

Quando i Farnese, dopo tante manovre politiche, nell'estate del 1556 poterono tornare a Piacenza, non fu certo un ritorno trionfale¹: una buona parte della popolazione, e della nobiltà in particolare, non li amava. Filippo II, fratellastro della duchessa, era così diffidente che mise un contingente militare nella rocca pentagonale costruita nel 1545 da Pierluigi, dopo essere stato nominato duca di Parma e Piacenza.

Erano trascorsi nove anni da quando alcuni nobili piacentini avevano ucciso Pierluigi, ovviamente d'accordo con Carlo V – nove anni di durissima lotta per un feudo, conteso tra la chiesa e l'impero, che i Farnese nei primi anni cinquanta avevano sperato di riconquistare perfino con l'aiuto di Enrico II di Francia, suocero del fratello minore del duca. Con la supremazia spagnola, il raffinato e opportunistico gioco politico di Paolo III e del suo vicescancelliere, il cardinale Alessandro Farnese, era finito e la famiglia doveva accontentarsi della protezione spagnola.

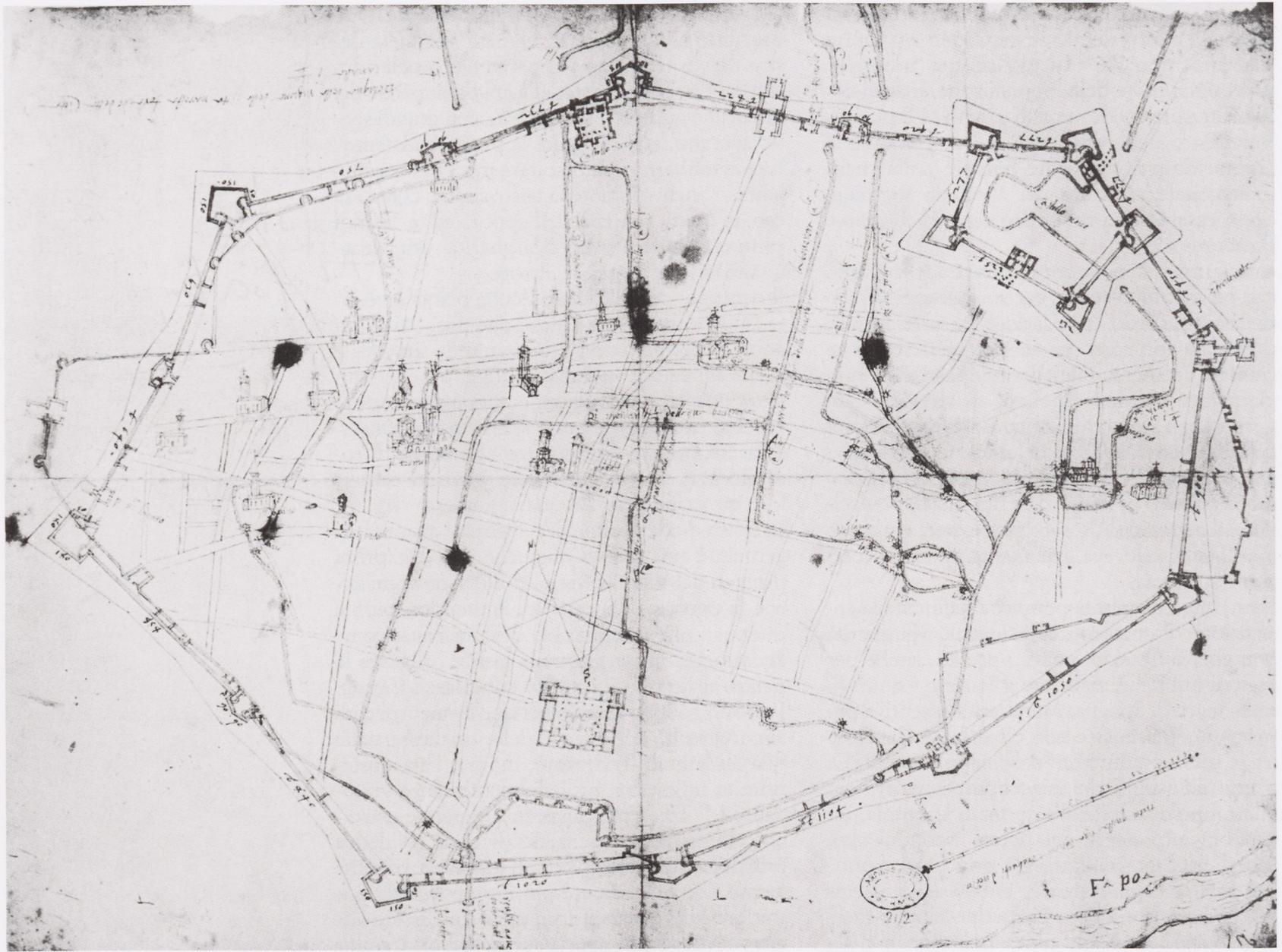
La stabilità raggiunta permise finalmente la costruzione di una propria residenza. Margherita non amava Ottavio e questi preferì, anche per ragioni politiche, risiedere a Parma. Come sorella del re di Spagna, Margherita si sentiva più protetta a Piacenza e non c'è dubbio che fosse lei la vera committente del nuovo castello. Di fronte all'ostilità dei piacentini ci voleva un contrappeso visibile alla fortezza spagnola, un simbolo imponente del potere riconquistato. Margherita tentò infatti, già prima del dicembre 1556, di acquistare per 15.000 scudi un terreno presso la via Farnesiana tracciata da Pierluigi, vicino cioè alle mura meridionali della città².

L'architetto e ingegnere militare di Ottavio era allora Francesco Paciotto, il quale fu nominato nel dicembre 1556, assieme a quattro nobili piacentini, anche maestro di strada di Piacenza³. Nell'ottobre 1557 il sito della futura residenza non era ancora deciso e Francesco De Marchi, architetto militare e vicino a Margherita, racconta di quanti architetti e altri esperti essa aveva consultato prima di decidersi per il

progetto di Paciotto⁴. Solo nel novembre 1558 contrattò la costruzione, limitata alla metà destra del castello con l'appartamento della duchessa. La vecchia cittadella era l'abitazione dei duchi che già nell'ottobre 1556, con grandi spese, avevano fatto allargare la piazza antistante⁵. Essi avrebbero potuto abitare metà del vecchio edificio anche durante la costruzione, come era uso in tanti cantieri dell'epoca, ed è quindi comprensibile perché Margherita originariamente volesse costruire altrove.

Il contratto con Paciotto, alcune piante e vedute cinquecentesche e i primi due progetti di Vignola ci permettono di ricostruire la sua idea e la sua situazione urbanistica (figg. 1-2): l'architetto voleva edificare sulle fondamenta della vecchia cittadella. Questa si è in parte conservata: un castello con quattro ali munite di rotonde torri angolari, una torre d'entrata centrale e un grande cortile quasi quadrato (fig. 3). Paciotto diede alle tre ali e al cortile misure leggermente più grandi di quelle dei due primi progetti del Vignola (figg. 25-26)⁶ e ne seguì anche la tipologia del castello, limitandosi però a due torri più grandi ai lati della facciata; come ancor oggi, una larga strada assiale collegava la piazza antistante il castello con piazza Cavalli. Paciotto collocò le scale nei due avancorpi e gli appartamenti del duca e della duchessa nelle due ali laterali. Trasformò, inoltre, l'ala posteriore in un'essedra, probabilmente senza gradinate⁷, e la fece continuare in un grande giardino, allora parte essenziale di ogni residenza principesca. Diminuí poi gli ambienti ritmicamente fino alle camere più intime nell'ala posteriore (per questa, forse, dovevano essere anche previste logge aperte sul giardino). L'architetto progettò anche chiocciolate con due rampe intrecciate per collegare le camere private con la cantina e i quartieri dei cortigiani⁸. A nord-ovest un altro giardino avrebbe potuto estendersi fino alle vicinanze di San Sisto.

Già poco dopo la stesura del contratto, quando Paciotto si era trasferito nelle Fiandre da Filippo II, l'amico Annibal Caro gli scriveva delle tante critiche che il suo progetto aveva suscitato, e in particolare che le vecchie fondamenta



erano troppo deboli per essere utilizzate. Dovendo quindi erigere le fondamenta fuori dai vecchi muri, si sarebbe offerta l'occasione di ingrandire le ali, di aumentare il numero delle stanze e di allargare il cortile eliminandone l'auditorio⁹.

In una sua lettera al duca dell'agosto 1559 Paciotto respinse tutte queste proposte e chiese di far rimuovere tutte le aggiunte fatte nel frattempo: "tutta la giunta da tutte le bande che s'era fatto, cioè verso S. Sisto et verso Parma fatta per la dopiezza delle stantie..."¹⁰. L'unica possibilità di allargare il palazzo sarebbe stata verso San Sisto, e cioè verso nord-ovest, aggiungendo due arcate alla loggia d'entrata del cortile e spostando quindi anche il portale: "che si cresca due archi più in lunghezza delle bande ... et non si guardi altrimenti dove verrà la porta, perché la piazza non ha da stare come stà ora..."

Questi contrasti e l'assenza di Paciotto indussero Margherita a cambiare architetto e a interrompere i lavori già nelle fondazioni. Dopo il successo del castello Farnese a Caprarola, il cardinale Alessandro, in rapporti migliori con Margherita che non con il fratello Ottavio, potrebbe averle caldamente raccomandato di ricordarsi di Vignola, che già verso il 1557-1558 aveva fatto due progetti¹¹. Nell'inverno 1560-1561 Vignola fornì infatti un progetto dettagliato che soddisfece la duchessa; tale progetto fu realizzato solo in parte, ma è documentato da una serie di piante e alzati disegnati per la maggior parte dal figlio Giacinto (figg. 4, 5, 6, 13, 15, 20, 21, 23)¹².

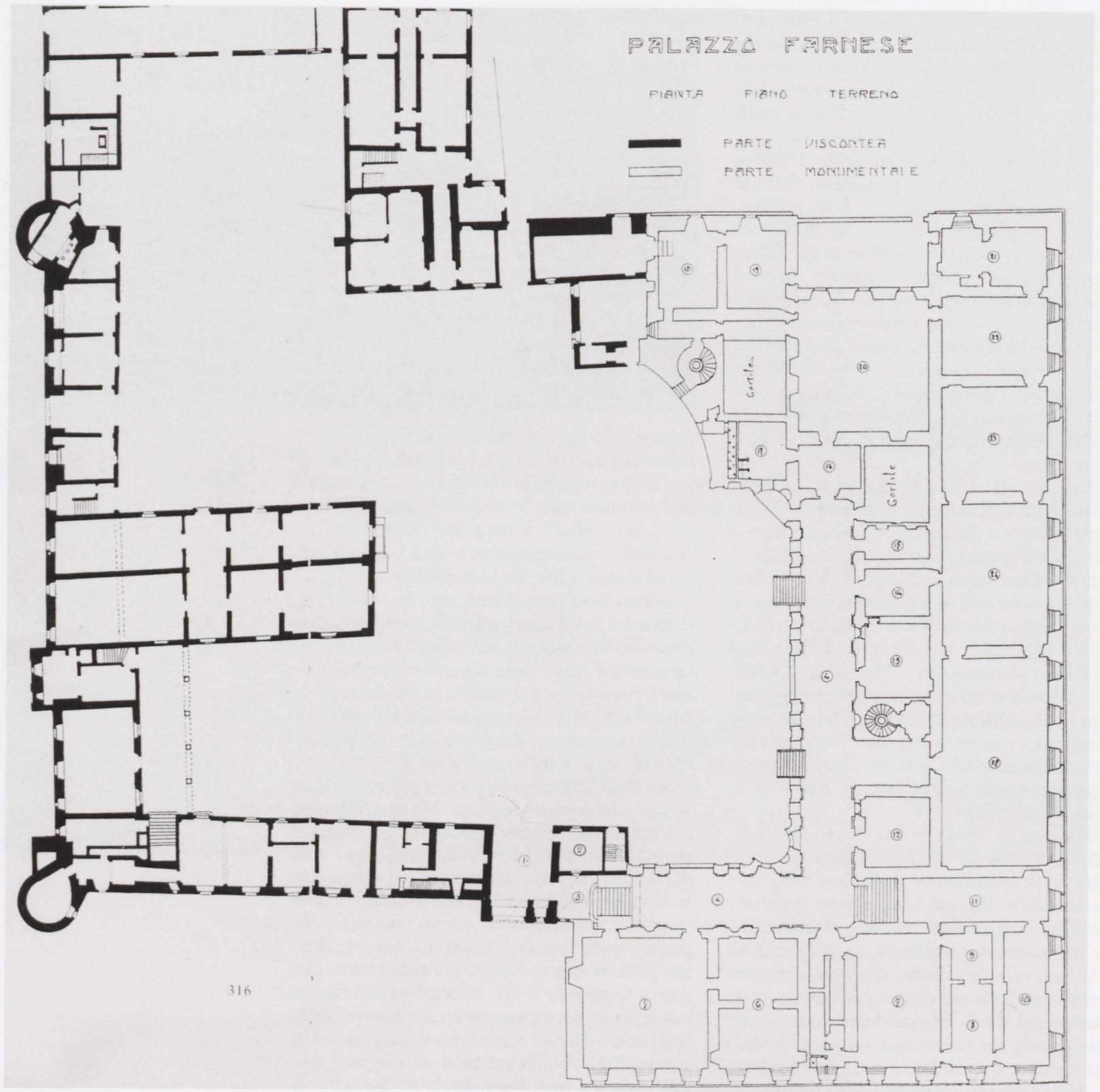
L'esterno

Erigendo le fondamenta al di fuori della vecchia cittadella, Vignola sembra aver rispettato le critiche originate dal progetto di Paciotto e aver ingrandito notevolmente sia le quattro ali sia la larghezza del cortile, che Paciotto aveva previsto quadrato con cinque per cinque arcate e pilastri più snelli. Per guadagnare spazio Vignola doveva rinunciare agli avancorpi laterali della facciata e spostare le scale che Paciotto aveva ivi collocato. Sostituendoli con la torre



