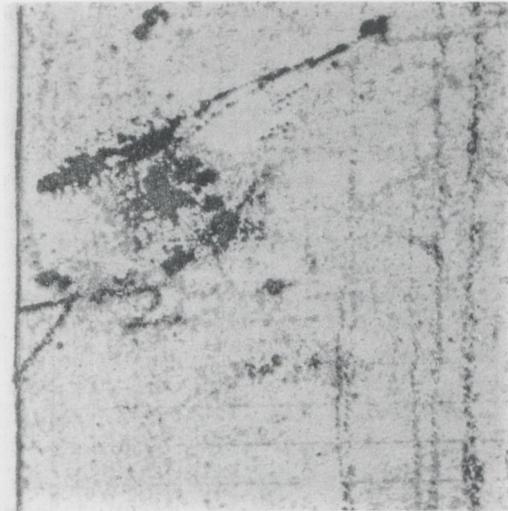


6. Bramante, progetto per S. Pietro (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 7945 Arch. verso).

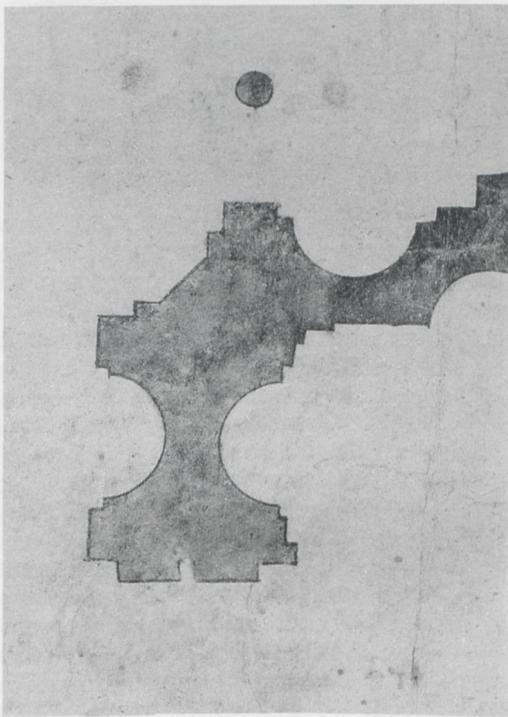
ruzzi erano capaci di un tale progetto. E basta paragonare uno dei pochi disegni di architettura a matita rossa di Raffaello per vedere le differenze calligrafiche fondamentali⁹: il disegnatore del nostro progetto è più dinamico, più deciso, e meno calligrafico; ripete le linee importanti con insistenza, marca le entrate con due tratti forti, mentre si limita in altri dettagli, come le colonne e le nicchie del cortile o le cupolette della chiesa con rapidissime abbreviazioni. Egli enfatizza prima di tutto il rapporto tra il corpo plastico della chiesa e il vano del cortile circostante — rinforzando allo stesso tempo un'abside della chiesa e un'edera del cortile; o anche un campanile della chiesa e un avancorpo dell'esterno. Questa veemenza quasi da scultore che taglia volumi non la troviamo né in Raffaello o Peruzzi, e nemmeno in uno dei tanti Sangallo — e meno di tutti in Francesco, — che era uno dei maestri meno originali della famiglia¹⁰. Riscopriamo però la stessa forza creativa e spontanea nel verso dell'UA 20 o nel UA 7945 verso (Figg. 1, 2, 6). E se guardiamo l'alzato con le sue linee fibrose e poco precise, ma allo stesso tempo piene di sensibilità e di vitalità, vediamo che si avvicina immediatamente ai dettagli dell'UA 7945 verso. Anche il disegno per S. Maria presso S. Satiro, sulla calli-



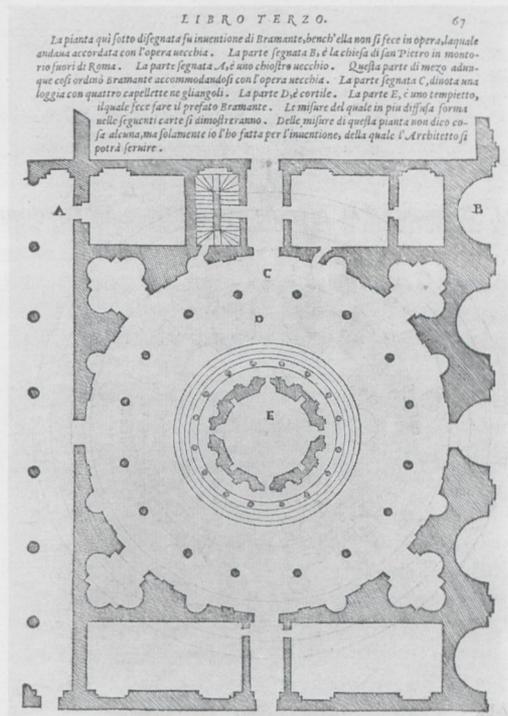
7. Bramante (?), schizzo per S. Maria presso S. Satiro (Milano, Archivio dell'Ente Comunale di Assistenza).



