

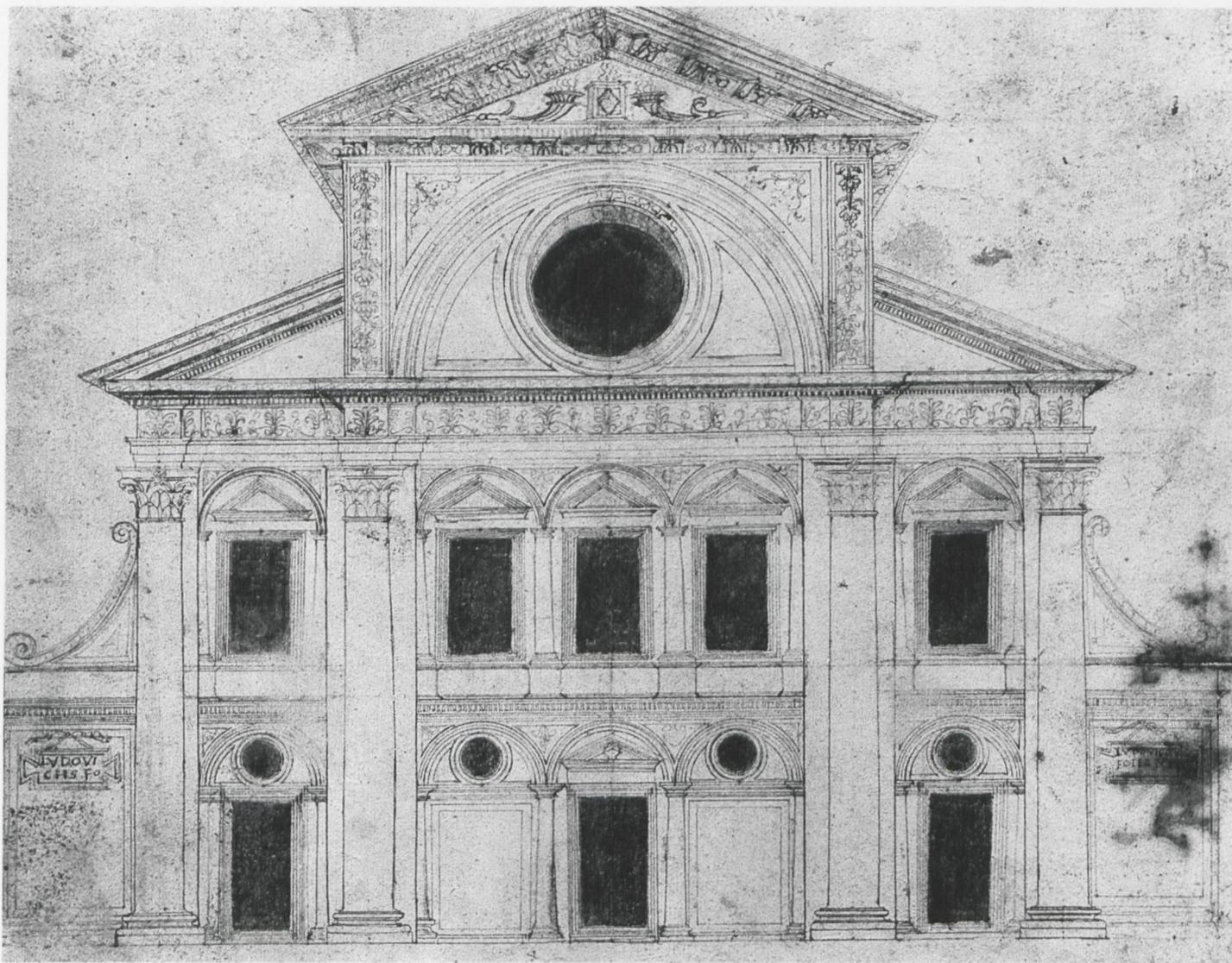
## Il progetto del Louvre per la Chiesa dei Fogliani e l'architettura di Cristoforo Solari

*Christoph Luitpold Frommel*

Grazie agli approfonditi studi degli ultimi anni, attualmente disponiamo di un numero assai maggiore di informazioni sul Bramante che non ai tempi del grande convegno bramantesco del 1970, e ne sappiamo di più non soltanto sulle opere romane, ma anche su quelle milanesi.<sup>1</sup> Restano però irrisolti vari problemi e, tra essi, il progetto del Louvre (Figg. 1, 2), essendo ancora controverso se si tratti di una creazione dello stesso Bramante o di un suo seguace, a lui più o meno vicino; e incerte sono anche destinazione e datazione.

Mentre Wittkower, Bruschi, Pedretti e Schofield vi riconoscono il genio del grande maestro, altri – come Stefano Borsi nella monografia del 1988 – ne dubitano.<sup>2</sup> Anch'io sto dalla parte di questi ultimi. In una conferenza, nella quale mi occupavo dei disegni del Bramante, ho avanzato alcune ipotesi su destinazione e data<sup>3</sup> che avrei piacere di sviluppare ulteriormente in questa sede, concentrandomi prima di tutto sul difficile problema dell'attribuzione.

Nella sua analisi di un disegno del 1901, Beltrami



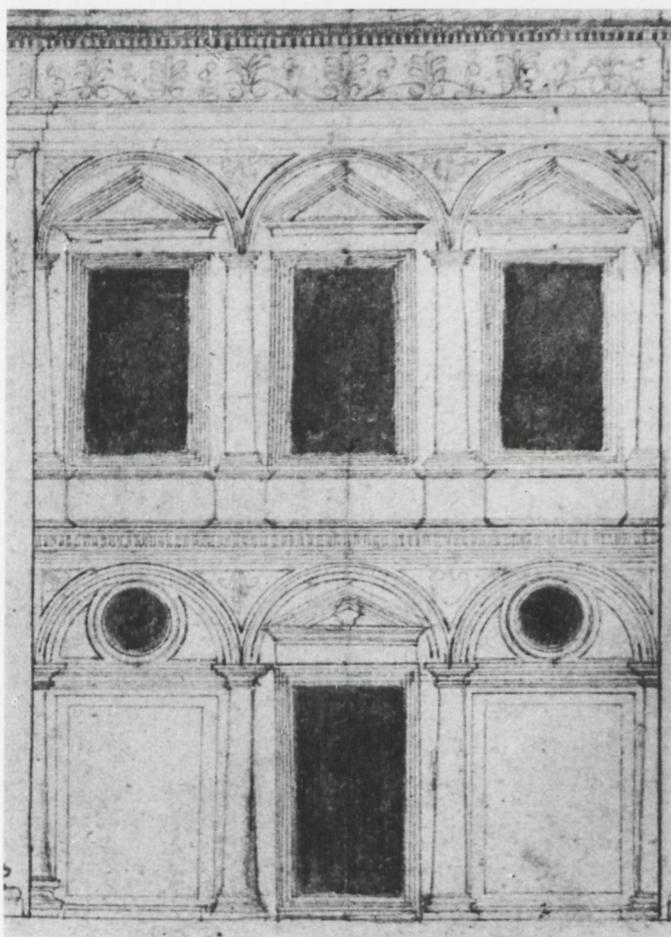
1) Cristoforo Solari (?), progetto per la chiesa di S. Maria delle Grazie a Castelnovo Fogliani (?) (Parigi, Louvre, Gabinetto dei Disegni, inv. 1105).

prende lo spunto da due nomi scritti sui muretti laterali – LUDOVICUH FO a sinistra e LUDOVISA FO-  
LIANA a destra – per ipotizzare che si tratti dei pre-  
sunti committenti.