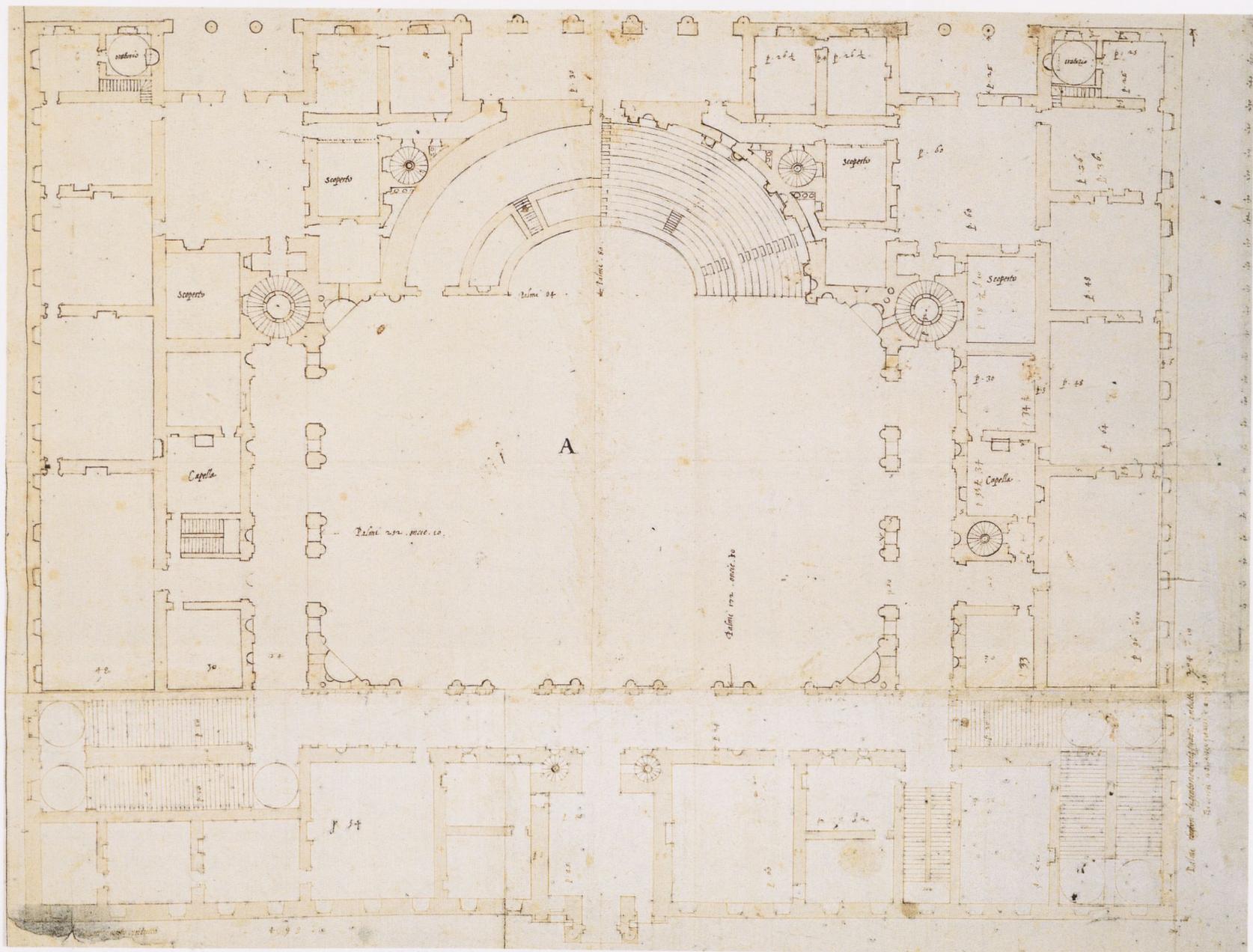
d'entrata anch'egli si allacciò però a un elemento caratteristico della vecchia cittadella (fig. 3). Già il suo progetto per la facciata caratterizza il palazzo come castello (figg. 5-6). Sopra il fosso con l'alta scarpa e le finestre degli "uffici", e cioè delle cucine, dispense e altre funzioni basse nel seminterrato, seguono due piani di uguale altezza e un terzo meno alto. Le ventitré finestre dei due piani principali sono accompagnate da mezzanini, lasciando immaginare innumerevoli sale, stanze e camerini ben illuminati – un sistema che risaliva in fin dei conti ai palazzi dell'ultimo Sangallo, come Palazzo Farnese a Gradoli, conosciutissimo sia da Vignola che dai suoi committenti (fig. 9)¹³.

I vani delle finestre e l'interasse corrispondono a quelli del palazzo romano. Ma diversamente dai palazzi di Roma e Gradoli le due finestre angolari sono più distanti l'una dall'altra – una deviazione dal ritmo regolare che si spiega con la disposizione interna e che suggerisce una maggiore flessibilità del tessuto murario. Vignola poggiò, per la prima volta, tutte le finestre su marcapiani. Ancora più densamente che non a Caprarola le tre trabeazioni e i cinque marcapiani concatenano quindi orizzontalmente il blocco edilizio come fasce metalliche – una sistematicità che, come tanti altri aspetti dell'architettura vignolesca, risale al Raffaello di

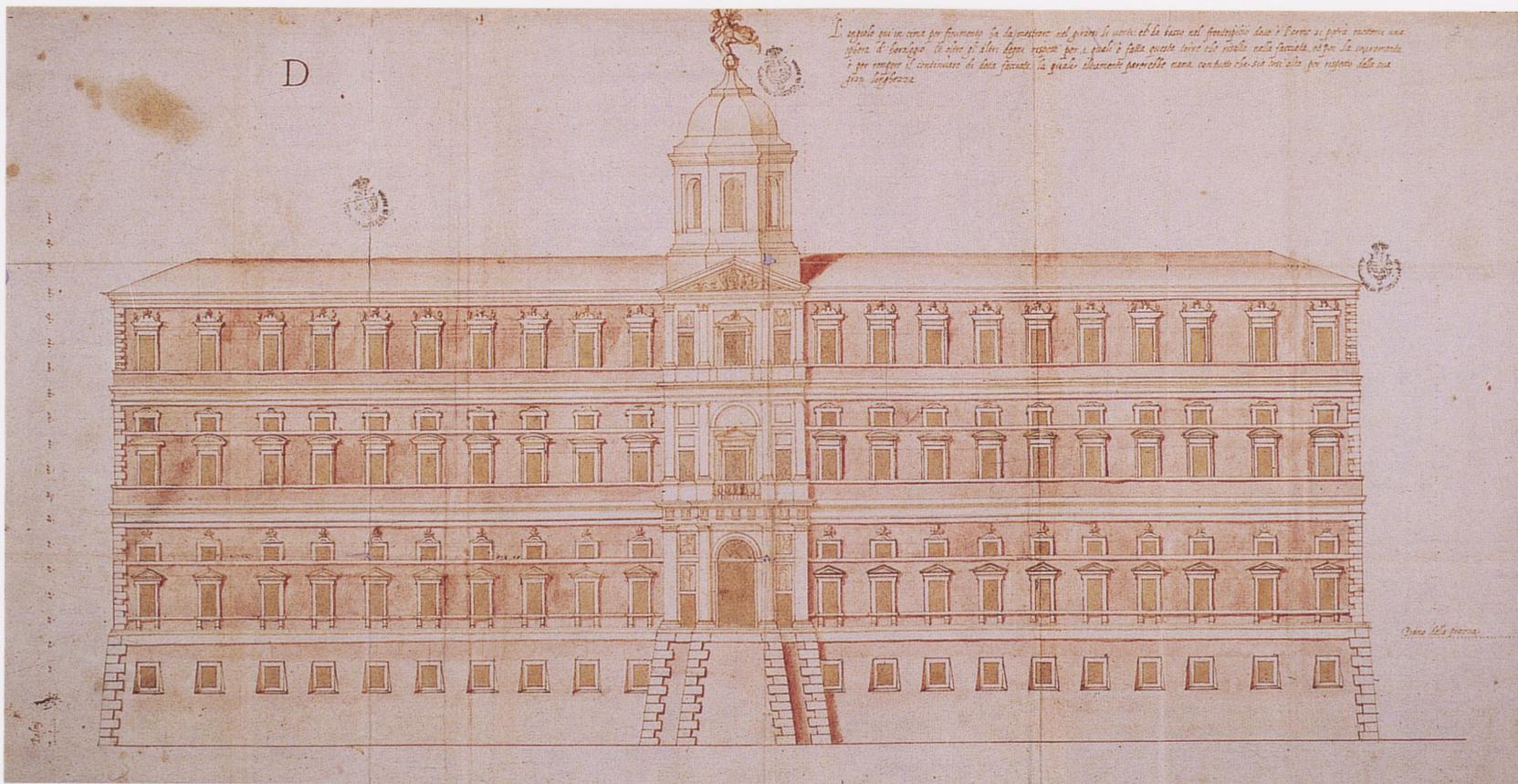


316

4. Giacinto Barozzi, copia di un progetto definitivo di Jacopo Barozzi da Vignola per il Palazzo Farnese. Windsor Castle, Raccolte Reali, n. 10499.



5. Jacopo Barozzi da Vignola,
progetto per la facciata di Palazzo
Farnese. Parma, Archivio di Stato,
Governo Farnesiano, Fabbriche
ducali e fortificazioni, busta 8, D.



Villa Madama. Questa coerenza tettonica conferisce all'esterno una razionalità quasi moderna: solo pochi progetti precedenti, come quelli di Sangallo per Carlo V o di Serlio per il Louvre, potevano vantare un maggior numero di finestre¹⁴.

Anche il bugnato d'angolo e la mancanza di ordini avvicinano l'esterno ai palazzi farnesiani di Roma e Gradoli, che Paolo III già da cardinale aveva concepito come sedi della futura dinastia, creando così una specie d'identità farnesiana nell'architettura.

Il bugnato d'angolo, i marcapiani e perfino la trabeazione del pianterreno, che continua quella dorica del portale, sono ridotti a fasce lisce e corrispondono quindi alla propensione all'astrazione caratteristica non tanto di Sangallo quanto piuttosto di Raffaello e Giulio Romano, una tendenza che lo stesso Vignola aveva già seguito nell'interno di Sant'Andrea in via Flaminia.

In contrasto con i progetti di Sangallo per la residenza di Pierluigi Farnese, padre di Ottavio, a Castro, o di Serlio per il Louvre, ma in maniera paragonabile ai progetti di Bramante per il Palazzo dei Tribunali (fig. 10), di Sangallo per Carlo V e forse anche al progetto di Paciotto, Vignola limitò gli ordini alla torre¹⁵. Questa non è più di tipo fortificatorio, ma termina in un campanile come nei palazzi comunali del Medioevo e come, ancora, nel Palazzo dei Tribunali di Giulio II (fig. 10). Non a caso Serlio propose un campanile centrale non per il Louvre, ma per il palazzo di giustizia: "per dare all'armi alli bisogni e per glincendi anchora"¹⁶. Una torre del genere doveva ricordare a Margherita anche il palazzo più nobile delle sue natie Fiandre, il palazzo comunale di Bruxelles del 1404. La torre centrale manca nel progetto di Paciotto e, se è assente anche nel progetto di Sangallo per l'imperatore, non doveva far necessariamente parte della tipologia cinquecentesca di una residenza principesca. La torre distingueva in ogni caso il castello come palazzo pubblico, sede del potere legittimo.