9. Bramante, progetto per S. Pietro, dettaglio (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 20 Arch., recto).



8. Bramante, progetto per S. Pietro, dettaglio (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 1 Arch., recto).



10. S. Serlio, progetto del Bramante per il Tempietto e il suo cortile (dal Terzo Libro).

grafia del quale lo Schofield cautamente non si è espresso, ha le stesse caratteristiche dinamiche, vitali e quasi brutte, particolarmente nella caratterizzazione delle colonne senza capitelli, nelle abbreviature degli aggetti e nella ripetizione degli archi poco precisi (Fig. 7). È la stessa calligrafia che conosciamo in UA 1 e in UA 20, e cioè nei due disegni più sicuri di tutti gli autografi (Fig. 8). Sia la

fattura della pianta sia quella degli alzati parla quindi lo stesso linguaggio. E sul margine di UA 20 troviamo anche le uniche due cifre autografe del Bramante, e per un caso fortunato è di nuovo un «72» che assomiglia molto a quello della trabeazione dorica (Fig. 9). L'attribuzione del recto al Bramante viene anche confermata dai motivi e dallo stile architettonico del progetto. Nessuno

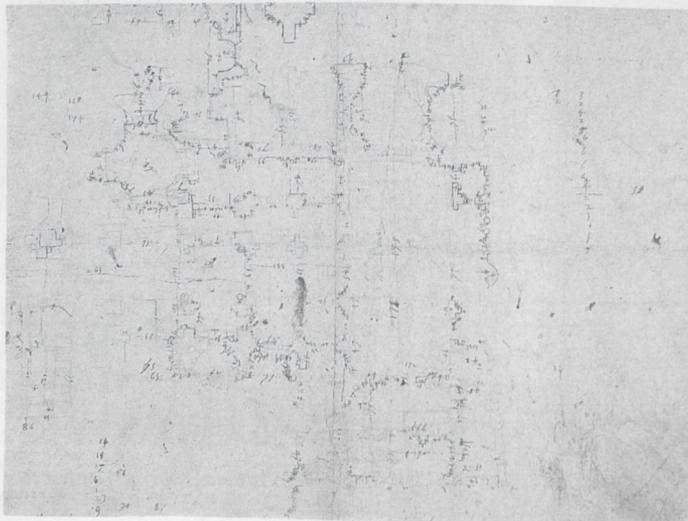
dei contemporanei romani accanto al Bramante si è veramente interessato della *quincunx*, nessun altro gioca con simile libertà con il dettaglio degli ordini antichi; nessun altro enfatizza in maniera paragonabile il verticalismo delle membrature o le colonne d'angolo; nessuno ama come lui le esedre, come le troviamo nel cortile del Belvedere o le colonne che sbarrano arcate e nicchie come nei progetti per il S. Pietro. E nessun altro era capace di quel gioco virtuoso con corpi e vani come lo troviamo già nel progetto per il Tempietto del 1500 circa dove circonda, in modo molto simile, il sacrario con un cortile concentrico¹¹ (Fig. 10). L'unica opera bramantesca che ci dà ancor'oggi un'idea di questo modo di comporre con forme analoghe, ma genericamente diverse, è, per quanto vedo, il complesso di S. Maria pr. S. Satiro.

Nell'opera romana del Bramante c'è, se mai, un solo progetto che può essere collegato con l'UA 104 recto, e cioè il Palazzo dei Tribunali¹². Il suo programma del 1508 circa comprende anch'esso un esterno con delle torri, un grande cortile, sale per quattro tribunali diversi e una chiesa. E anche le dimensioni sia della chiesa sia delle sale, ossia dell'esterno, corrispondono sorprendentemente bene. Dall'altro canto la tipologia è talmente diversa che una tale ipotesi pare troppo azzardata.