Di seguito collega il progetto del Louvre con la data del matrimonio di Lodovico Fogliani e di Lodovica Pallavicini: essendo ambedue gli sposi membri della Confraternita di S. Maria presso S. Satiro, pensa che possa trattarsi di un progetto del Bramante per la facciata della chiesa.

L'ipotesi incontra però diverse difficoltà, perché non solo la facciata non corrisponde alla sezione della chiesa, ma non è neppure compatibile con lo stile bramantesco intorno al 1480. Inoltre è poco probabile che una famiglia commissionasse una facciata in occasione di un matrimonio, mentre sono assai più frequenti le cappelle e le chiese costruite per fungere da mausolei. Troviamo conferma di tale ipotesi, nel caso del progetto del Louvre, da fonti finora indipendenti.

Dopo la caduta degli Sforza, i Fogliani si trasferiscono per sempre nel loro feudo di Castelnuovo Fogliani, ad ovest di Fidenza.<sup>4</sup> L'11 maggio 1511, Lodovico, allora cinquantaseienne, stende il suo testamento.

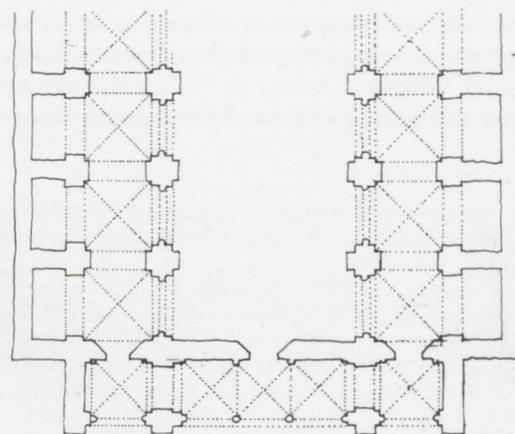


2) Dettaglio di fig. 1.

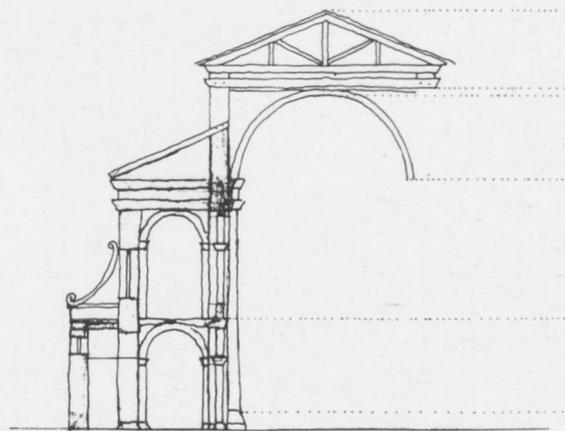
Due anni più tardi muore. Negli ultimi anni della sua vita, fonda un monastero e lo dedica alla Madonna delle Grazie, mediatrice delle anime. Nella supplica a Giulio II del 1504, Lodovico esprime il desiderio di voler “fondare un monastero per la salute della sua anima e di donna Lodovica Pallavicini sua consorte”.

Apparentemente, destina la chiesa a mausoleo familiare, come avevano fatto a loro tempo gli Sforza nella loro omonima chiesa di Milano. Mi sembra assai probabile che il progetto del Louvre fosse destinato proprio a questa chiesa. La sua funzione di mausoleo spiegherebbe anche le tavole con i nomi dei coniugi.

Una datazione del progetto dopo il 1504, anno della supplica, escluderebbe il Bramante che, in quel momento, sta costruendo il Cortile del Belvedere in uno stile già assai più classicheggiante. L'attribuzione al Bramante sembra anche invalidata dalla calligrafia



PIANTA



SEZIONE TRASVERSALE - -

3) Proposta di ricostruzione in pianta e sezione di fig. 1 (disegno J. Kraus).

del disegnatore e dalla morfologia di certi dettagli. Ma chi potrebbe essere il vero autore? E come dobbiamo ricostruire l'edificio?

Fortunatamente il progetto ci da numerose informazioni anche sull'interno della chiesa: doveva trattarsi di una basilica con volta a botte e con cappelle laterali che si nascondono dietro quinte cieche (Fig. 3). Se il parapetto del loggiato superiore avesse avuto l'altezza tradizionale di circa 1 metro, la larghezza della navata centrale avrebbe dovuto misurarne circa 10. Le navate laterali sarebbero state troppo strette senza una divisione su due piani con matronei o gallerie. Anche il pronao della facciata si apre su due piani. Non è chiaro se fosse previsto un transetto con crociera e cupola, mentre sarebbe stato indispensabile un coro dei monaci.

Ma è veramente ipotizzabile una tale chiesa con una tale facciata? E quale artista sarebbe stato capace di idearla?

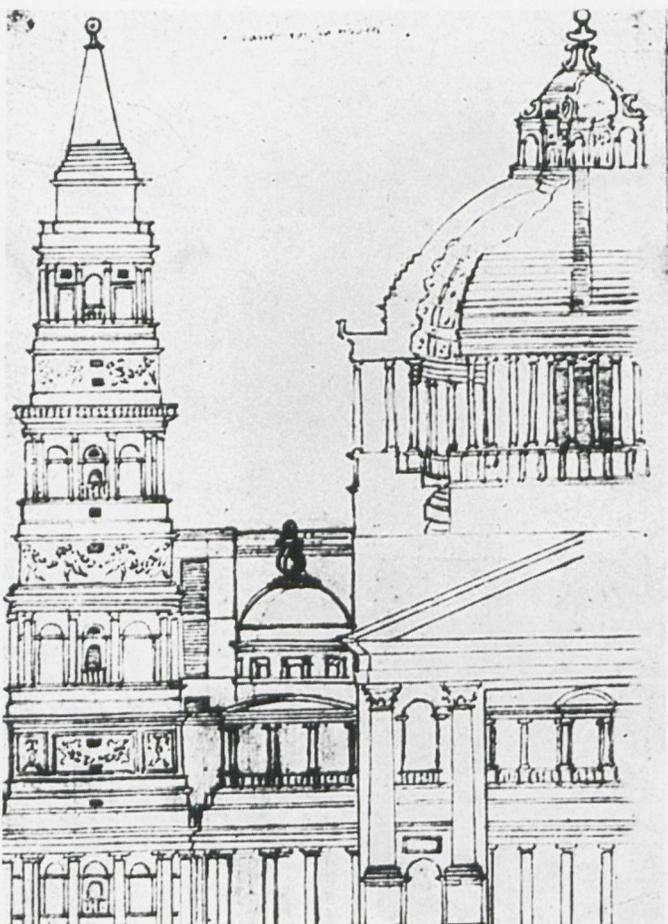
La rosa degli eventuali candidati si riduce notevolmente se partiamo dai motivi-chiave quali l'ordine gigante di colonne corinzie, addossato ai grossi pilastri; o dal pronao a due piani; dalle edicole a timpano; dalle volute laterali a forma di "C"; ma, prima di tutto, dall'intero sistema che sembra corrispondere all'inter-

no più esattamente di qualsiasi facciata anteriore.