Come nel progetto sangallesco per il portale della Cancelleria¹⁷ e come nei due piani di Villa



6. Jacopo Barozzi da Vignola, progetto per la facciata di Palazzo Farnese, particolare. Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche ducali e fortificazioni, busta 8, D.

Giulia, i tre piani inferiori dell'avancorpo seguono il sistema dell'arco trionfale. Il pianterreno è articolato da un ordine dorico con fregio a triglifi, nicchie per statue e campi per rilievi. La campata centrale risalta in avanti per appoggiare il balcone del piano ionico (fig. 4). Questo balcone doveva essere accessibile dal salone centrale del castello e, come a Caprarola, avrebbe permesso ai duchi di mostrarsi al popolo sulla piazza. Il piano ionico è privo di ogni decoro figurativo e il cieco arco centrale si apre in una porta ionica. Secondo il principio della sovrapposizione, il terzo ordine dell'avancorpo è corinzio; qui manca anche l'arco, ma la finestra ionica è più larga delle altre. Un frontone classicheggiante con il timpano decorato dall'arma ducale conclude l'avancorpo.

Il campanile vero e proprio è ottagonale e comincia solo con il tetto. Si apre in otto arcate circondate da campi ciechi ed è incoronato da un angelo segnamento, anch'esso un simbolo piuttosto pacifico.



In alto a destra nel disegno, Vignola commentò il significato della torre per la composizione della facciata: “L’angelo qui in cima per finimento ha da mostrare nel girarsi li venti: et da basso nel frontespizio dove è l’arme si potrà mettervi una sphaera d’horologio et oltre gli altri degni rispetti per e quali è fatta questa torre che risalta nella facciata et poi la sormonta è per rompere il continuare di detta facciata la quale altramente parerebbe nana con tutto che sia così alta per rispetto della sua gran longhezza”. L’angelo segnamento, il frontespizio e l’eventuale orologio nel timpano rappresentano quindi i “degni rispetti” e cioè la dignità e il potere dei nuovi duchi. Il rapporto con la verticale della torre poi, fa apparire il palazzo meno “nano”, e più monumentale, interrompendo allo stesso tempo la monotonia delle tante finestre. Per quanto risulta dai documenti, Vignola dovette limitare il decoro lapideo anche per ragioni economiche¹⁸.

Il Palazzo Farnese si distingue dal progetto serliano per il Louvre e dalla maggior parte delle facciate residenziali degli anni precedenti in quanto non ha facciate, ma rappresenta, come i palazzi farnesiani a Roma, Gradoli e Caprarola, un blocco omogeneo e stereometrico. Con 40,21 × 111,25 metri la facciata non avrebbe solo superato di gran lunga il palazzo romano, ma leggermente perfino il Palazzo dei Tribunali (fig. 10).

Alla monotonia delle tante finestre, che allo stesso Vignola appariva problematica, contribuisce anche la loro somiglianza. Vignola infatti distinse solo lievemente il pianterreno dal secondo piano, in quanto sotto dovevano trovarsi gli appartamenti estivi. Ambedue quindi erano nobili: nel secondo piano la trabeazione non è semplificata; le finestre rimangono senza mensole e vengono incoronate da frontoni curvi, per Vignola evidentemente più distinti di quelli a frontone triangolare, mentre per le finestre del piano dei cortigiani non erano previsti frontoni. Come le due trabeazioni inferiori, anche quella del terzo piano doveva continuare l’ordine corinzio dell’avancorpo e si riduceva a un alto architrave a fasce e a un cornicione sporgente.



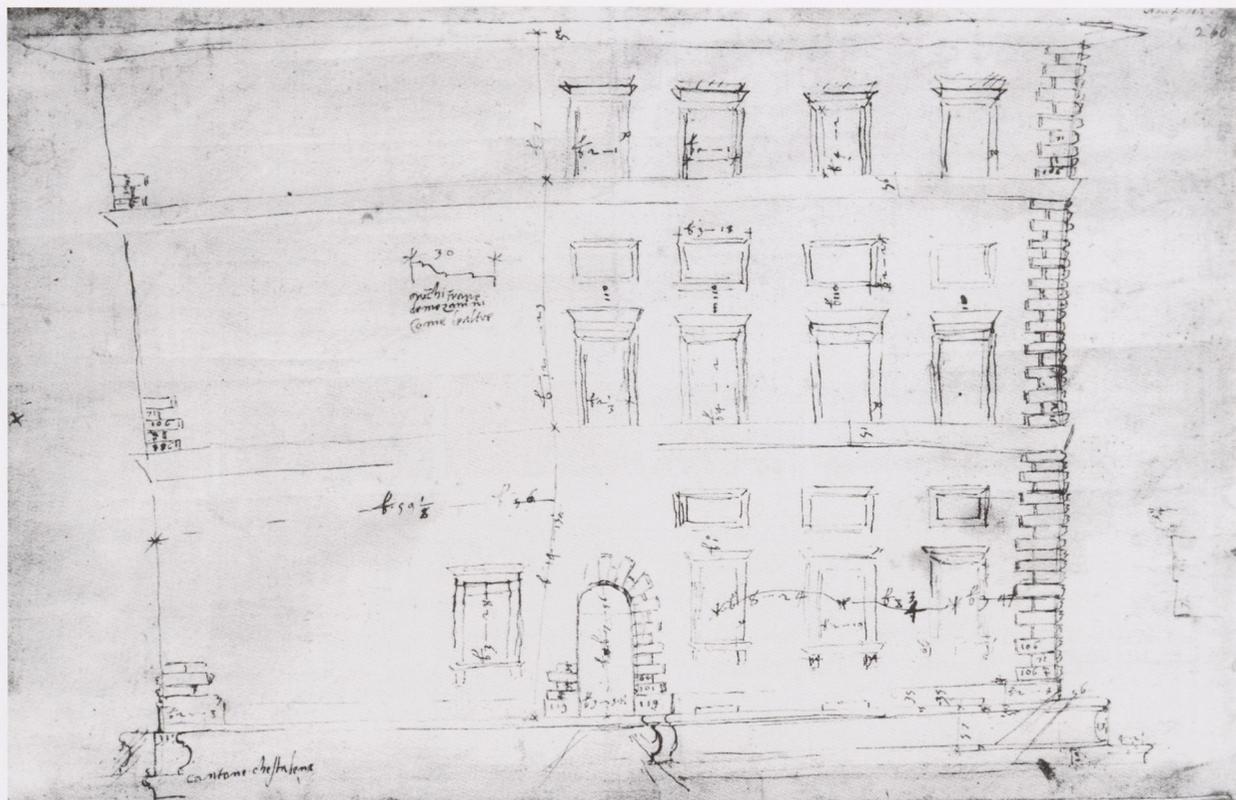
8. Piacenza, Palazzo Farnese, facciata, particolare.

Sul disegno la pietra bianca della torre, del bugnato d’angolo, delle edicole e delle cornici si stacca dal fondo in mattoni rosa delle pareti – distinzione materiale e cromatica che ricorda anch’essa il Palazzo Farnese di Roma.

Ancora nel maggio 1561, quando i lavori erano già in corso, il figlio Giacinto Vignola tentò di difendere la scarpa e il fossato: “...lasciando da parte la maestà, che ritiene la fabbrica vietando alla plebe che non si possa accostare alle mura glie, ne sotto le finestre, et la vaghezza che pongo porgere giardinetti acconci nel fondo; vi è l’accomodare de i lumi per li officij da basso, et altre cose che ne mettono in necessità di farlo; et finalmente questa mia [!] inventione di mettere in fortezza il palazzo senza che vi sieno i fianchi [bastioni] ricerca pure il fosso...”¹⁹.

Ma nell’ottobre 1562 il duca decise di eliminare il fossato e d’illuminare il seminterrato con bocche di lupo sotto le finestre del pianterreno²⁰. Solo nell’agosto 1565 Vignola reagì con la proposta, non incontestata ma appoggiata da Margherita, di abbassare tutta la piazza di circa 1,20 metri per poter integrare le bocche di lupo nelle edicole del pianterreno e recuperare al-

9. Giovan Battista da Sangallo, progetto per la facciata di Palazzo Farnese a Gradoli. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 296 A.



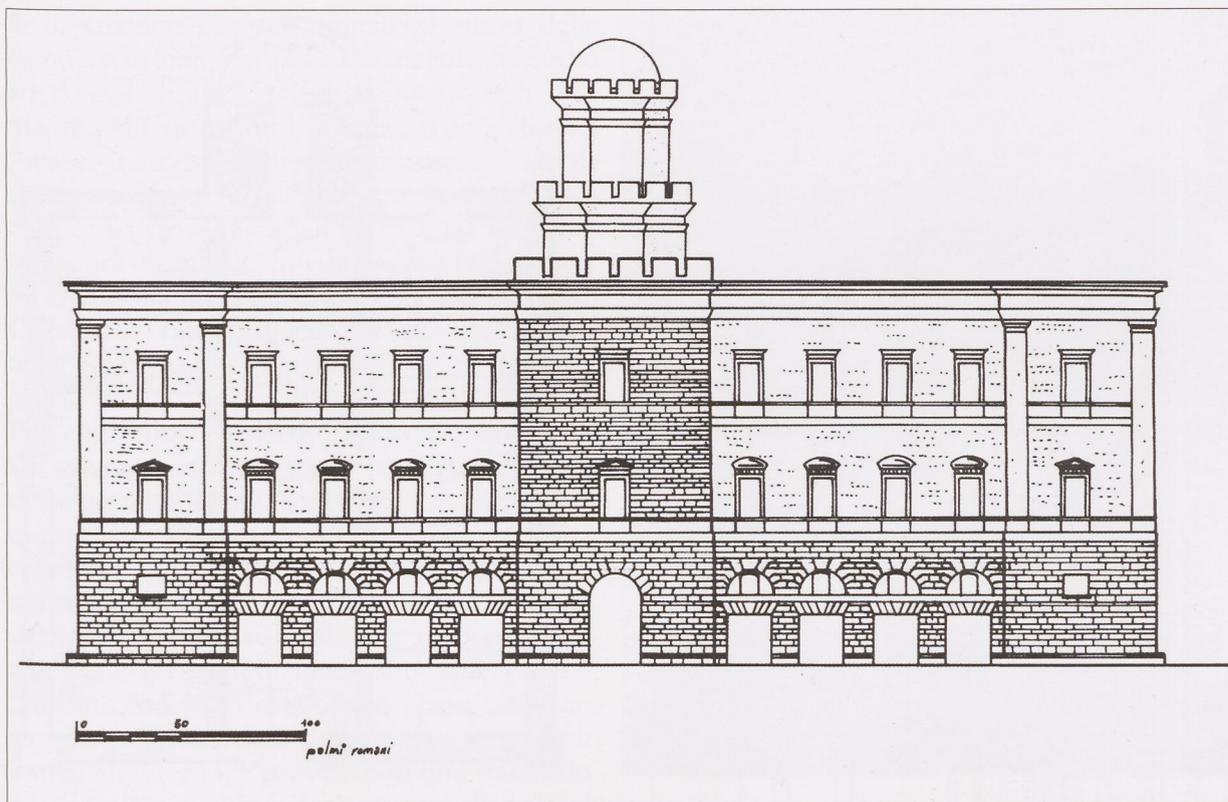
meno una piccola parte dei 10,28 metri della scarpa (figg. 13-14)²¹. Per collegare il nuovo zoccolo organicamente al piano ribassato della piazza, Vignola introdusse una specie di grande base dorica che ricorda quella della sua *Regola*²² e sulla quale dovevano alzarsi poi le basi dell'ordine dorico del portale (figg. 7, 8, 14). Questo zoccolo è lavorato con la stessa pietra grigia come il bugnato d'angolo e la trabeazione del terzo piano e contrasta con la pietra bianca delle edicole e cornici.

L'eliminazione della scarpa portò non solo all'innalzamento della zona inferiore delle edicole e al prolungamento delle loro mensole, ma ebbe ulteriori conseguenze per l'alzato dell'esterno. Sopra la cornice del parapetto i due piani principali sono ora quasi uguali, mentre il terzo piano corrisponde a metà del pianterreno: la diminuzione progressiva dei tre piani è trasformata in un sistema con due piani equivalenti e uno dimezzato ancora più vicino al palazzo di Gradoli (fig. 9). Le finestre della fac-

ciata realizzata sono leggermente più piccole e senza il caratteristico decoro sopra la cornice. Così la distanza tra le edicole e le piattabande, tra le finestrelle e le trabeazioni, ma prima di tutto tra le finestre del terzo piano e il cornicione, è notevolmente cresciuta dando maggior respiro al fitto rilievo della parete. Le finestre michelangiolesche del piano nobile risalgono al periodo di Ranuccio III, mentre quelle del terzo piano non furono mai eseguite. Il bugnato d'angolo continua ora anche nelle zone dei parapetti e rinforza le tendenze verticali degli angoli.