Il nostro progetto rappresenta in ogni caso

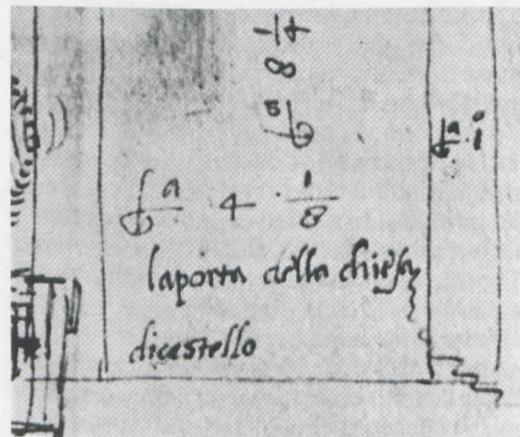


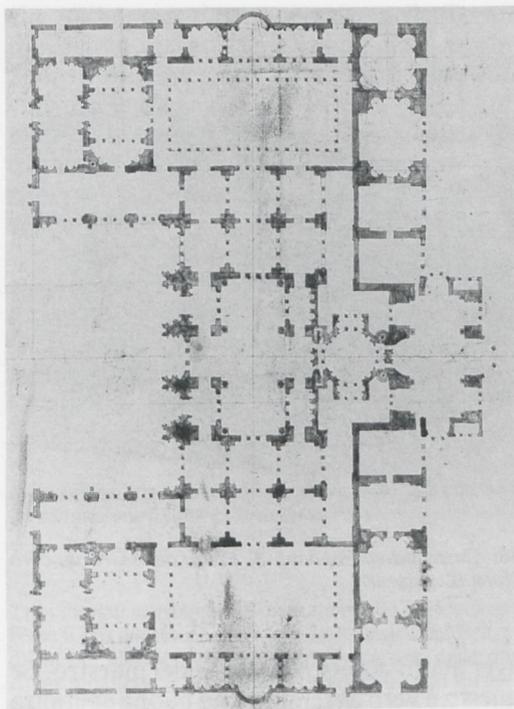
11. Bramante e D. Montorfano, affresco nel refettorio di S. Maria delle Grazie di Milano.



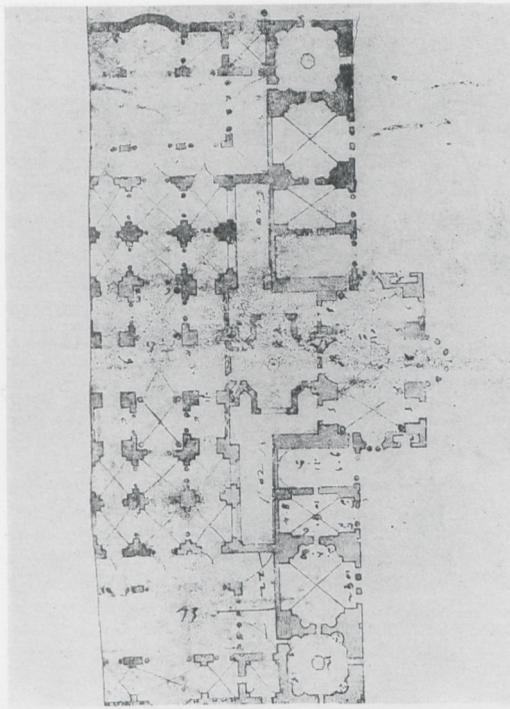
12. Bramante (?), pianta delle Terme Diocleziane (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 104 Arch. verso).

13. Francesco da Sangallo, dettaglio di progetto (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 1680 Arch. verso).