È stato giustamente osservato che questa facciata trae origine dal mondo albertiano: già nelle precedenti di Rimini e di S. Maria Novella, Alberti cerca uno stretto rapporto con l'interno. E nelle due facciate mantovane sostituisce il tipo basilicale con quella sintesi di pronao di tempio e di arco trionfale che corrispondeva alla sua idea di "tempio cristiano".<sup>5</sup>

L'autore del nostro progetto torna invece alla tipologia basilicale di S. Maria Novella e di S. Francesco in Rimini, pur mantenendo la grande arcata centrale di S. Andrea e integrando l'occhio della volta a botte. A S. Andrea, l'occhio era stato escluso in maniera non pienamente convincente dal sistema della facciata, forse perché l'antico campanile aveva impedito la realizzazione della facciata in una scala maggiore.

Ma queste differenze tipologiche non sono peraltro le uniche che separano il nostro progetto dal mondo albertiano. Difficilmente Alberti avrebbe inserito due file di arcate su colonne in ambedue i piani del pronao; e non avrebbe mai ridotto l'articolazione della parte superiore ad elementi puramente decorativi, e cioè privi delle membrature di un vero ordine. Poco albertiano è anche l'accoppiamento delle semicolonne o paraste ad entasi con pilastri che aggettano nella



4) D. da Varignana (?), copia del progetto di Raffaello per la facciata di S. Pietro (New York, Piermont Morgan Library, Codice Mellon).



5) Roma, S. Maria del Popolo, tomba di Ascanio Sforza.



6

trabeazione, ma che sono sprovvisti di base e di capitello.

Molto più stretto è invece il rapporto del progetto col Bramante – e, stranamente, non soltanto con quello milanese. Già nel coro di S. Maria presso S. Satiro, e cioè verso il 1480, incontriamo una stretta corrispondenza tra esterno e interno.<sup>6</sup> Ma quella che troviamo nel nostro progetto si spinge assai oltre e ricorda la facciata di Roccaverano del 1508 circa, dove ogni elemento sembra rispecchiare fedelmente l'organismo interno.<sup>7</sup> La chiesa di Roccaverano ricorda anche il sistema gerarchico della facciata con l'arcata centrale che domina le piccole arcate delle navate laterali. Nei sistemi milanesi, invece, come quello della Canonica di S. Ambrogio o di Abbiategrasso, la gerarchia è tuttora meno accentuata.

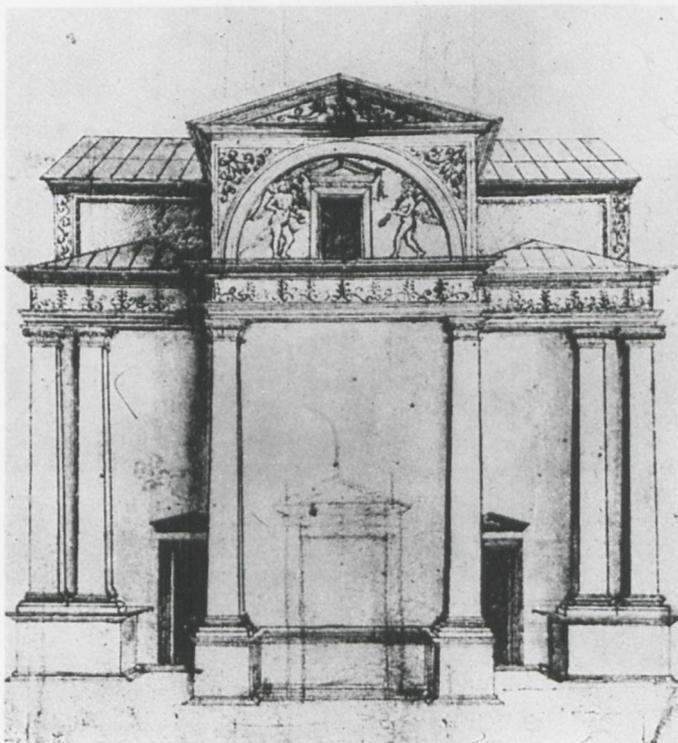
Più vicino al Bramante romano, che non a quello milanese, è anche il rapporto dell'ordine gigante con i due loggiati minori, ovvero col sistema giustiniano che Bramante conosce da S. Lorenzo in Milano e probabilmente anche da S. Vitale in Ravenna, e che tanto lui che i suoi successori propongono per gli ambulatori di S. Pietro, sia pure senza le arcate arcazzanti<sup>8</sup> (Fig. 4).

Alle opere romane del Bramante si riferisce perfino

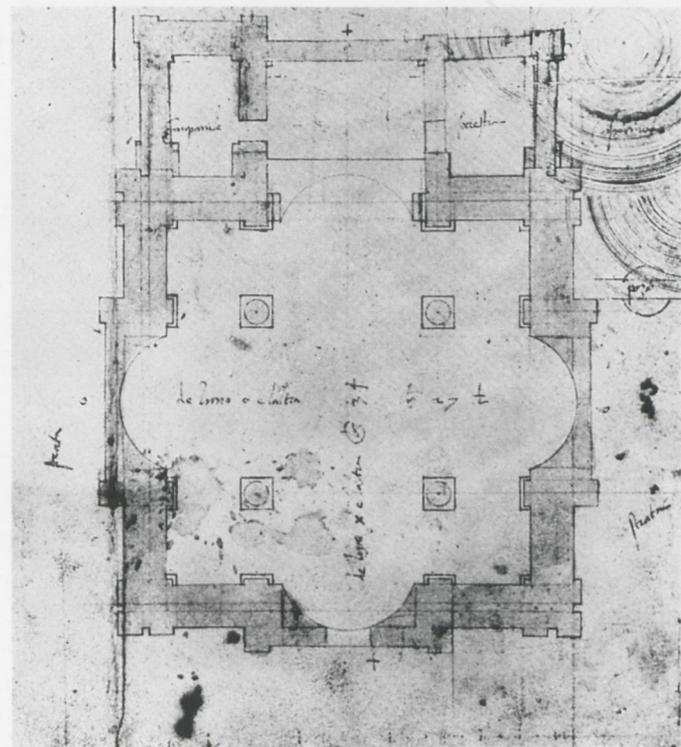
6) Roma, Palazzo Vaticano, Cortile del Belvedere, angolo nord-est del cortile superiore, dettaglio.