Sul fondo rosso scuro dei mattoni le cornici e le finestre di pietra bianca, con i loro profili lineari e precisi, le mensole triglifate delle edicole e il meandro delle finestre piccole di eleganza peruzziacca, hanno un effetto nobile e raffinato. Questo contrasto materiale e cromatico sarebbe culminato nell'avancorpo bianco e riccamente articolato.

Un sistema simile e un'astrazione ancora mag-



10. Roma, Palazzo dei Tribunali, facciata, ricostruzione (disegno G. Bonaccorso).

giore tornano nel casino di caccia del cardinale Ippolito d'Este a Bagni di Tivoli, costruito dal 1564 da Alberto Galvani, seguace di Vignola (figg. 11-12)²³. Anche la pianta assomiglia tanto ai progetti di Vignola da essere tentati di attribuire il progetto a lui e non a Galvani, che nelle altre sue fabbriche raramente si avvicinò così tanto allo stile del maestro²⁴.

Il cortile

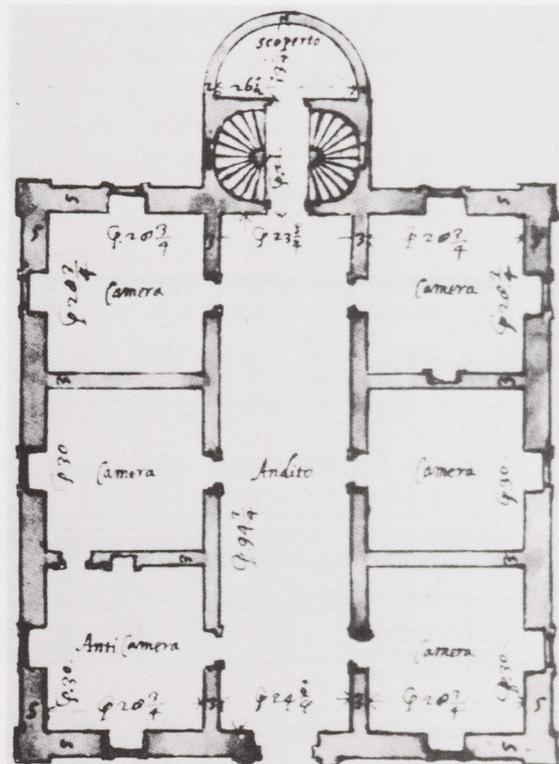
Attraversando la porta trionfale e l'andito della torre che sulle piante appare ancora poco ornato, il visitatore sarebbe entrato nel grande cortile (figg. 4, 13-22). Lì sarebbe stato sopraffatto dall'enorme altezza di quasi undici metri delle logge e dalle snellissime paraste dell'ordine ionico con le loro basi e capitelli canonici (figg. 18-19). Il visitatore sarebbe stato invitato a fermarsi e a volgere gli occhi dalle travate ritmiche delle logge laterali alla monumentale esedra dell'auditorio antistante e ai gradini che dovevano salire fino al piano nobile.

Con $38,54 \times 56,33$ metri (senza l'auditorio) il cortile è circa quattro volte più grande di quello del palazzo romano e perfino notevolmente più grande del cortile del Palazzo dei Tribunali e quindi anche la grandezza delle singole campate è molto maggiore²⁵. Vignola aveva previsto cinque travate per la loggia d'entrata e tre per ciascuno dei due lati corti. Tali travate dovevano continuare il ritmo trionfale dell'avancorpo, ma con colonne ridotte da tre quarti a due terzi di fusto. Esse furono criticate da alcuni contemporanei perché con la loro insolita larghezza avrebbero ridotto l'illuminazione delle stanze adiacenti e con la loro articolazione raffinata in pietra sarebbero state molto costose²⁶. In queste travate Vignola variò quelle dei portici bramanteschi del giardino superiore del cortile del Belvedere, ma, invece di raddoppiare i pilastri negli angoli o di piegarli (come fece Serlio a Ancy-le-Franc), egli piegò tutta la travata sostituendo l'arcata con una grande nicchia diagonale della stessa larghezza. Con una simi-

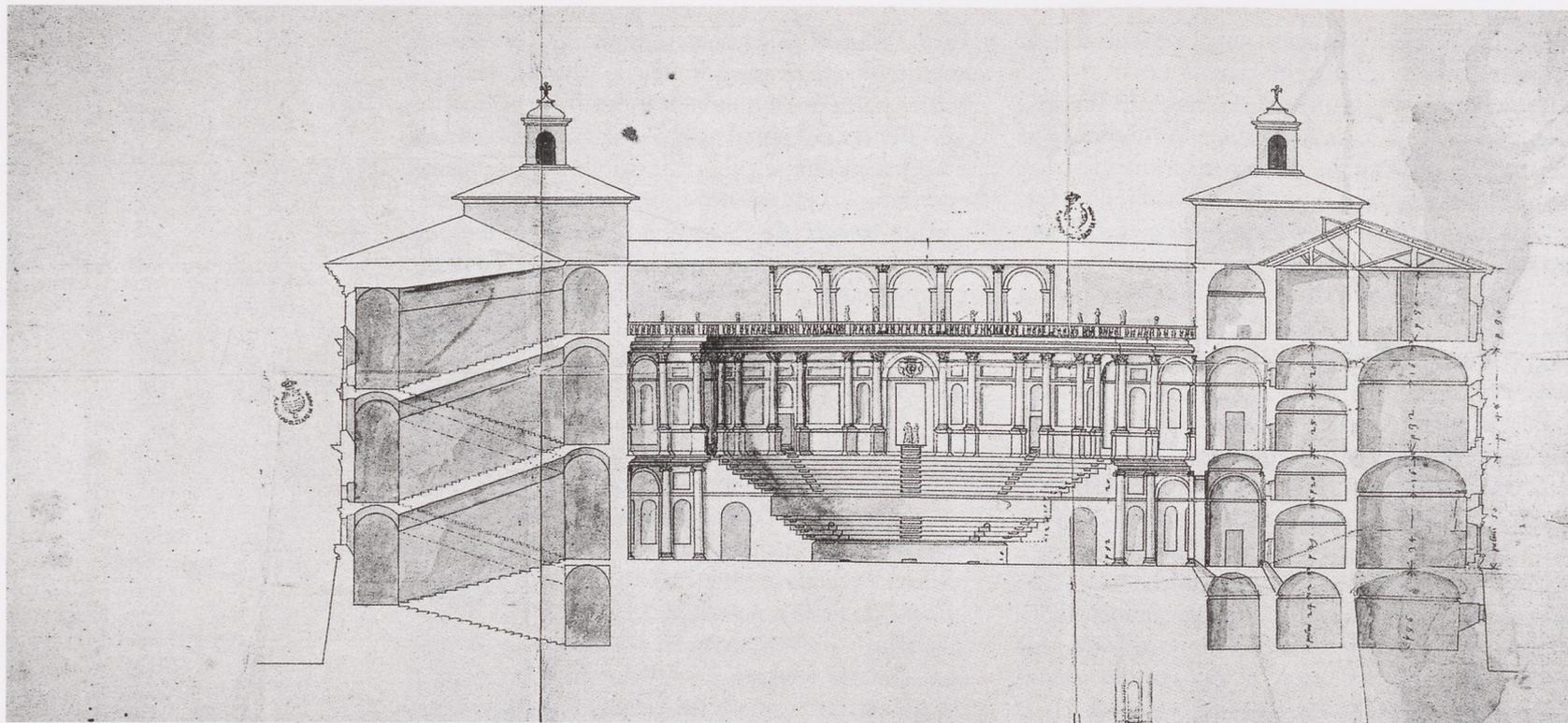
11. Bagni di Tivoli, casino di caccia, esterno (da D. Coffin, *The Villa in the Life of the Renaissance*, Princeton, N.J. 1979, fig. 90).



12. Bagni di Tivoli, casino di caccia, pianta. Modena, Archivio di Stato, Camera Ducale, Registri del Cardinal Luigi d'Este, Pacco 169, Misure e stime per lavori fatti a Tivoli 1583-1587, fol. 32r.



13. Giacinto Barozzi per Vignola, progetto per la sezione longitudinale di Palazzo Farnese. Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche ducali e fortificazioni, busta 8.



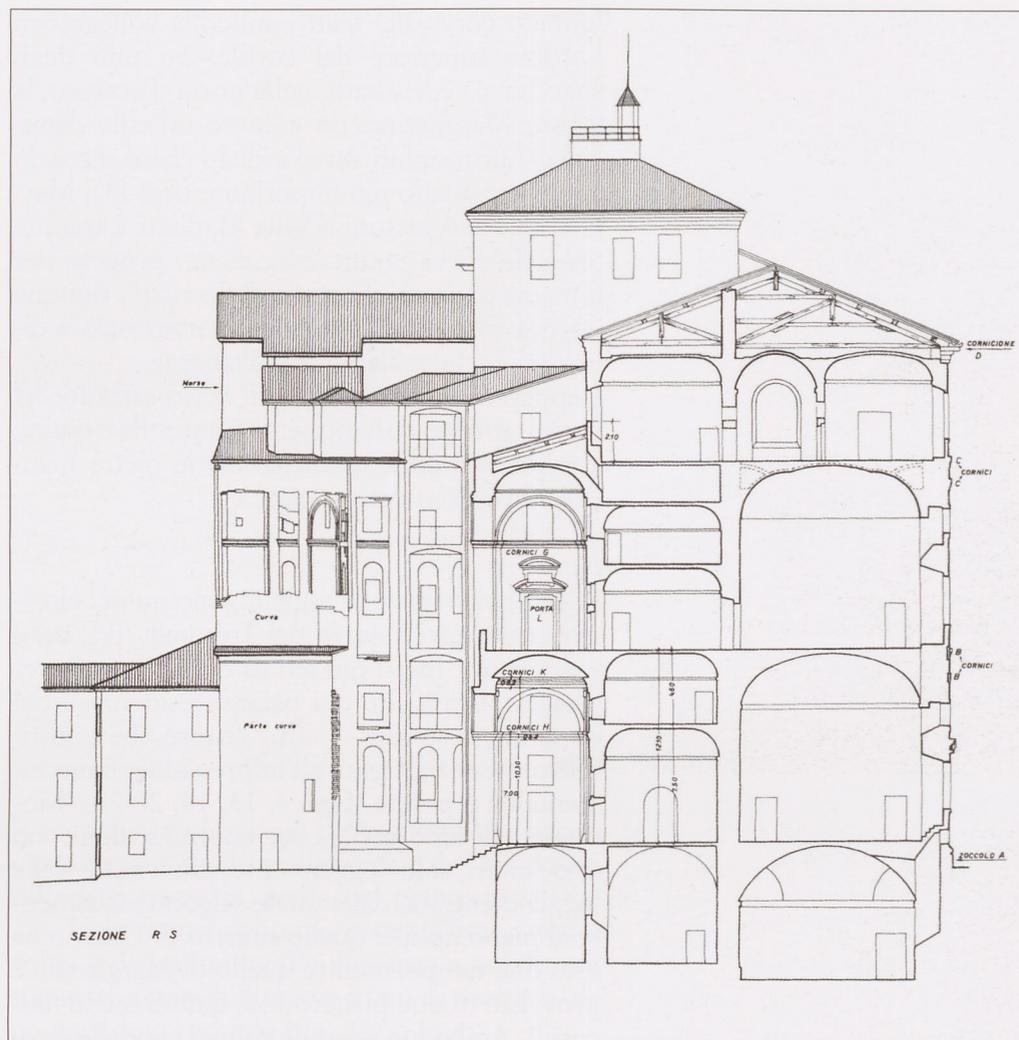
le invenzione poté continuare il ritmo delle campate in maniera più convincente di Serlio ad Ancy-le-Franc²⁷, ma in contrasto con Bramante nel Cortile del Belvedere o Sangallo nel Palazzo Farnese. Con i larghi smussi Vignola riuscì a superare gli angoli in maniera paragonabile alla crociera di San Pietro e ad aumentare ancora essenzialmente la spaziosità del cortile. Diversamente dal piano nobile del cortile di Caprarola, Vignola aggettò solo la trabeazione nelle campate piegate dandole ancora maggior peso.

Per conferire l'eleganza dovuta al piano degli appartamenti estivi, Vignola trasformò il dorico della facciata in uno ionico più snello. Ripeté questo sistema nel secondo piano in un ordine corinzio che continua nel terzo solo sulla parete posteriore in un ordine composito e in un sistema che corrisponde alla loggia del giardino, mentre le altre pareti rimangono nude.

L'ordine corinzio del secondo piano è rialzato su piedestalli collegati da balaustre e, come lo ionico all'esterno, è provvisto di una trabeazione completa e quindi leggermente distinto rispetto al pianterreno: anche nel cortile il piano superiore è quello ancora più nobile.

