

Il progetto di Domenico Aimo da Varignana per la facciata di San Petronio

Christoph Luitpold Frommel

Il progetto del Varignana non soltanto è uno dei primi a noi tramandati e l'unico del Cinquecento parzialmente eseguito per la facciata di S. Petronio, ma è anche uno dei più enigmatici ¹ (figg. 1 e 2). Gli interrogativi cominciano già dalla persona dell'artista: chi era questo Domenico Aimo, Amia, Haimo o Damia da Varignana? Come si svolse la sua carriera di scultore? Come divenne architetto? A chi dovette l'incarico per la facciata di S. Petronio e in quale anno gli fu commessa?

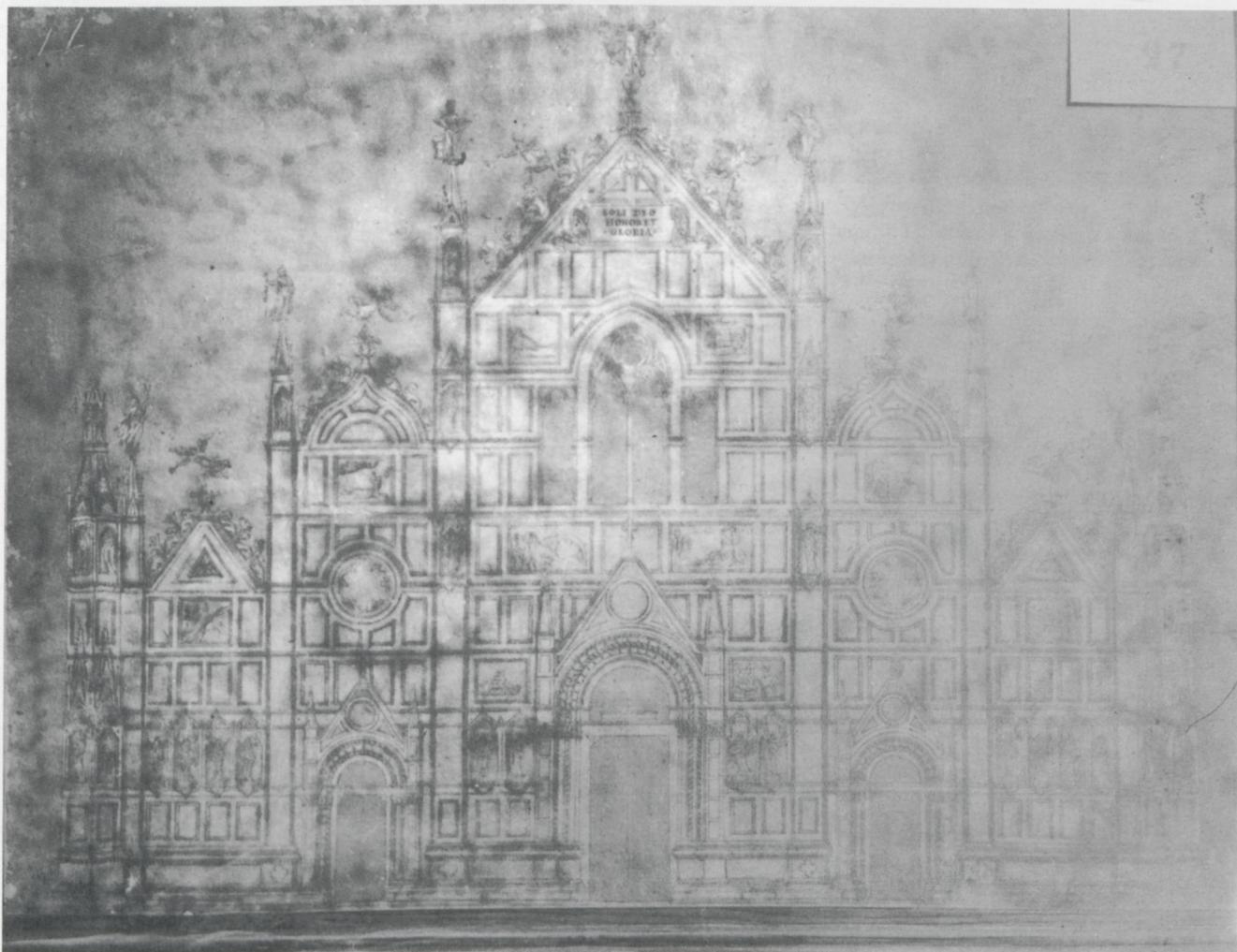
L'interrogativo fondamentale rimane tuttavia se il carattere gotico del progetto sia partito da una mentalità arcaizzante e provinciale o non piuttosto dall'esplicito

intento dell'artista, o dei suoi committenti, di rispettare la «conformità» con il restante corpo della basilica.