7) Cristoforo Solari (?), progetto di chiesa, alzato (Milano, Biblioteca Ambrosiana, f. 251, inf. 55 r).

8) Cristoforo Solari (?), progetto di chiesa, pianta (Milano, Biblioteca Ambrosiana, f. 251, inf. 55 r).



7



8

l'ordine addossato all'arcata. Soltanto a Roma, il maestro si converte alla combinazione della semicolonna con il pilastro – il famoso motivo del Colosseo come lo vediamo nel "Tigurio" o nel cortile del palazzo dei Tribunali. Il motivo caratteristico del nostro progetto – e cioè la combinazione dell'ordine con l'arcata centrale – risale palesemente all'arte funeraria, ovvero alle tombe di Andrea Sansovino nel coro di S. Maria del Popolo, largamente ispirato al Bramante (Fig. 5). Questo motivo viene poi trasferito per la prima volta all'architettura monumentale in un altro mausoleo, e cioè nella cappella medicea di Michelangelo.<sup>9</sup> Non è certo casuale che il nostro progetto si riferisca anch'esso, con ogni probabilità, ad una chiesa funeraria e che una delle due tombe di S. Maria del Popolo sia quella di Ascanio Sforza, fratello del duca di Milano e risalga al 1505.<sup>10</sup> Interessante, da questo punto di vista, è anche che alla zona tettonica delle colonne segua una zona superiore più decorativa con occhio e lesene ad arabeschi.

Assai più raffinati della tomba del Sansovino, e per questo più bramanteschi, sono i sofisticati aggetti del-



10) Cremona, monastero di S. Pietro al Po, chiostro (foto C. Zucchi).



9) C. Cesariano, ricostruzione della basilica vitruviana (da Vitruvius 1521, f. 74 r).



11) Milano, Palazzo Salvatico Greppi, cortile, dettaglio (foto C. Zucchi).

la trabeazione (Fig. 2) che sporgono soltanto dove le colonne ed i pilastri proseguono nel piano superiore. L'aggetto non comprende invece la parte superiore della cornice nei punti in cui, probabilmente, si è inteso frenare l'impeto verticalizzante. Non conosco altra soluzione analoga, anteriore al Cortile del Belvedere<sup>11</sup> (Fig. 6).

D'altro canto è proprio la zona superiore del nostro progetto che ne accentua la provenienza nettamente lombarda: le lesene decorate con piccoli festoni, le mensole a fogliame e il timpano, la cui decorazione è quasi identica a quella del progetto per una cappella nell'Ambrosiana, non sono pensabili in un progetto romano di quegli anni<sup>12</sup> (Figg. 7, 8). Analoghi elementi decorativi sono infine presenti nell'esterno di S. Maria delle Grazie, oramai attribuito con certezza documentale all'Amadeo.<sup>13</sup>

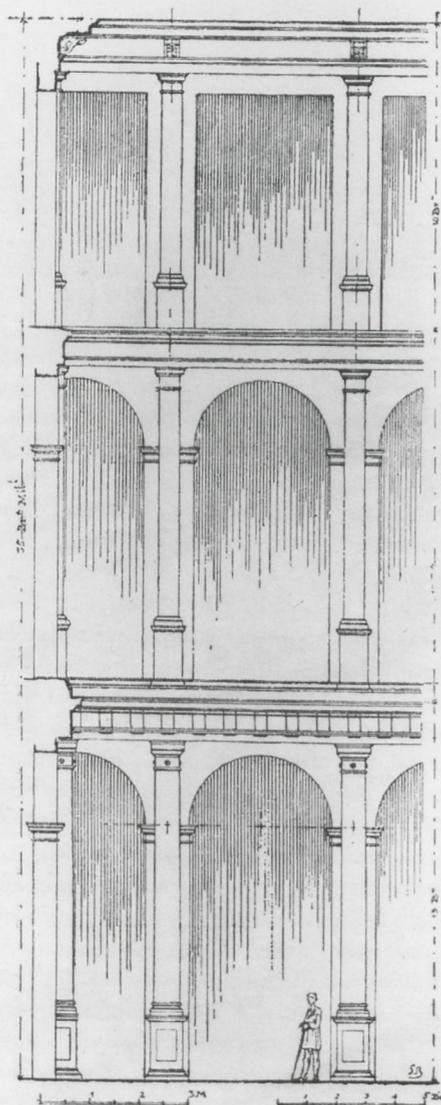
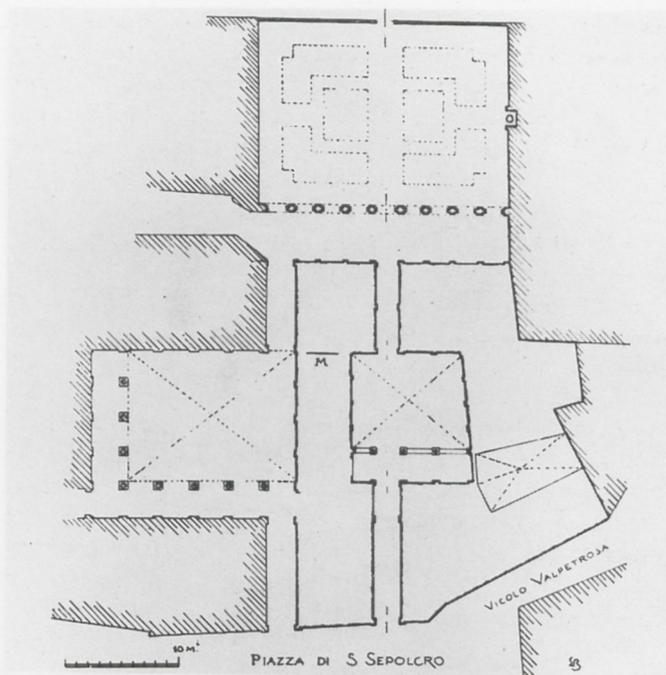
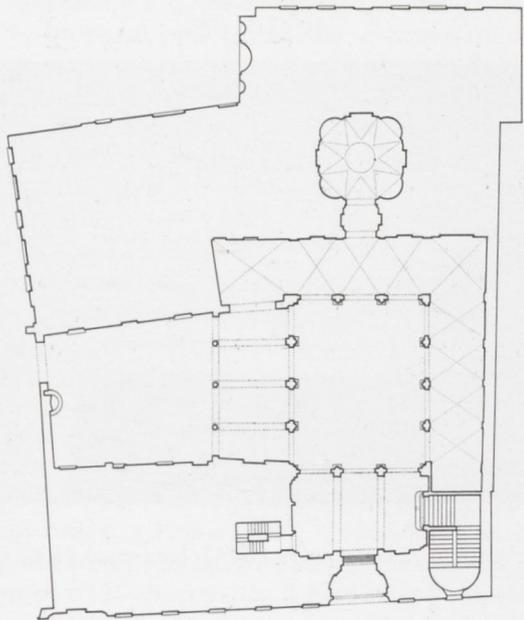
E ancora lombarde, e non romane, sono certe caratteristiche del vocabolario architettonico come la densa articolazione delle pareti pannellate, le edicole a timpano o le volute a forma di "C" – motivi già ricorrenti nel modello per il duomo di Pavia.