Come nell'avancorpo della facciata, Vignola presentò quindi una classica sovrapposizione di ordini e un vocabolario puramente normativo – ancora più normativo che non in tutte le sue opere precedenti. Si sente che il progetto è contemporaneo alla prima pubblicazione della *Regola delli cinque ordini*²⁸. Già i contemporanei si fecero beffe di Vignola “perché ha atteso a mettervi tutti quanti ordini di architettura ha scritto Vitruvio senza considerazione alcuna de la spexa”²⁹. Solo i disegni danno un'idea dello splendore classicheggiante e sensuale di questi ordini. Essi furono realizzati solo nella proiezione più scarna delle paraste delle logge (figg. 16-17).

Sui disegni le quattro gradinate inferiori dell'edifizio, che forse solo Vignola stava trasformando in vera cavea, sembrano destinate, come nei teatri antichi, ai duchi e ai loro ospiti più eminenti e la parte alta alla corte. L'auditorio è accessibile anche dal piano superiore, dove il co-



lonnato curvo del teatro antico si collega con l'ordine superiore del cortile. Su uno degli spaccati si vede infatti, nella porta d'accesso, la grossa Margherita con accanto un'esile damigella – altro significativo indizio che il secondo piano era quello più importante (fig. 13). Margherita aveva vissuto a Villa Madama e tramite Sangallo aveva potuto conoscere i progetti per il teatro annesso al cortile della villa³⁰, dunque doveva essere particolarmente interessata a divertirsi anche nella piccola Piacenza. L'apparente verticalismo e il cotto astratto del cortile attuale, così attraenti già per Borromini, sarebbero quindi spariti dietro le pietre bianche e lo stucco delle travate.

L'interno

I due piani principali raggiungono quasi l'altezza di quelli del Palazzo dei Tribunali (fig. 10) e sono oltre 2 metri più alti di quelli del palazzo romano, il più alto dei palazzi residenziali dei decenni precedenti – altro fattore che contribuisce essenzialmente all'impressione di monumentalità e potere (figg. 4, 13, 14, 20-22). Monumentali sono anche i due enormi scaloni, con 4,45 metri solo leggermente più stretti della loggia d'entrata, dalla quale salgono assialmente al piano nobile: quello sinistro di Ottavio ha solo due rampe, mentre quello di Margherita è provvisto di due pianerottoli, quindi meno faticoso³¹. Ambedue sono illuminati sia dalle finestre che dalle finestrelle e portano agli appartamenti dei duchi, ma solo quello di Ottavio arriva fino al grande salone. Questo doveva occupare una buona parte dell'ala anteriore e, per includere il balcone, doveva estendersi almeno fino al filo destro dell'avancorpo. Ancora nell'agosto del 1562 si discuteva sulla possibilità di un salone di 40 × 80 braccia piacentine, che però non avrebbe trovato corrispondenza con i muri del pianterreno³².

Del resto, i due appartamenti sono rigorosamente separati e ognuno dei due dispone di due appartamenti analoghi. Appartamenti separati del duca e della duchessa esistevano già nel Palazzo Ducale di Urbino; e sull'U 1303 per un palazzo di Parma del 1520 circa, Sangallo

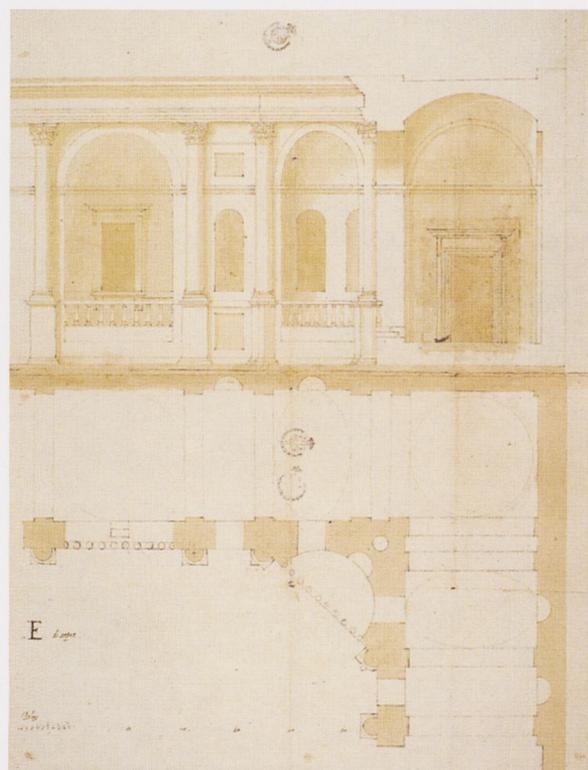
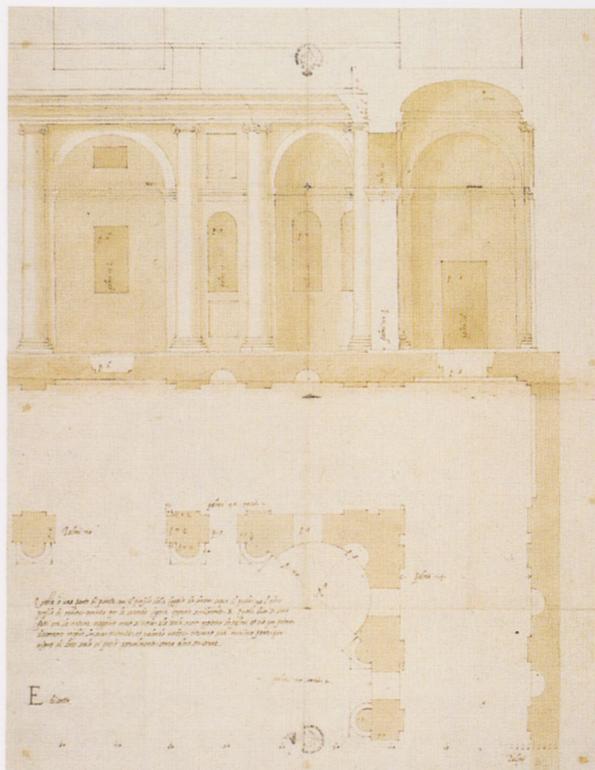
aveva già previsto un giardino fiancheggiato da due ali parallele “con stantie e loggia per li homini secrete” e “per le donne”³³.

La sequenza delle sale di rappresentanza, che diminuiscono nella dimensione dalla sala prima e seconda fino alle due anticamere e alla camera di soggiorno di Margherita, sembra già essere stata prevista da Paciotto e corrisponde a quella dei grandi palazzi papali e cardinalizi come la Cancelleria, dove il cardinale Alessandro viveva dal 1535³⁴. La prima sala ha quasi le stesse dimensioni della Sala dei Cento Giorni. Come nell'ala destra del piano nobile di Palazzo Farnese a Roma, le prime tre sale sono accompagnate da una seconda fila di camerini, uno dei primi esempi di un *appartement double* che Paciotto aveva ancora energicamente respinto. Un tale sistema raddoppiato aveva il grande vantaggio di permettere l'accesso a qualsiasi stanza dell'ala senza dover attraversare le sale di rappresentanza. In seguito diventò, infatti, un elemento comune della maggior parte degli appartamenti nobili del Sei-Settecento, particolarmente in Francia.

Con circa 13 × 13 metri la camera di soggiorno di Margherita è incomparabilmente più larga di quelle principesche dei decenni precedenti. La sua posizione nascosta e il suo collegamento con il giardino ricordano la camera del cardinale Alessandro a Caprarola³⁵. È però quattro volte più grande ed è illuminata solo indirettamente da una loggia e da un pozzo di luce: “Salotto difeso dalla stagione calda, et dalla fredda dove mai entrerà sole ne vi potranno venti et haverà però lumi vivi e abbastanza perche oltre le due finestre che guardano ne scoperti, l'altre due verso la loggia veggono l'aria aperta...”, come Vignola la descrive sulla pianta. Non a caso fu aspramente criticata dall'anziano direttore del cantiere del castello e solo quando questi l'aveva già ridotta e trasformata parzialmente in stanze per damigelle, Vignola riuscì a salvare il progetto originario, evidentemente una idea piuttosto sua che non di Margherita³⁶.

Analogamente a Caprarola, questa camera più intima è quadrata e distinta all'esterno da una torre, come quella della facciata: un gesto di

15a-b. Giacinto Barozzi per Vignola, progetto per l'alzato del pianterreno e del piano superiore del cortile e del piano superiore del cortile. Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche ducali e fortificazioni, busta 8, E, sopra e sotto.



potere meramente simbolico. Come a Caprarola la stanza non è direttamente raggiungibile ed è circondata da una serie di stanze piccole, tra le quali anche un oratorio con cupola. Uno stretto corridoio collega la camera con la loggia centrale dell'ala posteriore.

Nello spaccato trasversale e in un particolare, Vignola disegnò anche la vicina scala segreta di Margherita, che nella realizzazione fu spostata verso est per aprire un accesso dalla loggia alla camera della duchessa (figg. 4, 13, 21, 22). È una chiocciola a due rampe intrecciate come quella sangallesca a Orvieto, e Vignola ne descrisse le funzioni particolari: "...potrà essere servita dalli stessi offittii da basso, et dalle sue damigelle, et da gentiluomini separatamente". Due rampe indipendentemente frequentabili legano quindi l'appartamento al seminterrato dove si trovano il tinello, le cucine per i cortigiani e per Margherita, le dispense, le cantine, la "lignara", il "bagno" e al terzo piano dove stanno i cortigiani, le damigelle e i domestici (fig. 20).

Il progetto per la pianta del piano nobile non si è conservato, ma la realizzazione dell'ala destra differisce poco da quella del pianterreno (fig. 22). L'ala destra del terzo piano, l'unico non a volta, è divisa in una fila di stanze e un'altra di stanzette accessibili, come in un monastero, da un corridoio centrale (fig. 21).

Insieme al cortile la facciata verso il giardino rappresenta la parte più affascinante del progetto (fig. 23). Come nel palazzo romano, il centro dell'ala posteriore è aperto in logge ad arcate, ma continua gli ordini dell'avancorpo e non quelli del cortile. La loggia inferiore è accessibile dal criptoportico curvo sotto l'auditorio e sul progetto il suo collegamento con il giardino richiede anche un ponte levatoio. Nel terzo piano la loggia viene continuata solo da un tozzo ordine corinzio di paraste o semicolonne e campi ciechi che si aprono in finestre. Nelle strette logge laterali dei due appartamenti ducali, Vignola eliminò le arcate creando colonnati con stretti intercolumni vitruviani e li ripeté perfino nel terzo in una delle due versioni



16. Piacenza, Palazzo Farnese,
loggia.

17. Piacenza, Palazzo Farnese,
loggia, dettaglio con capitello ionico.

conservate. Come in alcuni alzati del cortile, Vignola tralasciò le mostre delle porte e finestre, e questi alzati appaiono quindi più palladiani di quanto non siano. L'alternanza di pareti chiuse e portici ombrosi è ovviamente calcolata per essere vista anche dalla distanza del futuro giardino, che avrebbe potuto estendersi per quasi 560 metri (2500 palmi) fino alle mura della città³⁷ e che Margherita sollecitava ogni tanto nelle sue lettere scritte da Bruxelles. Già nel 1560 era stato deciso di abbattere la nuova cittadella appoggiata alle mura (fig. 1) e la bellezza dei futuri giardini è evocata da Francesco De Marchi: "...nel settentrione vi sono giardini ed orti e navigli di acqua, li quali orti e giardini sono del detto palazzo dove si può fare un bellissimo parco con una parte d'essi; ha la vista delle mura della Città, e fuori delle barche che vengono perfino alla porta della Città. Poi vi è una tagliata di tre quarti di miglio, la quale è tutta praderia, ancor quando il tempo è chiaro discopresi quella bella e rara Città di Cremona, e a questo palazzo si potrà con facilità farsi venire le barche per sino alla porta, che sarà meno di cinquecento passi, che dappoi si potrà andare per tutte le parti del mondo dove le navi marittime possono andare ... E oltre il Po ha una veduta rarissima di una pianura fertilissima piena di bellissimi Castelli e Palazzi e abitazioni, il quale paese è coltivato si come qualsivoglia giardino: poi alla parte di ponente vi è pur questa medesima bella vista con altri giardini e orti e con una Chiesa che si dice San Sisto..."³⁸.