Nonostante i comprensibili dubbi ², credo che la data più probabile del progetto rimanga quella dell'autunno 1518, immediatamente prima dell'esecuzione delle porte minori ³. Ma una tale data è veramente compatibile con l'*iter* artistico e con lo stile del Varignana?

Per quel poco che sappiamo della sua persona egli fu strettamente legato alla corte pontificia ⁴. Secondo Vasari partecipò verso il 1509 alla gara per la migliore copia del Laocoonte organizzata da Bramante, giudicata da Raffaello e vinta da Jacopo Sansovino. Può darsi che

Fig. 1. Domenico da Varignana, Progetto per la facciata di S. Petronio (Museo di S. Petronio, n. 1a).



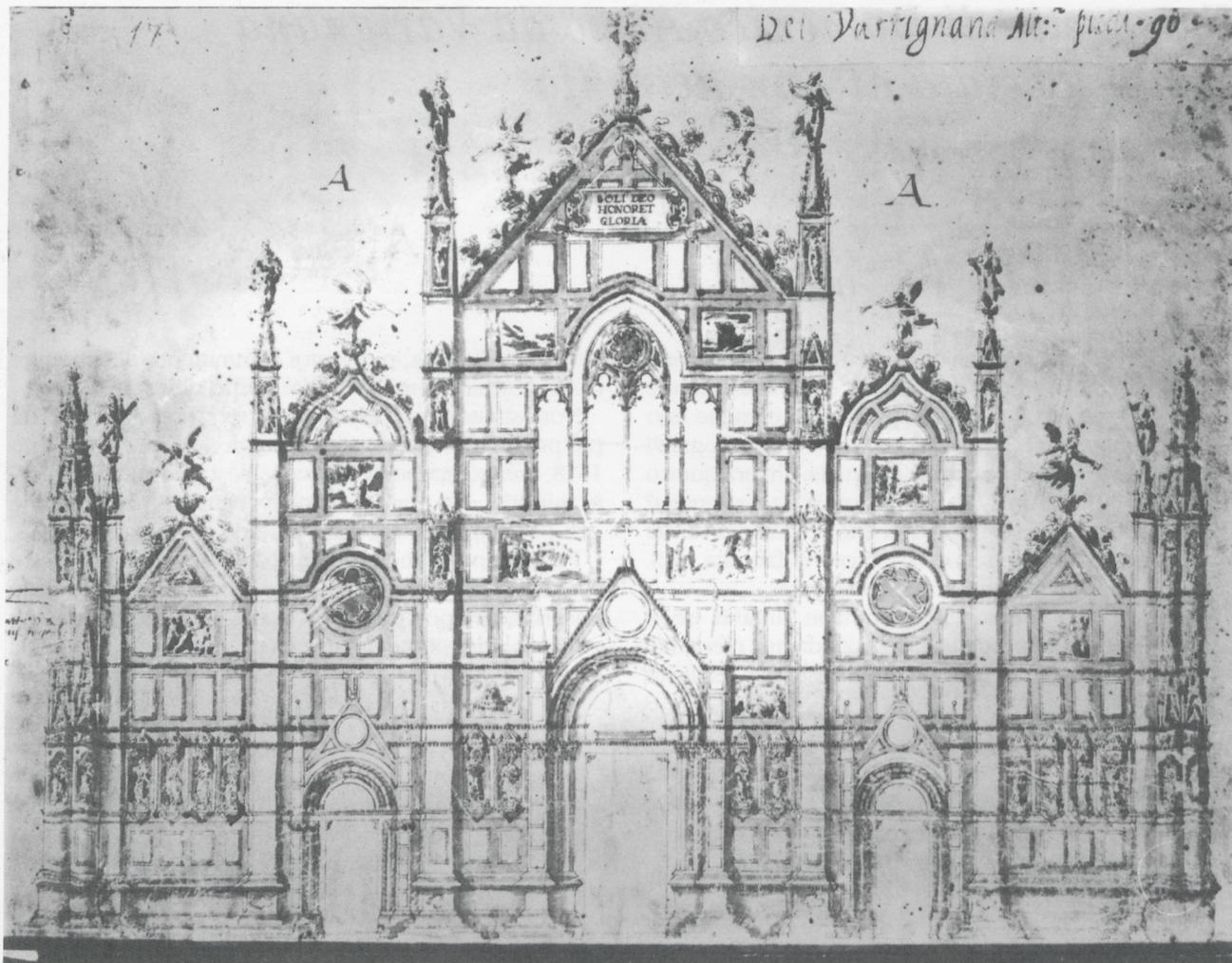


Fig. 2. Ercole Procaccini, Copia del progetto di Varignana per la facciata di S. Petronio (1579) (Museo di S. Petronio, n. 1b).

il talento del Varignana fosse già stato scoperto durante il primo soggiorno bolognese di Giulio II, nel 1507. Quando il papa decise personalmente, nella primavera del 1510, di allargare e di completare la porta grande di S. Petronio, il cui timpano doveva ospitare la statua di Michelangelo, Varignana fu incaricato di portare a termine la statua di S. Ambrogio, lasciata incompiuta da Jacopo della Quercia⁵.