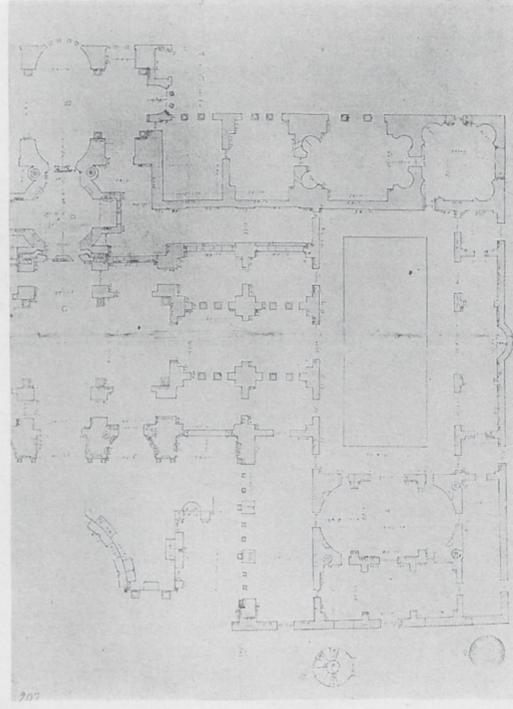




14. Francesco da Sangallo, pianta delle Terme Diocleziane, dettaglio (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 284 Arch.).



15. Francesco da Sangallo (?), pianta delle Terme Diocleziane, dettaglio (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 1547 Arch.).



16. Anonimo Italiano «C», pianta delle Terme Diocleziane (Wien, Albertina, Egger, fol. 13 verso e fol. 14 recto).

una sintesi tra castello rinascimentale con esterno sodo e fortificatorio e un interno anticheggiante dove il tempio viene circondato da un peristilio come i grandi templi del Foro Romano o le aule nelle terme imperiali. Già nel periodo milanese del Bramante troviamo idee paragonabili, anche se in veste meno classica¹³ (Fig. 11).

Non può quindi essere un caso che proprio sul verso del nostro progetto la stessa mano abbia preso il rilievo delle Terme Diocleziane (Fig. 12). Il verso è molto sporco, e il suo rilievo è talmente irregolare che deve essere stato disegnato sul posto. Sicuramente è anteriore al recto dato che l'unica piega si trova in un posto arbitrario, mentre divide il recto in due metà ben separate.

La pianta è disegnata in matita rossa e caratterizzata dalle stesse qualità del recto, dalle stesse abbreviature per nicchie, colonne o

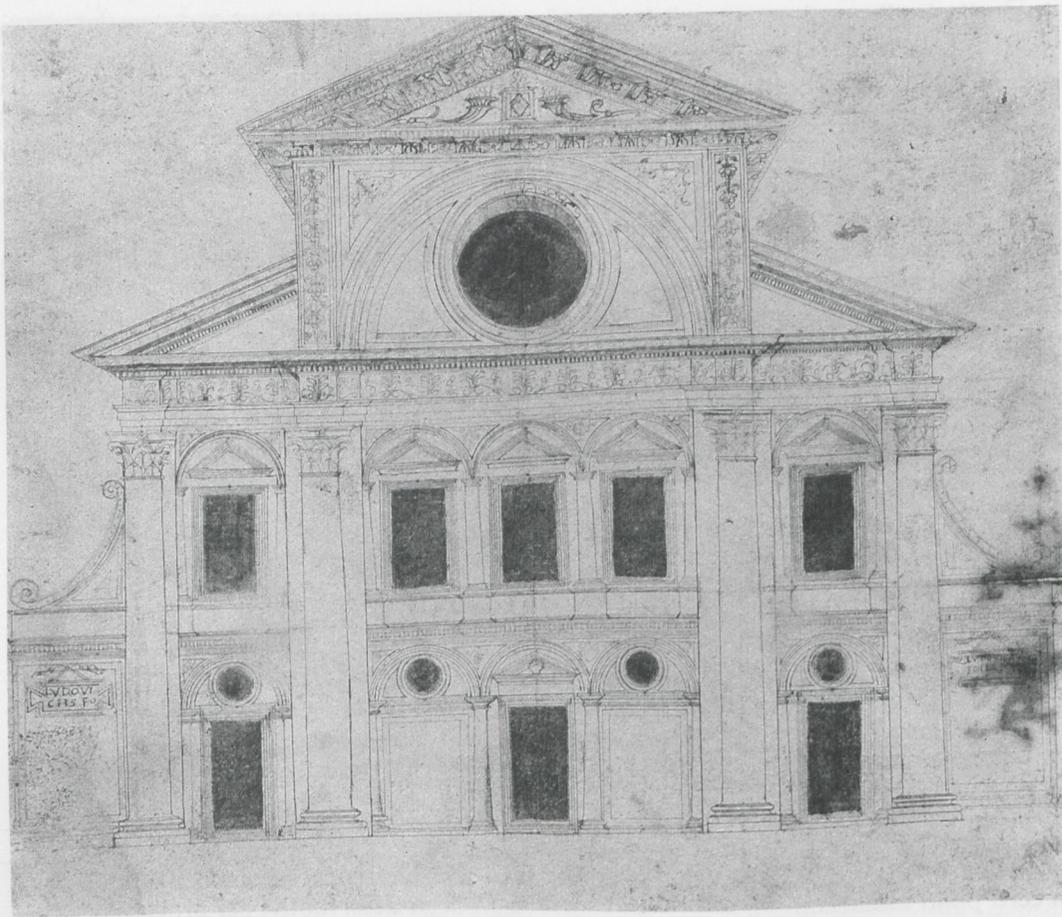
cupolette, e dalla stessa insistenza dinamica in certi punti essenziali.