La progettazione e il sistema proporzionale

Il punto di partenza della progettazione furono probabilmente le misure del terreno disponibile di circa 400 × 500 palmi. Aprendo la facciata principale in ventitré finestre e quelle laterali in sedici, Vignola diede 20 palmi alla larghezza della maggior parte delle campate dell'esterno. Ma solo sedici campate della facciata principale e dieci di quelle laterali corrispondono a questa misura, vale a dire metà delle travate del cortile. In ragione della presenza dell'arco trionfale, le campate della triade dell'avancorpo sono più larghe e, rispetto alla disposizione



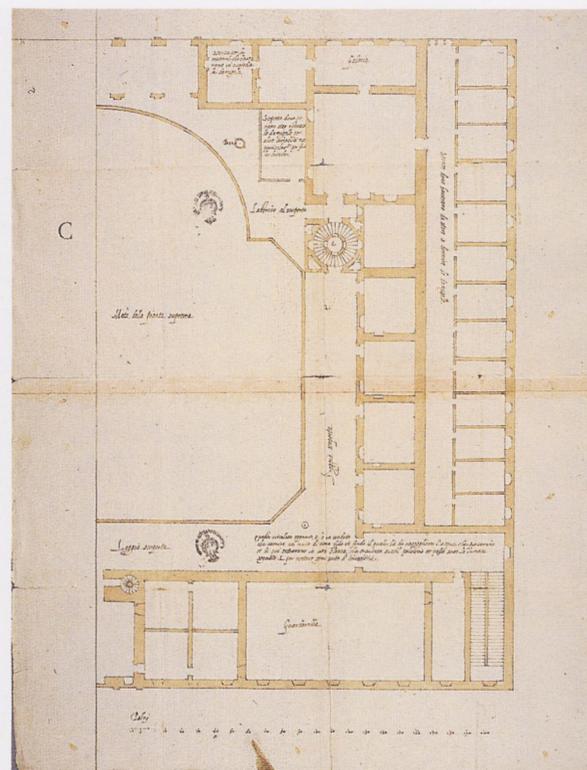
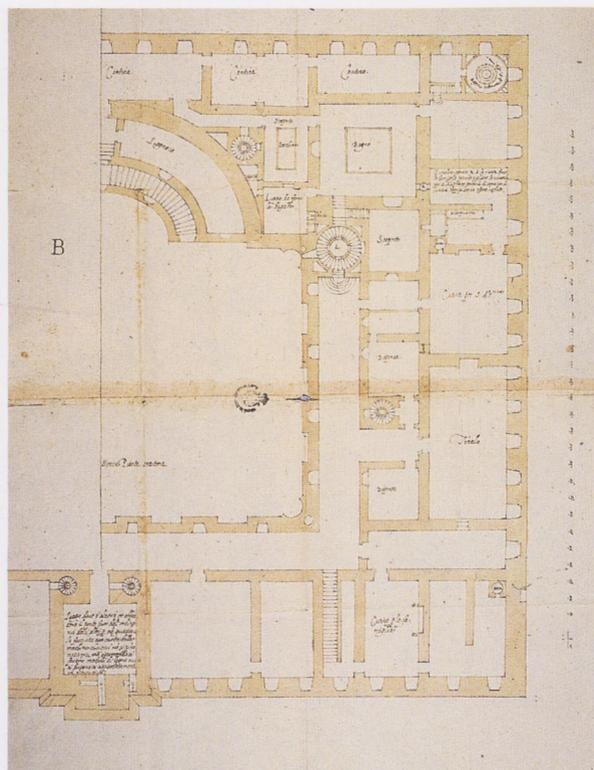


19. Piacenza, Palazzo Farnese,
cortile, particolare.



20. Giacinto Barozzi per Vignola, Progetto di pianta della cantina di Palazzo Farnese. Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche ducali e fortificazioni, busta 8, B.

21. Giacinto Barozzi per Vignola, progetto di pianta per il piano superiore di Palazzo Farnese. Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche ducali e fortificazioni, busta 8, C.



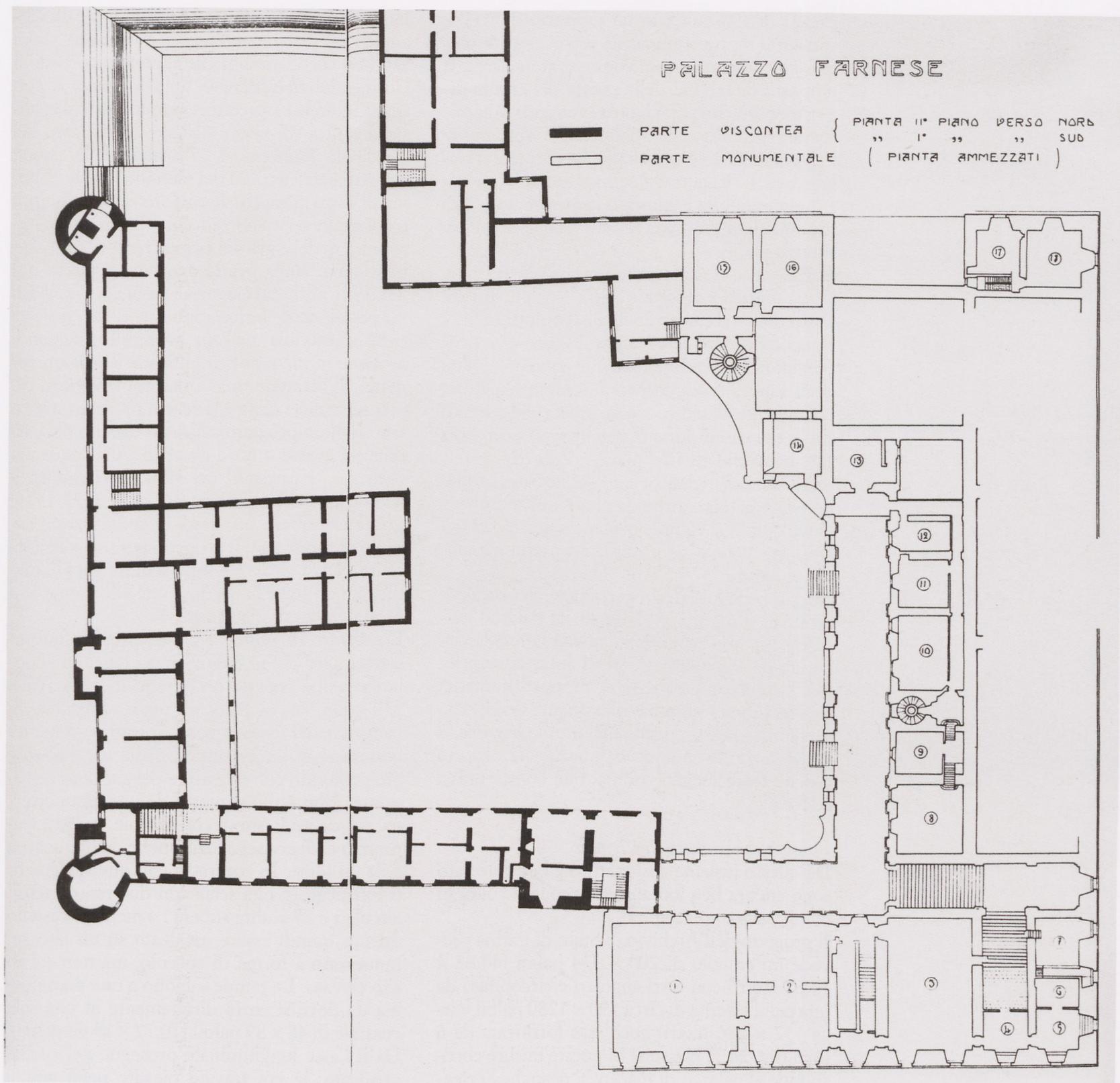
interna, lo sono pure le campate angolari. L'altra misura chiave era la larghezza delle sale nelle ali laterali di 48 palmi, che determinava anche la loro altezza e quindi l'eccezionale altezza di 50 palmi del pianterreno. Vignola diede al vano del cortile circa la metà dei 496 palmi, e diede alle travate il doppio delle campate esterne per far corrispondere al meglio gli assi del cortile con quelli dell'esterno. Rispetto a Windsor 10501 aumentò le travate di 5 palmi e con esse anche la loro altezza e le loro colonne (fig. 25).

La larghezza dei pilastri delle travate corrisponde al vano delle arcate di 20 palmi, e questo ha un rapporto di 1:2. Orizzontalmente il pilastro è diviso in una nicchia di 5 palmi, quattro pezzi di muro di 1,5 palmi e due colonne ioniche con fusti di 4,5 palmi. Questi stanno in un rapporto di 1:9,78 con la loro altezza di 44 palmi e la loro trabeazione abbreviata è di 2,67 moduli (6 palmi). Vignola deviò quindi dalla sua propria regola del 1562, dove raccomandò un rapporto di 1:9 per la colonna ionica e di 5 moduli per la trabeazione³⁹, e lo fece, non da ul-

timo, per arrivare a misure tonde, seguendo lo stesso principio di suddivisione razionale della pianta. Le misure dell'ordine nacquero quindi dal dialogo tra le norme della *Regola*, l'altezza del piano e il sistema della travata ritmica.

Lo stesso vale anche per l'ordine corinzio del piano superiore con colonne di 3,5 palmi alte 32,5 palmi. Con il rapporto di 1:9,29 sono quindi considerevolmente più basse della *Regola* (1:10), con 5,14 moduli la loro trabeazione è leggermente più alta (5 moduli) e con 5,7 moduli il piedistallo più basso (7 moduli). Il piano corinzio del cortile è 2,5 palmi più alto del pianterreno e la sua zona basamentale non corrisponde né agli interni né alla facciata, ma doveva essere anch'esso distinto come quello più nobile.

La travata ritmica del cortile viene proiettata sull'avancorpo della facciata (fig. 4). Sul progetto la sua scarpa è alta 46 palmi, il pianterreno 50 palmi, il piano nobile 48 palmi e il piano superiore 36 palmi. L'altezza complessiva della facciata di 180 palmi sta alla sua lunghezza di 498 palmi in un rapporto di 4:11 e alla sua lar-



ghezza di 394 palmi in un rapporto di 5:11 – ambedue rapporti numerici relativamente piccoli, che possono essere considerati musicali. Il rapporto di 1:1,462 della pianta del cortile dimostra però che per Vignola i rapporti numerici erano tutt'altro che obbligatori⁴⁰. Nel progetto il pianterreno è quindi più alto del piano nobile, benché leggermente più basso dell'interno e il piano nobile è spostato leggermente in giù rispetto all'interno per lasciare maggior altezza al terzo piano.

Nell'esecuzione la facciata non ha più scarpa e la sua altezza è ridotta a 146,60 palmi. Il rapporto della facciata principale è quindi di 5:17 e quello delle facciate laterali di circa 3:7 – proporzioni che sembrano meno coerenti. I due piani superiori ora corrispondono invece quasi esattamente all'interno; solo grazie allo zoccolo e alle bocche di lupo il pianterreno è di circa 1,50 metri più alto del piano nobile (fig. 14).

La rinuncia a ordini su tutte le facciate, probabilmente dettata anche da ragioni economiche, diede quindi a Vignola maggiore flessibilità nel rapporto con le varie funzioni e con gli ambienti interni.

Questo principio di progettazione è ancora più razionale e numerico di quello di Palazzo Farnese⁴¹, ma non segue esattamente la regola elaborata da Vignola negli stessi anni, dove priorità assoluta è accordata ai rapporti numerici delle colonne – esempio illuminante del divario tra teoria e prassi perfino nell'ultimo Vignola, il quale stava inventando la sua *Regola* proprio perché fosse meglio compatibile con la prassi edilizia⁴².