Ma quale architetto poteva considerarsi, allo stesso tempo, seguace dei maestri milanesi e del Bramante

12) Milano, Palazzo Salvatico Greppi, pianta (C. Zucchi).

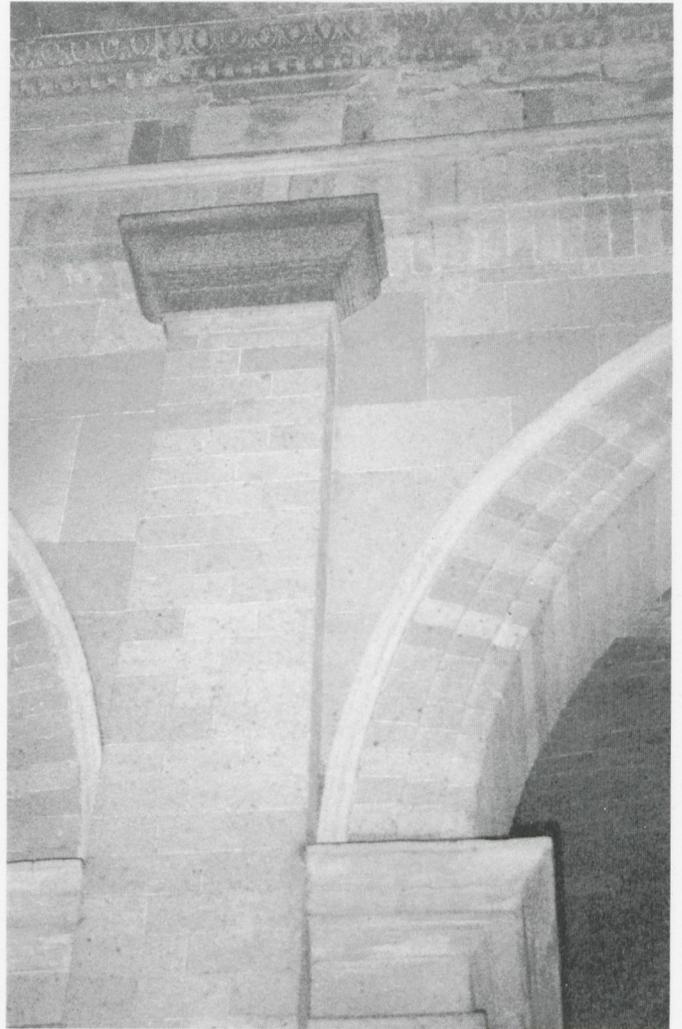
13) Milano, Palazzo Rabia, pianta del 1875 (da Beltrami).

14) Milano, Palazzo Rabia, alzato della loggia del giardino del 1875 (da Beltrami).





15



16

romano? Chi sapeva combinare la tradizione decorativa del Quattrocento lombardo con quella monumentale e classicheggiante della Roma di Giulio II? Escludiamo pure Amadeo e Dolcebuono che non si sono mai accostati tanto al Bramante milanese e per niente a quello romano. E non trovo neanche una grande affinità con la Cappella Trivulzio – l'unica opera sicura del Bramantino. Il Cesariano, altro possibile candidato di quegli anni, deve aver conosciuto sistemi analoghi a quello del nostro progetto per farne uso nella parte superiore della sua ricostruzione della basilica vitruviana<sup>14</sup> (Fig. 9); ma semplifica e banalizza in maniera tale che, secondo il mio parere, finisce per escludersi come persona capace di creare un progetto originale.

Rimane un'unica figura ragguardevole, le cui doti artistiche e la carriera della quale convalidano l'attribuzione di un tale capolavoro. Mi riferisco a Cristoforo Solari, detto il "Gobbo". Fratello del più famoso pittore leonardesco Andrea, nella sua qualità di scultore Solari si trova, fin dal suo esordio, a stretto contatto con i grandi committenti, i grandi cantieri ed i grandi artisti del suo tempo.<sup>15</sup> E si distingue dai contemporanei, come l'Amadeo, per la propensione al

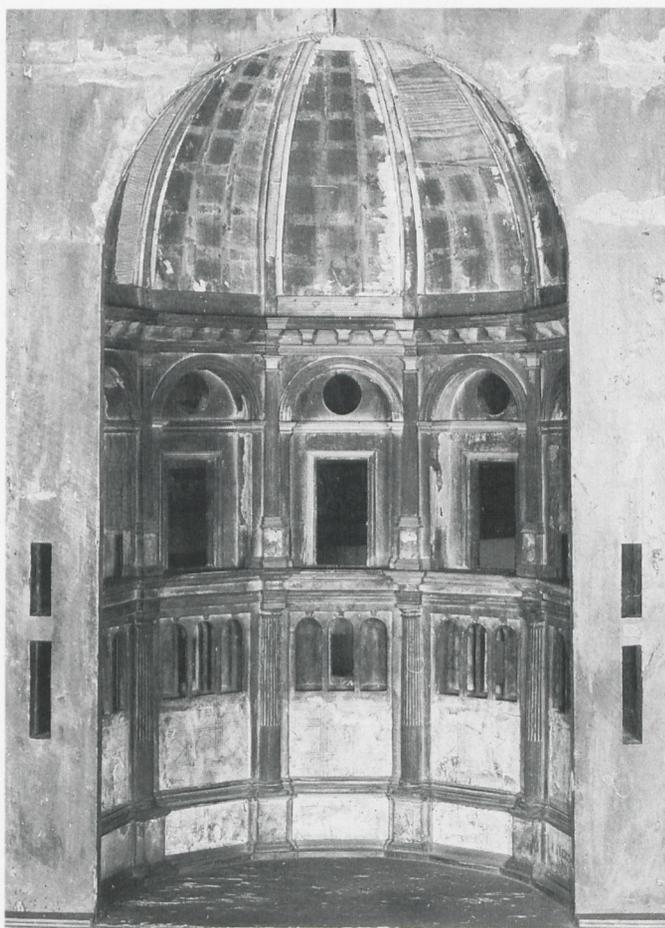


17

15) Milano, S. Maria presso S. Celso, atrio (foto C. Zucchi).

16) Milano, S. Maria presso S. Celso, atrio, dettaglio delle paraste dei fianchi esterni.

17) Milano, S. Maria presso S. Celso, atrio, dettaglio delle edicole delle porte interne.



18

classicismo ed al realismo. Nel 1493 lavora su commissione del Moro come architetto del palazzo di Cecilia Gallerani e a S. Maria presso S. Celso. Il Moro stesso lo propone, nel 1494, alla successione di Dolcebuono come architetto della Certosa di Pavia. Dal 1501 è attivo presso la fabbrica del duomo, della quale viene eletto architetto nel 1506; per il duomo progetta, tra l'altro, un modello per il tiburio. È però raramente presente sul luogo, come annota questo documento del giugno 1507: "Magister Christophorus qui ab omnibus valde idoneus iudicatur, omnibus eum requirentibus ad laborandum extra fabricam concederetur, nunquam in fabrica operaret".<sup>16</sup>

Tra questi committenti esterni potevano esserci anche i Fogliani.