Questo è vero anche per le correzioni in inchiostro e quindi per tutte le cifre. Tornano di nuovo i 7 e i 2 già visti prima, e anche le altre cifre dimostrano la stessa mano forte e decisa. Le cifre di Francesco da Sangallo, invece, sono completamente diverse (Fig. 13). La scritta di Giuliano da Sangallo nel peristilio è apparentemente posteriore. Giuliano cancella infatti le due cifre «175» del nostro disegnatore secondo le quali il peristilio è lungo 2 volte 175 p. e cioè 350 p. E Giuliano aggiunge queste parole: «il tutto palmi 330» che sono 20 p. di meno. È il riscontro all'UA 8 del 1505/6 dove il Bramante disegna la sua contrapposta sul verso del progetto di Giuliano¹⁴.

Se tutto questo è vero anche il verso sarebbe databile non dopo il 1508, e forse addirittura

agli anni precedenti quando il Bramante si servì degli stessi motivi per progetti per il S. Pietro. Sarebbe quindi non soltanto il primo vero rilievo databile di una delle terme Imperiali ma anche l'unico disegno bramantesco con tutte le cifre.

Esattamente 10 anni più tardi, Francesco del Sangallo fece la sua pianta UA284 delle stesse terme copiata poi nel codice Coner e dal cugino Giovanfrancesco¹⁵ (Fig. 14). Non sembra però che Francesco, a cui è stato attribuito il nostro disegno, abbia usato il rilievo bramantesco. Questo risulta da dettagli caratteristici, per esempio dalle scale della rotonda o dai pilastri a croce dei quali il Bramante ha disegnato dei particolari sul margine. Anche la esedra del frigidario, che Bramante corregge in inchiostro come semicerchio schiacciato differisce dalla pianta di Francesco. La pianta UA 1547 delle stesse



17. Seguace di Bramante, progetto per la chiesa di S. Maria delle Grazie a Castelnuovo Fogliani (?) (Paris, Louvre, Cabinet des dessins, no. i 1105).

Terme Diocleziane, anch'essa attribuita a Francesco, si distingue poi anche nella ricostruzione del peristilio dal rilievo bramantesco¹⁶ (Fig. 15). Un tale confronto ci insegna anche un dettaglio molto particolare di quest'ultimo, e cioè i due puntini dopo ogni cifra invece dei soliti p per palmi o b per braccia come li usano non soltanto tutti i Sangallo, ma anche Raffaello e Peruzzi. La forma della scala e dei pilastri, i puntini dopo le cifre e tanti altri elementi comuni caratterizzano però una pianta del *Taccuino Viennese* del 1519¹⁷ (Fig. 16). Le misure in

piedi antichi corrispondono a quelle in palmi di UA 104 A verso. Non è quindi da escludere che si tratti di una copia dal disegno pulito del Bramante e che già il Bramante abbia trasformato i palmi in piedi antichi per poter trovare l'unità di misura originale delle Terme Diocleziane. Recentemente Hubertus Günther ha identificato l'autore del *Taccuino Viennese* con Rinieri da Pisa, scarpellino e architetto di formazione romana che dal 1515 in poi era capomaestro a Loreto. Si tratterebbe quindi di un maestro della cerchia del Bramante romano che potrebbe



18. Castelnuovo Fogliani, S. Maria delle Grazie, coro (foto B. Adorni).

aver avuto accesso alle carte del maestro. Se questo è vero avremmo una buona speranza di identificare altre copie da disegni bramanteschi dell'antico — lavoro che non ho ancora potuto finire.

Tutto sommato non vedo nessun argomento serio contro un'attribuzione anche del verso al Bramante.