I progetti precedenti di Vignola

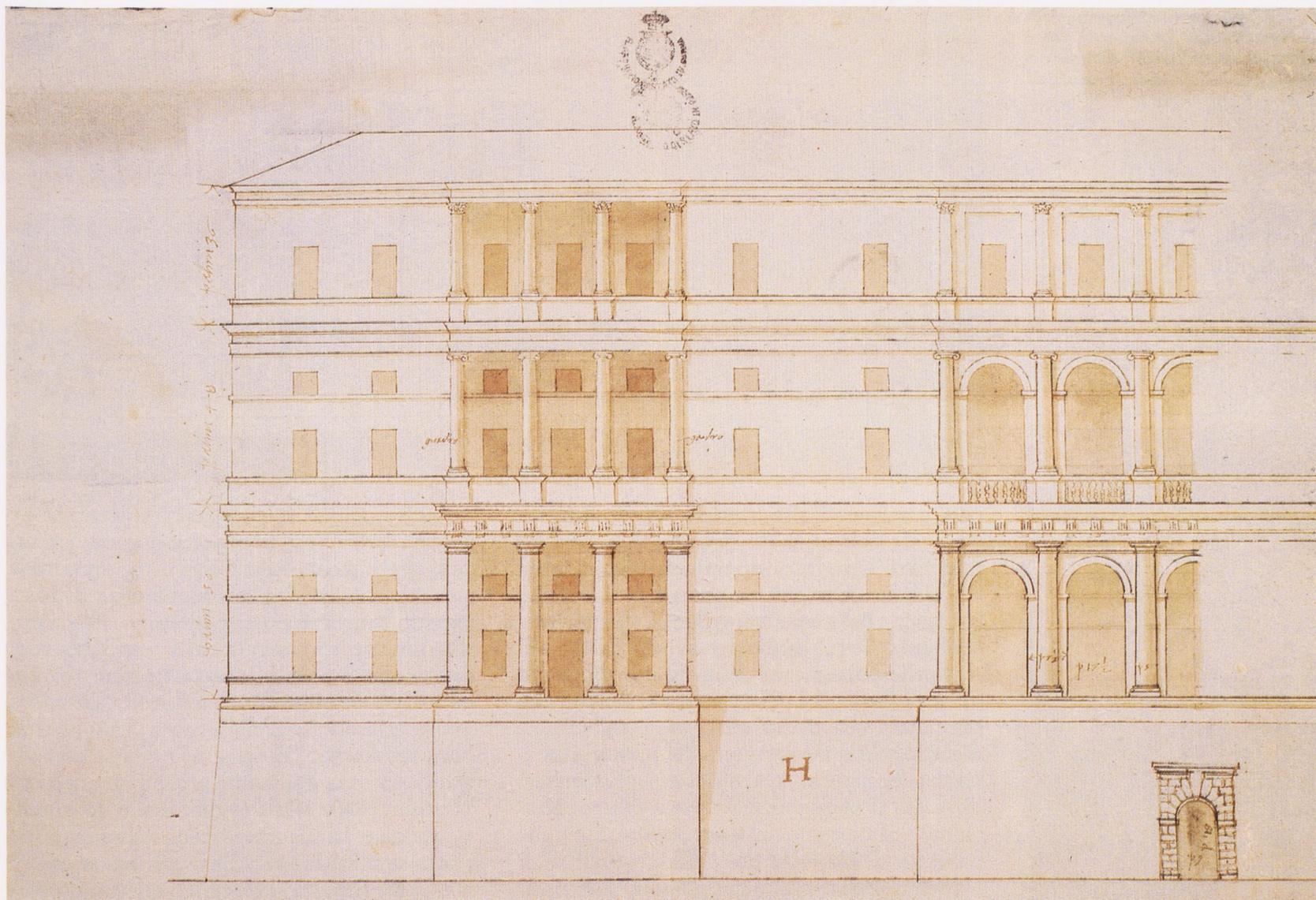
Da questo insieme così maturo e ben calcolato sono ancora ben lontani i tre progetti collegati con il palazzo piacentino.

Il progetto dell'Archivio di Stato di Parma prevede un castello di 200 × 334 palmi (44,68 × 74,62 metri) con torri angolari e circondato da una cinta esterna di circa 590 × 1280 palmi (circa 132 × 286 metri) anch'essa fortificata da 6 torri (fig. 24)⁴³. Nessuna di queste misure corrisponde al palazzo di Piacenza, neanche l'orien-

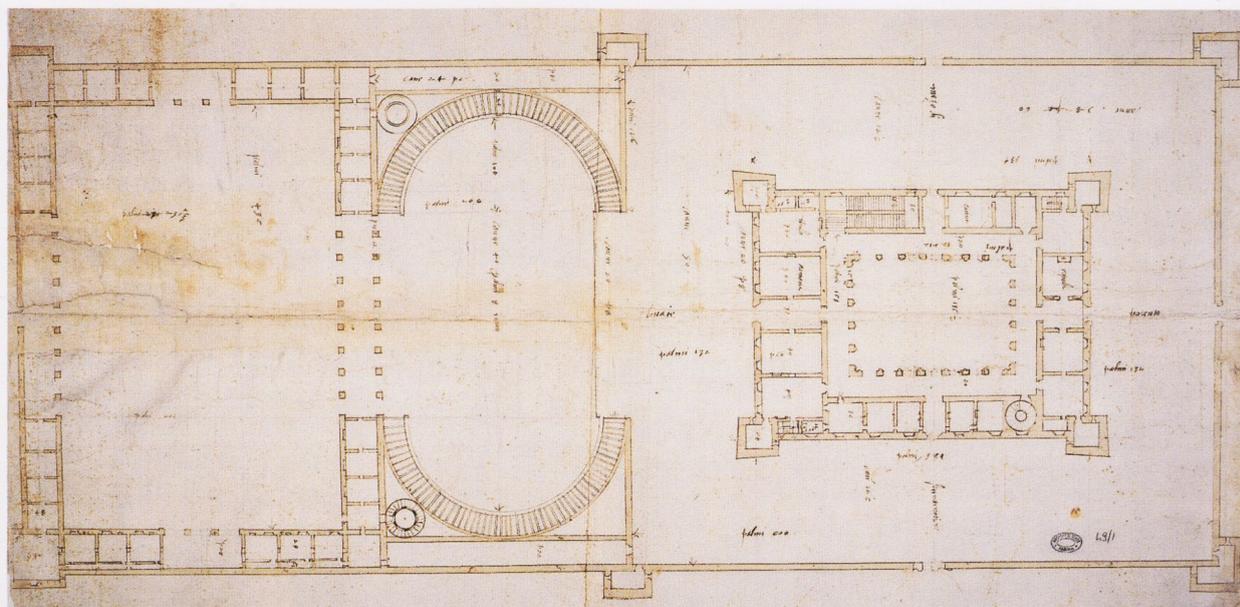
tamento dell'asse d'ingresso che corre da “levante” verso “ponente” e cioè da ovest verso est. I tre cortili assialmente allineati ricordano il Cortile del Belvedere e Villa Madama e con quest'ultima il progetto viene infatti collegato dalla scritta sul verso: “Vigna di Madama del Cardinale Farnese”. I 57 scalini delle rampe equestri semicircolari del secondo cortile salgono di circa 8 metri. Il castello doveva quindi troneggiare sopra uno zoccolo fortificato da bastioni e godere già dal pianterreno di un vasto panorama. Nella pianta mancano il teatro e il giardino, elementi essenziali degli altri progetti. La posizione della scala interna, della cucina e della chiocciola nell'ala posteriore seguono, sebbene in maniera semplificata, il palazzo romano. Il carattere meno maturo, le enormi dimensioni della cinta e la scritta sul verso sono a favore di un progetto sul vasto terreno del cardinale Farnese a nord-ovest di Villa Madama, l'odierna “Farnesina” del Ministero degli Esteri, che potrebbe risalire agli anni 1555-1556, prima che questi decidesse di continuare il castello di Caprarola. Il progetto per una villa fortificata attribuito a Paciotto sembra già più maturo e non sembra destinato né allo stesso sito né al palazzo di Piacenza⁴⁴.

Il progetto di Windsor 10501 prevede un palazzo molto più grande. Senza i bastioni angolari avrebbe coperto un terreno di circa 395 × 730 palmi (circa 88 × 63 metri) (fig. 25). Si compone del castello vero e proprio su pianta quadrata, di un secondo cortile leggermente più profondo con il teatro e del giardino retrostante. Non è più protetto da una cinta esterna, ma da sei bastioni con feritoie, come a Caprarola e, di conseguenza, anche da una scarpa e da un fosso. In contrasto con questi elementi fortificatori, una scala con due rampe semicircolari e 29 scalini supera i 4 metri. Il castello doveva quindi essere innalzato su un alto seminterrato a forma di zoccolo, ma non su un sito elevato. Le rampe salgono a una piattaforma da dove si entra direttamente in una sala centrale di 48 × 89 palmi (10,72 × 19,88 metri). Da lì l'asse longitudinale prosegue nel cortile quadrato, le cui travate piegate negli angoli

23. Giacinto Barozzi per Vignola,
progetto per la facciata posteriore.
Parma, Archivio di Stato, Governo
Farnesiano, Fabbriche ducali e
fortificazioni, busta 8, H.



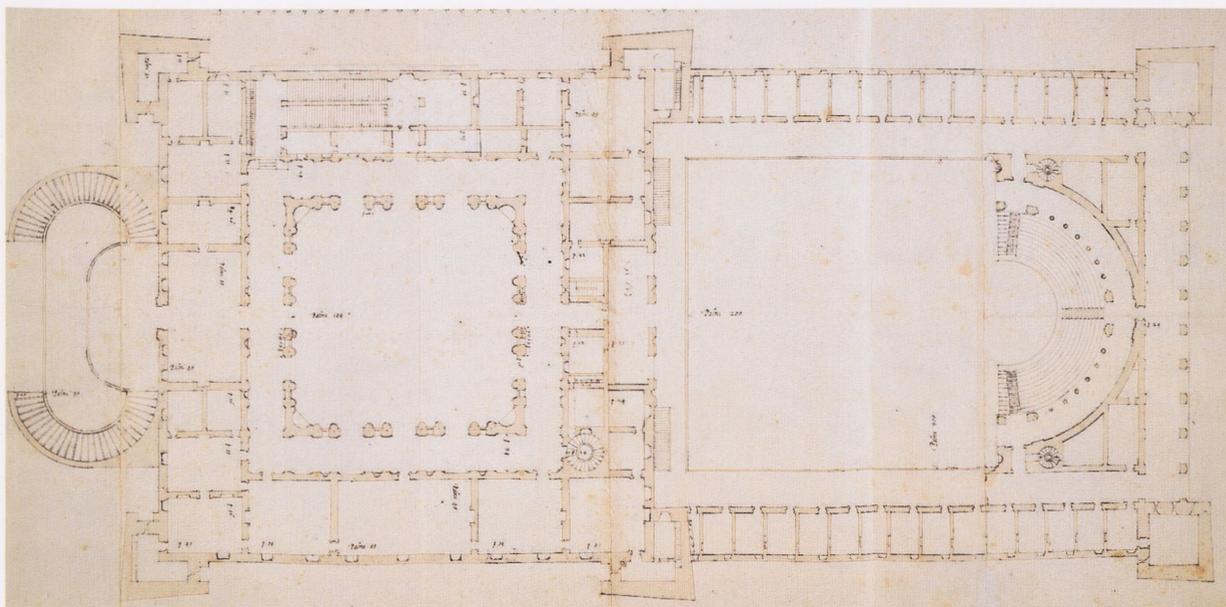
24. Jacopo Barozzi da Vignola, progetto per villa fortificata del cardinale Alessandro Farnese. Parma, Archivio di Stato, Piante e Disegni, vol. 49, n. 1.



preannunciano il sistema del progetto definitivo per il palazzo, ma che con 35 palmi sono ancora meno larghe. L'appartamento prosegue nell'ala destra, anch'essa provvista di una sala centrale, e finisce nella loggia dell'ala posteriore che si apre sul cortile del teatro. Con 48 palmi anche la larghezza delle ali corrisponde al futuro palazzo. La prima delle tre rampe della scala che sale al piano nobile parte dalla loggia d'entrata. È la disposizione del palazzo romano trasformata in una residenza principesca, dove già il pianterreno fa parte dell'appartamento nobile come nel Castello Sforzesco, nel progetto di Giuliano da Sangallo per il re di Napoli, a Palazzo Te o nei progetti di Francesco I per il Louvre. Non è escluso che Vignola già conoscesse le rampe semicircolari che nel castello di Fontainebleau salgono dalla Cour du Cheval Blanc al piano nobile. Il secondo cortile, il cui livello più basso potrebbe corrispondere a quello della piazza, è fiancheggiato da camerini forse destinati ai cortigiani. Un grande spazio sembra riservato al palcoscenico per spettacoli di ogni sorta e finisce nel grande auditorio e in un lungo portico probabilmente aperto su un giardino adiacente. Questo progetto sarebbe stato compatibile con il sito attuale. Senza i bastioni angolari il castello vero e

proprio è meno largo di quello poi realizzato e poteva essere costruito perfino entro i muri della vecchia cittadella. Già il teatro conferisce un accenno diretto alla committenza di Margherita, benché il programma spaziale sia ancora molto meno monumentale e rappresentativo di quello poi realizzato. Il giardino avrebbe richiesto la distruzione della "cittadella nuova" che sporgeva dalle mura verso la cittadella vecchia (fig. 1).

Da questo progetto non è separabile quello su Windsor 10502 (fig. 26). Il castello, le sue dimensioni e la sua disposizione interna sono molto simili. Ma ora i bastioni, e con essi la scarpa e il fossato, sono eliminati e il palcoscenico e le stanzette del secondo cortile ridotti. Stranamente non c'è un ingresso sull'asse longitudinale. Le due rampe semicircolari salgono lateralmente a una specie di balcone rivolto senz'altro su una piazza e probabilmente con la stessa funzione del balcone nel secondo piano del progetto definitivo. Si tratta quindi di nuovo di un piano nobile al quale si sale con 33 scalini e che si trova su un livello solo leggermente più alto di quello di Windsor 10501. L'entrata laterale si spiega solo con particolari problemi topografici. Forse Vignola voleva anche evitare la distruzione della "cittadella nuo-



25. Jacopo Barozzi da Vignola, primo progetto per Palazzo Farnese di Piacenza. Windsor Castle, Raccolte Reali, n. 10501.

va” e avrebbe spostato tutto il progetto verso la città per guadagnare dietro il teatro terreno sufficiente per il giardino. Per le stesse ragioni avrebbe anche rinunciato ai bastioni e ridotto il secondo cortile. Questo cambio di orientamento dall’asse d’entrata avrebbe richiesto una nuova piazza e un nuovo asse stradale non più orientato verso piazza Cavalli. Visto da tale nuova piazza, il castello con il suo secondo cortile non sarebbe più apparso come corpo simmetrico e compatto. È invece poco probabile che l’asse longitudinale del progetto dovesse correre da est verso ovest e la scala essere orientata verso la città, in quanto non sarebbe rimasto terreno sufficiente per un giardino annesso al teatro.