Secondo Pagave, Solari dirige dal 1509 al 1513 la realizzazione del progetto bramantesco per il monastero di S. Ambrogio; ma purtroppo non sappiamo di quale parte.<sup>17</sup> Poi, nella primavera del 1514, se ne va per alcuni mesi a Roma, forse sperando di succedere al Bramante come architetto di S. Pietro, ma anche per ritirare i 150 ducati che il cardinale Raffaele Riario deve al fratello Alberto, carpentiere e "architetto peritissimo", morto nel 1512.<sup>18</sup> Alberto Solari doveva essere stato assai vicino al Bramante se lavorava alla Cancelleria e faceva nel 1500 da testimone alla lottizzazione del terreno per S. Eligio degli Orefici nei pressi di via Giulia.<sup>19</sup>



19

18) Como, duomo, modello di C. Solari (?) (Como, Museo Civico).

19) Castelnovo Fogliani, S. Maria delle Grazie, esterno del coro (foto B. Adorni).

Il terzo fratello di Cristoforo, Pietro, è probabilmente lo stesso chierico milanese Giovanpietro Solari che, nel 1516, è menzionato come residente a Roma.<sup>20</sup> Altro stretto legame del "Gobbo" col Bramante è l'amico Caradosso che, nel 1505, conia la famosa medaglia per il nuovo S. Pietro. Durante la sua permanenza, Cristoforo riceve una commessa per la costruzione della cappella funeraria del cardinale del Carretto in S. Cecilia. Il contratto per questa cappella viene stipulato nel luglio 1514, poche settimane prima del suo ritorno a Milano.<sup>21</sup> La cappella è andata purtroppo distrutta.

Questo soggiorno romano non è certamente il primo, dato che Cristoforo nel 1494 ha già eseguito delle statue per il cardinale Francesco Piccolomini e gli viene addirittura attribuita la "Pietà" di Michelangelo.<sup>22</sup>

I contatti con Roma erano quindi strettissimi, e non c'è dubbio che il "Gobbo" venisse informato dal fratello Alberto di tutti gli avvenimenti artistici, magari anche attraverso dei disegni architettonici.

I rapporti con la Roma di Giulio II sono del resto pienamente confermati dalle poche opere che gli si possono sicuramente attribuire. La prima, il chiostro di S. Pietro a Cremona, risale al 1505<sup>23</sup> (Fig. 10). Lo stacco dalla tradizione del Quattrocento lombardo è evidente. Si tratta del primo tentativo di imitare il sistema del Colosseo a Milano con semicolonne corpure, proporzioni equilibrate e una nuova chiarezza tet-

tonica. Sembra che Cristoforo Solari in quell'epoca si trovasse già sotto l'influsso delle opere romane del Bramante che, nel Tempietto ed a Palazzo Caprini, aveva riscoperto l'ordine dorico con l'echino a tre anelli. Il "Gobbo" rinuncia però ai triglifi ed alle metope del fregio dorico; ed anche i profili dell'architrave e della cornice non somigliano tanto a quelli del Bramante, ma piuttosto a certi monumenti antichi che deve aver studiato dettagliatamente.

Riscontro lo stesso indirizzo anche nella trabeazione del nostro progetto: l'architrave a tre fasce, le arcate a tre fasce, il fregio alto e la cornice bassa, composta soltanto da onda, dentelli, ovoli e gola sono quasi identici alla trabeazione dorica di Cremona (Fig. 2).

Questa positura tra Bramante, l'antico e il lombardo caratterizza anche il piano superiore, le cui bifore,

nonostante il dettaglio romanizzante e l'entasi delle paraste, sembrano piuttosto lombarde. È il primo esempio di paraste con entasi che mi risulta in Lombardia, mentre conosco almeno un esempio anteriore a Roma, benché con entasi meno pronunciate, e cioè le paraste del Tempietto bramantesco.<sup>28</sup>

Nel motivo che ricorda più da vicino il progetto del Louvre, ovvero il rapporto tra ordine superiore e bifore, il "Gobbo" imita il Battistero di Firenze, avendo apparentemente bisogno della legittimazione conferita da un'autorità antica ed essendo il Battistero, allora, ancora ritenuto tale. Cristoforo, quindi, non sceglie la via più facile dell'imitazione di un grande maestro, ma cerca la propria individualità artistica componendo motivi bramanteschi, lombardi e antichi a modo proprio; mi sembra che questa propensione si



20) Castelnuovo Fogliani, S. Maria delle Grazie, interno della navata, dettaglio (foto B. Adorni).

adatti anche al nostro progetto.<sup>24</sup>

Che Cristoforo Solari non abbia, di volta in volta, cambiato radicalmente stile è provato da altre tre opere documentate e sicuramente collocabili tra il 1510 e il 1520: i palazzi Rabia e Salvatico Greppi ed il plastico per il presbiterio del duomo di Como (Figg. 11, 12).

Nel cortile di palazzo Salvatico del 1520, Solari compie una ricerca verso un dorico più canonico, pur mantenendo un sistema molto simile a quello del chiostro di S. Pietro:<sup>31</sup> le semicolonne sono meno allungate, l'architrave presenta una sola fascia ed il fregio è decorato con triglifi – un passo importante verso il linguaggio vitruviano che Bramante ha operato dal Tempietto in poi.

Questo zelo nell'avvicinarsi al modello antico lo avvertiamo anche nell'atriolo ottagonale con il suo opeion – un'idea che ricorda le ricostruzioni della antica casa di Francesco di Giorgio piuttosto che le opere romane del Bramante.

La casa Rabia, che conosciamo soltanto dai due rilievi del 1875 e dalle notizie raccolte da Beltrami, risaliva agli anni attorno al 1516<sup>26</sup> (Figg. 13, 14). Si apriva sul giardino retrostante con un porticato di nove arcate, leggermente più snelle di quelle di palazzo Salvatico e sprovviste di archivolte. Nei piedistalli erano inserite delle iscrizioni, una delle quali con il nome del "Gobbo": "DAED(ALO) PHAR(I) / C(HRISTOPHORUS) GOBBIUS INSUBER / STA(TUARIUS) ARCH(ITECTUS) HIE(RONYMI) ARAB(I) / AED(ES) EXAC(TAS) FORT(ITER) / PHERE(CLES) POLI / OR(NAVIT) IT(A) / UT(TEMPORI) S(UPERSINT)". I due piani superiori erano invece articolati da paraste snellissime che, nel rilievo del 1875, sono sprovviste di entasi; ma c'è ragione di dubitare dell'esattezza del rilievo stesso.

Nonostante eventuali modifiche posteriori, l'atrio di S. Maria presso S. Celso ricorda tanto da vicino i pianterreni del chiostro di S. Pietro a Cremona e il cortile di palazzo Salvatico che sono propenso ad attribuire al "Gobbo" tanto il concetto generale quanto il dettaglio delle pareti interne<sup>27</sup> (Figg. 15-17). Proprio la virtuosa combinazione dell'antica tipologia dell'atrio, che il "Gobbo" conosceva da S. Ambrogio, con il prediletto sistema del Colosseo, è degna della sua personalità artistica.