Dobbiamo domandarci, alla fine di questa relazione, se esiste un rapporto reciproco tra il verso e il recto. E questa domanda include, naturalmente, anche gli alzati delle Terme Diocleziane come li conosciamo da disegni del primo Cinquecento. Ci sono almeno due motivi caratteristici del recto, che provengono dalle Terme Diocleziane, e cioè la stretta campata le cui colonne fanno oggetto e fiancheggiano delle edicole a timpano; inoltre le arcate e esedre grandi sbarrate da colonne colossali. Ci sono poi anche dettagli minori come pezzi di base pieni di elementi decorati che ricordano i dettagli sul verso senza però essere identici.

Progettando il Palazzo dei Tribunali — o un ambiente simile — il Bramante si sarebbe quindi ispirato ai motivi delle terme imperiali, e non soltanto ai singoli motivi ma an-

che all'impostazione generale: nelle Terme di Costantino, ad esempio, poteva scoprire addirittura l'incastro virtuoso di ambienti convessi e concavi.

Nonostante tutte queste rassomiglianze, le differenze tra il progetto bramantesco e i suoi prototipi antichi rimangono preponderanti. Incastrando una chiesa *quincunx* e cioè di tipologia bizantina in un castello urbano e traducendo ambedue nel linguaggio dei fori e delle terme imperiali, il Bramante crea una sintesi completamente nuova, completamente sua. Cerca la simmetria e la centralizzazione perfetta partendo non soltanto

dalle assi principali ma intensificando ancora la coerenza e l'equilibrio con le assi diagonali. Basta un rapido schizzo di pianta per suggerirci il grande respiro spaziale del quale soltanto un Bramante era capace. La sua chiesa non è un blocco massiccio rinchiuso in un recinto altrettanto massiccio come lo sono le terme. Mantiene invece una leggerezza quasi immateriale, una trasparenza razionale e un dinamismo espansivo estranei alla monumentalità imperiale.

Tuttavia tutte queste trasformazioni non bastavano per rendere realizzabile un tale progetto che dava priorità alla rinascita del-

l'antico e non alle funzioni contemporanee. Ci voleva un progetto molto più convenzionale in tutta la sua impostazione.

Del resto, questo atteggiamento caratterizza anche altri progetti bramanteschi come quelli per il Tempietto, per il S. Pietro o per il Vaticano, dove egli trasgredisce ugualmente i limiti del realizzabile e del funzionale, abbandonandosi alle utopie di una nuova architettura e riunendo il mondo antico e quello moderno. Credo che il disegno UA 104 evidenzi in maniera particolarmente impressionante questa sua utopia tanto rinascimentale.

Appendice: Il progetto del Louvre per la facciata di un tempio attribuito al Bramante

Tra i disegni attribuiti al Bramante quello del Louvre è forse il più conteso¹⁸ (Fig. 17). Dall'analisi del Beltrami in poi è sempre stato collegato con una delle due chiese milanesi del Bramante. I due nomi iscritti sui muretti laterali: «LUDOVICH FO» e «LUDOVISA FOLIANA» sono il riferimento più prezioso per la data e il lungo della sua destinazione. Lodovico Fogliani, nato nel 1456, era figlio di un figlio naturale di Attendolo Sforza, fratello di Francesco, e di una figlia naturale del Marchese Lodovico Sforza e quindi strettamente imparentato con due case reggenti. Nel 1479 sposò Lodovica, figlia di Giovanni Pallavicino, ed è con la data di questo matrimonio che il Beltrami collega il progetto del Louvre. E dato che ambedue i coniugi erano membri della confraternita di S. Maria presso S. Satiro, egli pensava che potesse trattarsi di un progetto del Bramante per la facciata di questa chiesa. Questa ipotesi rincontra però diverse difficoltà, innanzitutto di carattere stilistico: è improbabile che il progetto del Louvre sia stato fatto prima di S. Maria delle Grazie e del duomo di Pavia, e cioè prima del 1492.

Giustamente, il Wittkower e il Bruschi lo hanno inserito nella tipologia che culmina poi nelle facciate di Roccaferano e di Carpi¹⁹. In maniera tipicamente bramantesca, questa facciata riflette l'organismo dell'interno: le semicolonne giganti e i pilastri retrostanti corrispon-

dono alle mura esterne e ai primi pilastri della navata centrale; i muretti laterali forse a delle cappelle, le finestre superiori a delle gallerie, e la parte elevata alla volta e al tetto della navata centrale. Probabilmente esso prevede anche un pronao aperto in ambedue i piani con delle arcate piccole.