Benché gli angoli del cortile siano meno vicini alla soluzione definitiva, il progetto sembra il più maturo dei due: le travate del cortile sono più ampie, la scala è più grandiosa e meglio illuminata e anche la sequenza delle sale e stanze è più organica. Il palcoscenico del teatro si trova ora sul livello del primo cortile. Per arrivare alla loggia posteriore si devono salire gli undici gradoni dell’auditorio e da questa loggia due scale scendono nel giardino.

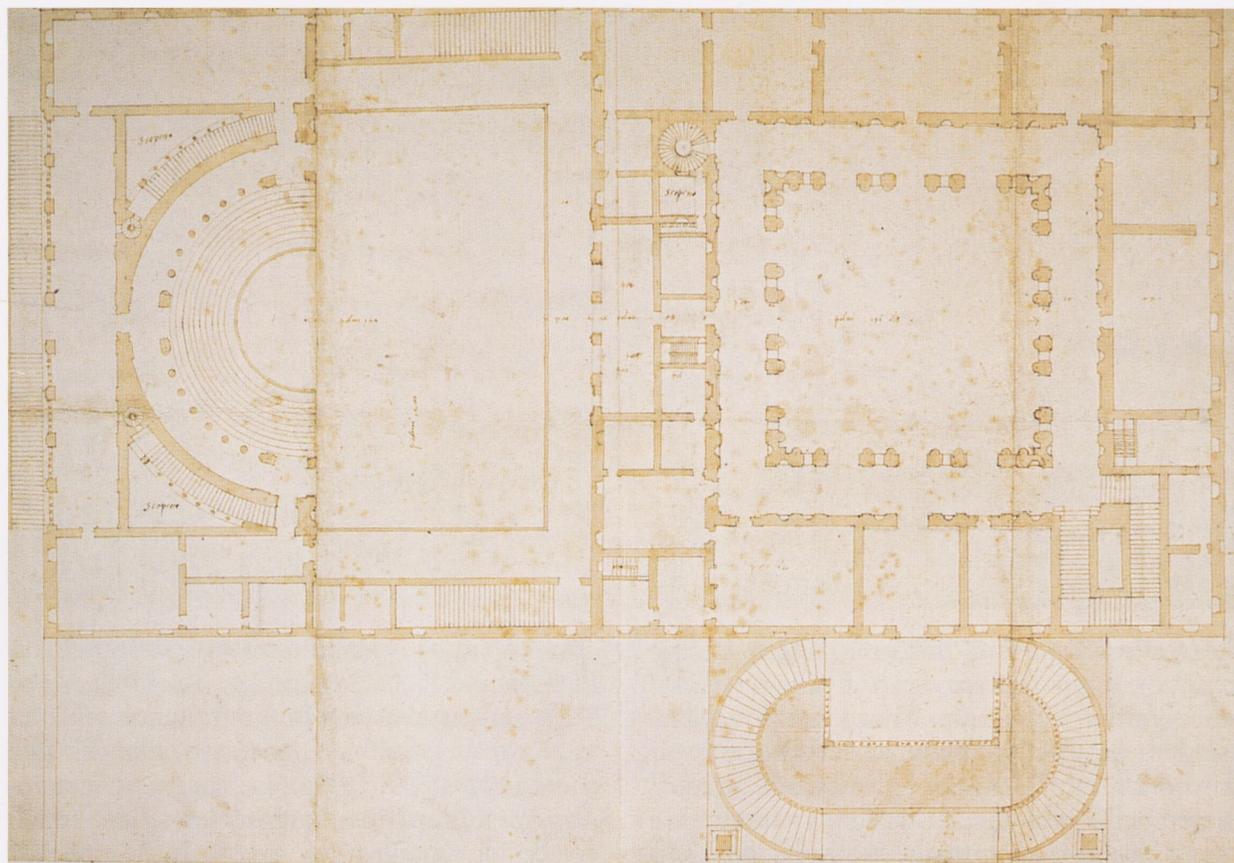
Sembra quindi che almeno i due progetti di Windsor fossero destinati al sito della vecchia

cittadella e che precedessero il contratto con Paciutto del dicembre 1558.

Sullo sfondo dei due progetti vigoleschi del 1558 circa è possibile apprezzare i grandi meriti del progetto di Paciutto e capire perché venisse preferito. Integrando il teatro nell’unico cortile gli rimaneva un terreno sufficiente per un giardino profondo tra le due cittadelle e utilizzando parti delle fondazioni della vecchia cittadella poteva abbassare ulteriormente i costi. Anche la sua facciata con i larghi avancorpi sembra più convincente di quelle dei due progetti di Windsor.

Solo partendo dall’ingegnoso progetto paciottiano Vignola riuscì ad arrivare nel 1560-1561 al suo progetto definitivo e l’unico elemento che ricorda ancora i suoi progetti precedenti sono le travate piegate del cortile. Fece nuove fondamenta, ingrandì il blocco edilizio, raddoppiò gli appartamenti nelle ali laterali e introdusse la travata ritmica, il motivo più illustre dell’architettura rinascimentale. Ingrandendone le dimensioni e combinandolo con la sovrapposizione degli ordini, con gli angoli smussati e con l’auditorio di un teatro, riuscì a conferire al cortile una spaziosità, una plasticità e una monumentalità uniche nell’intera architettura cinquecentesca. In tutto questo si dimo-

26. Jacopo Barozzi da Vignola, secondo progetto per Palazzo Farnese di Piacenza. Windsor Castle, Raccolte Reali, n. 10502.



strò erede diretto di Bramante e Raffaello, che nel Cortile del Belvedere e nella Villa Madama avevano introdotto quasi tutte queste idee nell'architettura profana. Già nel giovanile progetto per Villa Cervini, a Villa Giulia e a Caprarola, Vignola aveva seguito la grande tradizione dei maestri dei suoi maestri. A Piacenza lo fece per la sorellastra di quel Filippo che già due anni dopo nell'Escorial voleva combinare la sua nuova residenza con un monastero e con il proprio mausoleo, coinvolgendo sia Paciotti che Vignola nella progettazione. Benché fosse poi realizzato da Juan da Toledo e Juan da Herrera, è evidente l'influenza del palazzo piacentino sull'esterno, con le sue tante finestre e finestroni e con un solo avancorpo centrale articolato da ordini⁴⁵. Già la facciata esterna rappresenta però piuttosto la religione che non il potere, ed entrando ci si trova davanti a una chiesa e non a un teatro.

Come il contemporaneo Campidoglio di Michelangelo e le opere mature di Palladio, il Palazzo Farnese di Piacenza, e soprattutto il suo cortile, rappresenta il finale glorioso del Rinascimento. Manca ogni attitudine anticlassica e il funzionalismo razionale dell'esterno e la sistematicità della progettazione e della disposizione interna continuano tendenze che si trovano già in Sangallo e Sansovino. Il fasto monumentale e la sensualità quasi edonistica del cortile e del suo teatro, percepibile così bene nei disegni, superano perfino i cortili di Palladio. Solo sotto Pio V (1566-1572) il comportamento dei committenti e l'atmosfera cambiarono radicalmente. Lo spirito della Controriforma scalzò la nostalgia dell'antico e lo stesso cardinale Farnese, che aveva tanto contribuito alla fama europea di Vignola, dovette preferire per la facciata del Gesù il progetto di Giacomo della Porta.

¹ W. Lotz, *I disegni*, in C. Thoenes (a cura di), *La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola, 1507-1573, nel quarto centenario della morte*, Vignola 1974, pp. 152-162; A. Terzaghi, *Disegni originali del Vignola per il palazzo Farnese di Piacenza*, in "Arte Antica e Moderna", 1, 1958, pp. 375-387; P. Dreyer, *Beiträge zur Planungsgeschichte des Palazzo Farnese in Piacenza*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 8, 1966, pp. 160-203; B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza 1545-1600*, Parma 1982, pp. 177-348; Id., *Palazzo Farnese a Piacenza*, in R. Tuttle et al. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp. 308-323. Tutti i progetti di Vignola menzionati nel presente saggio sono discussi e riprodotti in questa monografia; per i confronti, vedi A. Bruschi (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano 2002.

² B. Adorni, *Le grandi fabbriche e la città: fortezze e palazzi di corte dei Farnese a Parma e a Piacenza*, in *D'une ville à l'autre: structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XII-XVI siècle)*, Atti del colloquio, a cura di J. Maire Vigueur, Roma 1989, p. 458.

³ *Ibidem*, pp. 51-52.

⁴ *Ibidem*, pp. 258-261.

⁵ *Ibidem*, p. 167.

⁶ Vedi sotto pp. 245-246.

⁷ Per il teatro di Palazzo Farnese nei progetti di Paciotti e Vignola, cfr. C. Thoenes, *Vignola e il teatro Farnese a Piacenza*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 16, 1974, pp. 243-256.

⁸ B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza*, cit., p. 198.

⁹ *Ibidem*, pp. 255 sg.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 256 sg.

¹¹ Vedi sotto pp. 245-246.

¹² B. Adorni, *Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., pp. 314-323.

¹³ C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen

1973, I, p. 133, tavv. 166 c, 167 a; F. Fagliari Zeni Buchicchio, *Contributo all'attività di Antonio da Sangallo il Giovane a Civitavecchia, Gradoli e Castro*, in *Antonio da Sangallo il Giovane*, Atti del XXI Congresso di Storia dell'Architettura, a cura di G. Spagnesi, Roma 1986, pp. 249-257. Il palazzo fu cominciato già verso il 1514-1515, ma il progetto di Giovanbattista da Sangallo per le facciate anteriore e posteriore risalgono probabilmente solo al pontificato di Paolo III.

¹⁴ S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998, pp. 267-285.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 280-282.

¹⁶ M. Rosenfeld (a cura di), *Sebastiano Serlio on domestic architecture*, New York 1978, foll. LXIII, LXIV; S. Frommel, in questo volume, p. 323, fig. 21.

¹⁷ C.L. Frommel, in C.L. Frommel, G. Schelbert (a cura di), *The drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, III, New York, Cambridge (Mass.), London 2004.

¹⁸ B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza*, cit., pp. 267 sg., 270.

¹⁹ *Ibidem*, p. 262.

²⁰ *Ibidem*, p. 275.

²¹ *Ibidem*, pp. 293-295.

²² C. Thoenes, *Vignola teorico*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., p. 339.

²³ David C. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979, pp. 135-140; su Galvani, cfr. C.L. Frommel, *La villa e i giardini del Quirinale nel Cinquecento*, in "Bollettino d'Arte", volume speciale *Restauro al Quirinale*, Roma 1999, pp. 29-47.

²⁴ F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Ospedale di Caprarola*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., p. 235.

²⁵ Vedi sotto pp. 245-246.

²⁶ B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza*, cit., pp. 285, 295.

²⁷ S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, cit., pp. 145-170.

²⁸ C. Thoenes, in *Jacopo Barozzi da*

Vignola, cit., pp. 333-366.

²⁹ B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza*, cit., pp. 267 sg.

³⁰ C.L. Frommel, *Villa Madama*, in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp. 311-356.

³¹ In una pianta schematica del 1589 circa, la scala sinistra è identica a quella destra (B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza*, cit., tav. a p. 234).

³² B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza*, cit., pp. 273 sg.; vedi la scala di braccia piacentine al margine destro di una delle piante di Vignola (*ibidem*, pp. 316 sg.).

³³ C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, cit., I, p. 72, tav. 187d.

³⁴ R.J. Tuttle, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 206 sg., con bibliografia.

³⁵ C.L. Frommel, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., p. 57.

³⁶ B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza*, cit., pp. 266-289, fig. p. 221, la pianta con le modifiche di Boselli.

³⁷ Vedi la scritta di Giacinto Vignola sulla pianta del pianterreno (B. Adorni, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., p. 316).

³⁸ B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza*, cit., p. 260.

³⁹ C. Thoenes, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., p. 343.

⁴⁰ R. Wittkower, *Principles of architecture in the age of humanism*, London 1948.

⁴¹ C.L. Frommel, *Palazzo Farnese a Roma: l'architetto e il suo committente*, in "Annali di architettura", 7, 1995, p. 10, fig. 6.

⁴² C. Thoenes, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., pp. 342 sg.

⁴³ B. Adorni, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., p. 312.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ F. Marías, *Vignola e l'Escorial*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, cit., p. 307.