Il "Gobbo" aveva consegnato nel 1505 un modello ligneo per l'atrio e, secondo nuovi documenti rintracciati da Schofield e da Sironi, cominciato con la costruzione a distanza di poco tempo.<sup>28</sup> Sembra che anche i capitelli corinzi di bronzi e i marmi coloriti – altro aspetto classicheggiante – facessero parte del progetto originale e che il Cesariano non ebbe occasione di cambiare molto dopo il 1510.<sup>29</sup> Soltanto la facciata verso la strada, che non corrisponde all'ordine di paraste doriche dei fianchi, potrebbe essere suo.

Tra tutte le opere del "Gobbo", finora conosciute, l'atrio di S. Maria presso S. Celso non è soltanto di gran lunga la più bella, ma anche quella stilisticamente più vicina al disegno del Louvre. Questo è vero

tanto per il dettaglio dei due ordini – quello corinzio fastoso dell'interno e quello dorico e più sobrio dei due fianchi – quanto per le edicole a timpano che sembrano quasi identiche. Certi arcaismi, quali le costole delle volte, che non rintracciamo nelle opere più mature del "Gobbo", sono paragonabili all'ornamentazione della parte superiore della facciata del Louvre. La policromia dei materiali e la finezza dei dettagli suggeriscono lo splendore, con il quale potrebbe essere stata concepita la chiesa dei Fogliani.

Queste opere, attribuibili con certezze a Cristoforo Solari, ci danno la possibilità di decifrare meglio il problema finora irrisolto dei modelli per il coro del duomo di Como<sup>30</sup> (Fig. 18). Soltanto il modello comunemente attribuito a Rodari corrisponde al linguaggio del "Gobbo", mentre l'altro, molto più vicino alla versione realizzata, è meno coerente, più arcaizante e indegno della sua maestria. Solari propone un ordine inferiore di semicolonne scannellate e uno superiore con paraste con entasi che aggettano nell'architrave e nel fregio a mensole, ma non nella cornice – una soluzione apparentemente ispirata al chiostro di S. Maria della Pace. Le arcate corporee del piano superiore ricordano quelle dell'interno dell'atrio di S. Maria presso S. Celso, mentre le finestre spostate in alto avrebbero garantito un'illuminazione più abbondante. L'astrazione graduale delle membra accanto alle semicolonne inferiori – che cominciano come paraste con basi e piedistalli per trasformarsi in pannelli – va oltre il progetto del Louvre e ricorda addirittura la facciata di villa Madama.<sup>31</sup> Sembra che l'idea del triconco del coro comense risalga al "Gobbo", anch'esso forse ispirato dal S. Pietro di Bramante.

Il triconco caratterizza anche la semplice chiesa a Castelnuovo dei Fogliani, forse disegnata da Cristoforo Solari (Figg. 19, 20). La sua mano si rivela prima di tutto nell'articolazione, sottile e sintetica, dell'esterno del triconco e nelle arcate corporee della navata. Anche il dettaglio delle imposte e della trabeazione dell'interno sono compatibili con il suo stile. La semplicità della chiesa conferma che il progetto del Louvre deve essere stato di gran lunga troppo costoso.

Le tante coincidenze tra quest'ultimo e l'opera architettonica di Cristoforo Solari forse non sono ancora sufficienti per determinare l'attribuzione definitiva e la datazione attorno al 1504-5. Ma spero di aver dimostrato che il "Gobbo" rimane uno dei candidati più probabili, se non addirittura l'unico artista lombardo di quegli anni che può esserne stato capace. È senz'altro la figura dominante dell'architettura lombarda dopo la partenza di Bramante, con il quale mantiene strettissimi contatti, fungendo da mediatore tra il mondo romano e quello milanese. Se consideriamo Cristoforo Solari l'unico grande rappresentante milanese dell'alto Rinascimento e una delle fonti principali del Cesariano, è tanto più strano che la sua opera sia rimasta finora tanto poco analizzata e altrettanto poco conosciuta.