Né le gallerie, né le proporzioni di un tale sistema si accordano però con gli organismi di S. Maria presso S. Satiro o di S. Maria delle Grazie²⁰. E i due muretti laterali sono più adatti a una chiesa monastica fuori città che non alla situazione assai ristretta delle due chiese bramantesche. Anche l'attribuzione al Bramante è problematica, nonostante il grande respiro di questa facciata, il dettaglio, e le altre caratteristiche bramantesche. Non si possono negare certe debolezze negli aggetti della trabeazione, nel rapporto tra i due piani principali, nel dettaglio delle porte e dei fusti e, prima di tutto, nel motivo poco tettonico delle lesene ornamentali del piano superiore. Esse non trovano nemmeno corrispondenza nelle mensole del cornicione. Neanche la calligrafia del disegnatore è degna dell'autore dei disegni analizzati prima. I diversi pentimenti provano che questa non può essere una copia da un originale perduto.

Benché Lodovico Fogliani venisse nominato il 23 maggio 1492, e cioè in un momento stilisticamente giusto «senatore del supremo e segreto consiglio ducale»²¹, e benché sembra che abbia abitato fino al 1499 a Milano²², non sappiamo niente sulle sue eventuali attività costruttive di questi decenni. Dopo la caduta degli Sforza si trasferì permanentemente nel suo feudo di Ca-

stelnovo Fogliani a ovest di Fidenza che gli era stato conferito nel 1479²³. L'11 maggio 1511 stese a Castelnovo il suo testamento, due anni più tardi era già morto²⁴. Durante quest'ultimo decennio della sua vita fondò un monastero benedettino dedicato a S. Maria delle Grazie. Nella supplica a Giulio II esprime il desiderio di voler «fondare un monastero per la salute della sua anima e di donna Ludovica Pallavicini sua consorte»²⁵. Apparentemente destinò la chiesa come mausoleo familiare, come avevano fatto a loro tempo gli Sforza nella chiesa omonima di Milano. Ed è assai probabile che il progetto del Louvre sia stato destinato proprio a questa chiesa. La sua funzione come mausoleo spiegherebbe anche le tavole con i nomi dei due coniugi. Questa chiesa e l'adiacente monastero sono stati realizzati, come mi comunica l'Adorni, in scala molto minore e modesta e sono in buona parte conservati²⁶. Il disegno del Louvre farebbe quindi parte di un progetto alternativo di maggior ambizione.

Una tale data intorno al 1504/05 circa esclude Bramante come autore del nostro progetto. Dobbiamo piuttosto cercarlo nella cerchia dei suoi seguaci milanesi, finora poco studiati, ai quali si deve anche il progetto della cappella all'Ambrosiana stilisticamente paragonabile²⁷. Il timpano di quest'ultimo è provvisto di una decorazione quasi identica — argomento importante a dimostrare che il nostro progetto rappresenta veramente una chiesa. Così come il sistema tetrastilo di questa cappella è strettamente legato al Bramante milanese, così anche il progetto di facciata presuppone progetti persi del Bramante milanese per facciate di chiesa.

¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, e. Le Monnier, VII, Firenze 1851, 134, n. 1; Franz Graf Wolff Metternich, *Die frühen St. Peter-Entwürfe 1505-1514*, e. Thoenes, Tübingen 1987, p. 13 e sgg. con ulteriore bibliografia.

² H. von Geymüller, *Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom*, Wien-Paris 1875, pp. 175 e sgg.,

188 e sgg., 191, 196 e sgg.; P. Letarouilly, *Le Vatican e la basilique de Saint-Pierre de Rome*, Paris 1882, I, tav. 18, 20.

³ D. Frey, *Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen*, Wien 1915, p. 11 e sgg.

⁴ O. Föster, *Bramante*, Wien-München 1956, p. 279 e sgg.; L.H. Heydenreich, «Bramante's 'Ultima Manie-

ra': Die St. Peter-Studien Uff. arch. 8 v und 20», in *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, New York 1967, pp. 60-63; A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 555, 579, 895 e sgg.; A. Bruschi, *Bramante*, Bari 1977, pp. 251, 258; Wolff Metternich-Thoenes 1987, *op. cit.*, pp. 73 e sgg., 81 e sgg.; H. Saalman, «Die Planung Neu-St. Peters:

Kritische Bemerkungen zum Stand der Forschung», *Münchener Jahrbuch (im Druck)*; H. Hubert, «Bramantes St. Peter-Entwürfe und die Stellung des Apostelgrabes», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51 (1988), p. 211 e sgg.

⁵ Wolff Metternich-Thoenes 1987, *op. cit.*, p. 48; H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, p. 136 e sgg.; H. Saalman, *op. cit.*

⁶ C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, II, p. 329 e sgg.; C.L. Frommel, «Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 16 (1976), p. 64 e sg., p. 67 e sgg.; C.L. Frommel, «Bramantes 'Disegno grandissimo' für den Vatikanpalast», *Kunstchronik*, 30 (1975), p. 63 e sgg.; C.L. Frommel, «Eine Darstellung der 'Loggien' in Raffaels 'Disputa'», *Festschrift für Eduard Trier*, Berlin 1981, p. 114.

⁷ R. Schofield, «A drawing for Santa Maria presso San Satiro», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39 (1976), p. 246 e sgg.

⁸ Geymüller, 1875, *op. cit.*, p. 191, tav. 18; Förster, 1956, *op. cit.*, p. 235; Bruschi, 1969, *op. cit.*, p. 555, 619 e sg.; Bruschi, 1977, *op. cit.*, p. 258 e sg.; A. Pica,

«Città di Bramante», in *Studi Bramanteschi*, Roma 1974, tav. 53; Wolff Metternich-Thoenes, 1987, *op. cit.*, p. 48; Saalman, 1989, *op. cit.*

⁹ Frommel, 1973, *op. cit.*, II, p. 161 e sgg.; C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Milano 1984, tav. presso p. 129.

¹⁰ B. Degenhart, «Dante, Leonardo und Sangallo», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 7 (1955), p. 194 e sgg.

¹¹ H. Günther, «Bramantes Hofprojekt um den Tempietto und seine Darstellungen in Serlios Drittem Buch», *Studi Bramanteschi*, Roma 1974, p. 483 e sgg.

¹² Frommel, 1973, *op. cit.*, II, p. 327 e sgg.

¹³ Geymüller, 1875, *op. cit.*, pp. 48, 262, tav. 2.

¹⁴ Wolff Metternich-Thoenes, 1987, *op. cit.*, p. 69 e sgg.

¹⁵ Günther, 1988, *op. cit.*, p. 199.

¹⁶ A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, IV, Roma 1919, fig. 721.

¹⁷ Günther, 1988, *op. cit.*, p. 341.

¹⁸ L. Beltrami, «Bramante a Milano», *Rassegna d'Arte*, 1 (1901), p. 33 e sgg.; Bruschi, 1969, *op. cit.*, p. 758 e sgg.

¹⁹ R. Wittkower, *Principles of architecture in the age of humanism*, New York 1971, p. 91 e sg.

²⁰ Cfr. C. Pedretti, «The original project for S. Maria delle Grazie», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 32 (1973), p. 42.

²¹ Università Cattolica di Milano, Archivio Sforza Fogliani, vol. V, fol. 28; ringrazio l'amico Bruno Adorni per queste e le seguenti notizie dagli Archivi Fogliani e Doria Landi Pamphilj; per la famiglia Fogliani v. anche AA.VV., *Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi*, T.E.P., Piacenza 1979.

²² Università Cattolica di Milano, Arch. Sforza Fogliani, vol. IV; R. Vignorelli Rubrichi, Fondo Landi, registi delle pergamene 865-1625, Parma, 1984.

²³ G. Bertuzzi, «Un Monastero Benedettino in Castelnovo Fogliani sotto il titolo di S.M. delle Grazie 1504-1805 (da documenti inediti)», *Bollettino Storico Piacentino*, 36 (1931), p. 15 e sgg.; nel vol. V (1490-1515) dell'Archivio Sforza Fogliani si trovano numerosi documenti rogati a Castelnovo, ma nessuno rogato a Milano.

²⁴ Arch. Sforza Fogliani, vol. VI.

²⁵ Bertuzzi, 1931, *op. cit.*, p. 16 e sg.

²⁶ Loc. cit.

²⁷ Beltrami, 1901, *op. cit.*, p. 37; Bruschi, 1969, *op. cit.*, figg. 102, 103.