- <sup>1</sup> C.L. Frommel, *Bramante e il disegno 104 A degli Uffizi* in: Il Disegno di Architettura. Atti del Convegno, febbraio 1988, ed. P. Carpeggiani e L. Paletta, Milano 1989, pp. 161-168 con ulteriore bibl.
- <sup>2</sup> F. Borsi, *Bramante*, catalogo critico a cura di F. Borsi, Milano 1989.
- <sup>3</sup> L. Beltrami, *Bramante a Milano*, in: Rassegna d'Arte 1 (1901), p. 33 e segg.
- <sup>4</sup> Frommel 1989 (v.n.1), p. 167.
- <sup>5</sup> C.L. Frommel, *Kirche und Tempel: Giuliano della Rovere Kathedrale Sant'Aurea* in Ostia, in: Festschrift für Nikolaus Himmelmann. Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik, Mainz 1989, pp. 491 e segg.
- <sup>6</sup> C.L. Frommel, *Il complesso di S. Maria presso S. Satiro e l'ordine architettonico del Bramante lombardo*, in: Atti del primo Convegno Internazionale di Studi, Pavia 16-18 settembre 1980 ed. R. Bosaglia «La scultura decorativa del Primo Rinascimento», Roma 1983, pp. 153 e segg.
- <sup>7</sup> C.L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961, pp. 145 e segg.; v. anche i recenti studi di M. Morresi, Donato Bramante, Enrico Bruni e la chiesa parrocchiale di Roccaverano (in corso di pubblicazione).
- <sup>8</sup> C.L. Frommel, in: C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Raffaello architeto, Milano 1984, pp. 42 e segg., 270 e segg.
- <sup>9</sup> C.L. Frommel, *S. Eligio degli Orefici und die Capella Medici* in: Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (1964), Berlin 1967, II, pp. 41-54.
- <sup>10</sup> E. Bentivoglio e S. Valtieri, *Santa Maria del Popolo*, Roma 1976, p. 36 e segg.
- <sup>11</sup> S. Serlio, *Tutte le opere d'architettura*, Venezia 1566, f. 178 r.
- <sup>12</sup> A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 159 figg. 102-105; se questi progetti – tipologicamente tanto vicini al Bramante e stilisticamente al Gobbo – sono veramente della mano di quest'ultimo, anche la calligrafia che ricorda quello dei collaboratori romani del Bramante sarebbe sua.
- <sup>13</sup> R. Schofield, *Bramante and Amadeo at Santa Maria delle Grazie in Milan*, in: Arte Lombarda 78 (1986), pp. 41-58.
- <sup>14</sup> Vitruvius ed C. Cesariano, Como 1521, f. 00.
- <sup>15</sup> R. Nicolini, *Cristoforo Solari*, in: Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, ed. P. Portoghesi, Roma 1969, VI, p. 25; V. Meneghin, *Un grande artista del Rinascimento giudicato da alcuni illustri contemporanei*, in: Ateneo Veneto N.S. 8 (1970), pp. 255-261; G. Agosti, *La fama di Cristoforo Solari*, in: Prospettiva 36 (1986), pp. 57-65; D.A. Brown, *Andrea Solaro*, Milano 1987.
- <sup>16</sup> *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano ...III*, Milano 1880, p. 138.
- <sup>17</sup> E. Werdehausen, *Bramante e il convento di S. Ambrogio*, in: Arte Lombarda 79 (1986), p. 45, n. 44.
- <sup>18</sup> A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma ...*, Milano 1881, II, p. 312 e segg.; Il banchiere del Riario annota il 28 aprile 1514: "Cristoforo di Solaro disse per conto di maestro Alberto suo fratello di ducati 150 simili" (ASF, Balducci vol. 52, f. 148 v; S. Valtieri, *La Fabbrica del palazzo del cardinale Raffaele Riario* (La Cancelleria), in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura 27 (1982), p. 8; nel 1503 un Alberto carpentiere, probabilmente fratello del Gobbo, partecipa ai lavori per un arco trionfale di Giulio II (E. Bentivoglio, *Nel cantiere del palazzo del cardinale Raffaele Riario «La Cancelleria» ...* in: op. cit., p. 34, n. 25).
- <sup>19</sup> Bertolotti, op. cit., II, p. 278.
- <sup>20</sup> Bertolotti, loc. cit.
- <sup>21</sup> "1514 di prima jullij Maestro nicola de silvestro pascoalini de bologna ha fato computo saldo cum messer Reverendissimo Cardinale del Finale presentes maestro Cristofaro del salario del milan architectore er me videlicet che fra tre ordine de cornise Idest basamento qual transcinze tuta la capela dentro una cronixe donde imposta larchi de la capela laltro ultimo ordine a esser tondo che precinze intorno la cocola de dita capela/et questo per summa de ducati trenta de Carlini/et tuto si debe arfar presto de dita capela dentro secondo lo desegno fato lo debe far per ducati sexanta de carlini che sonno in tuto la suma de ducati novanta de carlini e se abe a far tuto de piperino secondo el principio. Et apredo questo mercato se obliga a far de piperino quatro scasi de finestre grande secondo la grandezza vol Mons(ignor) Rev (erendissi)mo. Etiam si obliga a far la cornise del parapeto a la loggia denanti a la dita capela la qual ha a pigliar tuti doi li archi de luna meza e colonna a laltra/et questo lavor intra nel precio de iam de iam/dite novanta ducati de Carlini. Et Mons(ignor) Rev (erendissi)mo ha obligato far condurre a sue spese tuti li piperini persino a la vigna/et supra dito computo omnibus computatis dito maestro nicola a avuto ducati de carlini trenta uno et carlini et baiochi cinque. Et ultra dito maestro nicola debe far una porta de tevertino et he stato pagato da messer renzo" (Roma, Biblioteca Casanatense, MS 4056, p. 134; copia di Amati; per gentile segnalazione di Enzo Bentivoglio). Si tratta con ogni probabilità della cappella funeraria (oggi sparita) del cardinale Carlo Domenico de Carretto, marchese di Finale (Spagna), che era titolare di S. Cecilia dal 1507 fino alla sua morte (15-8-1514) (C. Eubel, *Hierarchia Catholica medii et recentioris aevi ...*, Münster 1923, p. 11).
- <sup>22</sup> Meneghin, op. cit.; Agosti, op. cit. (v.n. 15).
- <sup>23</sup> E. Werdehausen, *Il chiostro di San Pietro Po*, in: I Campi. Catalogo della mostra di Cremona 1985, Milano 1985, pp. 400 e segg.
- <sup>24</sup> Meno certa sembra l'attribuzione al Gobbo del piano superiore del chiostro di S. Abbondio a Cremona. (B. Adorni e M. Tafuri, *Il chiostro del convento di Sant'Abbondio a Cremona*. Un'interpretazione eccentrica del modello bramantesco del Belvedere, in: Arte Lombarda 79 (1986), pp. 85-98). Il sistema è troppo denso e complesso, al dettaglio, assai secco, manca la delicatezza caratteristica del Solari.
- <sup>25</sup> S. Gatti, *Il palazzo di Giovanni Angelo Salvatico a Milano. Contributo allo studio della corrente classicheggiante nell'architettura lombarda del primo Cinquecento*, in: Quaderni dell'Università di Messina 2 (1975), pp. 21-30; C. Zucchi, *L'architettura dei cortili milanesi 1535-1706*, Milano 1989, pp. 164 e segg. Il palazzo del "regio senatore" Giovanangelo Salvatico fu iniziato prima dell'autunno 1520 quando già si preparava l'esecuzione del piano superiore del cortile su disegno del Gobbo. Cesariano elogia nel 1521 "l'atriolo periptero seu monoptero tholata" all'antica (Vitruvius 1521 f. 97 r) così è probabile che la progettazione risalga a prima del 1520. Da un documento del 1520 risulta che il cortile comprendeva tre facciate uguali, larghe 16 braccia, presentando quindi una pianta quadrata; l'articolazione del piano superiore si affidava a "colonne canellate et capitelli corinthii"; alle metope e al cornicione erano destinate pietre particolari, probabilmente con ornamento. Tutti questi lavori dovevano essere finiti nell'aprile del 1522. Dato che né l'attuale piano superiore né le metope del fregio dorico corrispondono a questo documento, sembra che il piano nobile sia stato realizzato in epoca posteriore e secondo un progetto diverso, probabilmente quando il cortile era già stato allargato. Ciononostante, sia il motivo delle fasce di paraste che l'aggetto della parasta centrale, che termina sotto la parte superiore della cornice, si ispirano al Cortile del Belvedere.
- <sup>26</sup> L. Beltrami, Luini 1512-1532, Milano 1911, pp. 164-198; Zucchi, op. cit., p. 94 e segg.
- <sup>27</sup> S. Gatti, *L'attività milanese del Cesariano dal 1512-13 al 1519*, in: Arte Lombarda 16 (1971), pp. 220-229; L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987, pp. 203 e segg.; C.H. Krinsky, in: Vitruvius. 1521, p. 8.

<sup>28</sup> Gentile comunicazione di R. Schofield.

<sup>29</sup> Negli anni 1513/14, quando il Cesariano prende la direzione dei lavori, si parla del "disegno de la fazada" che potrebbe riferirsi a quella dell'atrio (Gatti, op. cit. (v.n. 27), p. 221.

<sup>30</sup> S. Monti, *La cattedrale di Como*, Como 1897, pp. 80-86; F. Fri-

gerio, *Il Duomo di Como*, Como 1950, pp. 346 e segg., fig. 405 A-H; O. Bernasconi, in: *Il duomo di Como*, Milano 1972, pp. 63-70, fig. p. 96.

<sup>31</sup> C.L. Frommel, in: *Giulio Romano*, Milano 1989, p. 101.

<sup>32</sup> Frommel 1989 (v.n.1), p. 167.