Allo stesso periodo, intorno al 1510-11, potrebbe risalire il fonte battesimale della parrocchiale di Dozza, convincentemente attribuito a Varignana da Buscaroli⁶ (fig. 3). La chiesa di Dozza dal 1504 era strettamente collegata al cardinale Alidosi, vescovo di Bologna dall'ottobre 1510 fino al maggio 1511⁷. Alcuni dei bassorilievi rivelano l'immediata conoscenza delle prime figure della cappella Sistina che Varignana potrebbe aver visto alla vigilia del suo ritorno a Bologna, nel 1510.

Anche dopo la morte di Giulio II Varignana godette a Roma di forti protezioni. Un anno dopo ottenne infatti l'importantissima commessa per la statua che i Conservatori aspiravano ad erigere in onore di Leone X: «...havemo dato l'opera et l'impresa a maestro Domenico Bolognese scultore "egregio"», scrivevano costoro in

una lettera del 18 aprile 1514⁸. E sembra che il prototipo sia stato la statua bronzea di Giulio II, modellata da Michelangelo per la porta principale di S. Petronio.

Il lavoro intorno a quest'opera, del resto poco convincente, si sarebbe protratto per molti anni, anche perché l'autore non veniva pagato. Come conseguenza, nell'agosto 1518 Varignana lasciò Roma annotando in un documento attinente che quest'opera gli aveva impedito di accettare altre commissioni importanti come quella del cardinal Bibbiena per i rilievi della Santa Casa di Loreto⁹.

Dal maggio 1519 in poi è documentata la sua presenza a Loreto, dove sicuramente lavorò su disegno proprio e non di Andrea Sansovino¹⁰ (fig. 4). È quindi possibile che avesse trascorso l'autunno del 1518 e l'inverno del 1518-19 nella Bologna paterna per occuparsi della facciata di S. Petronio.

L'unico progetto del Varignana finora documentato insieme a quello della facciata è la pianta Uffizi A 249, identificata da Antonio da Sangallo il Giovane, che probabilmente ne era il proprietario, con queste parole: «Tempio inconsiderato di Domenico Varignano bolognese scultore»¹¹ (fig. 5).

Si tratta di una variante del Pantheon dal diametro interno di almeno 40 metri per quanto si può dedurre dal diametro della scala a chiocciola. I sette accessi

all'interno si allargano in vestiboli, i quali, al di là di un ambulatorio circolare, si irradiano in file di cinque colonne con fusti crescenti. Lo spazio tra queste file di colonne viene utilizzato per cappelle ovali con coro rotondo e per altri spazi tondi, sui quali dovevano forse elevarsi dei campanili.

Non è per niente facile ricostruire queste file di colonne diminuenti. Varignana potrebbe essere stato stimolato dalla chiocciola di Bramante, le cui colonne decrescono dal tuscanico fino al corinzio, pur mantenendo la stessa altezza.

Il progetto supera peraltro largamente il repertorio bramantesco. Ricorda piuttosto quelli dell'ultimo Peruzzi, nei quali l'artista giocava con gli spazi ovali e le colonne diminuenti¹². E proprio l'analogia con i progetti utopistici dell'ultimo Peruzzi costituisce un argomento essenziale contro una eventuale ricostruzione scenografica, cioè con colonne diminuenti anche in altezza, come nella prospettiva borrominiana di palazzo Spada.

Il Varignana ebbe occasione di incontrare Peruzzi già tra il 1513 e il 1517 e poi quando si assentò nel 1520-21 per 18 mesi dalla Santa Casa lauretana «per altro affare sua faccenda et lavorare» a Roma¹³. I 100 ducati pagatigli nell'agosto del 1520 dai Conservatori lo indussero probabilmente a terminare la statua di Leone X¹⁴.

Credo tuttavia che di questo soggiorno romano del 1520-21 siano reperibili altre testimonianze stilisticamente meno avanzate nel progetto Uffizi A 249. Si trovano nel taccuino Mellon che tempo fa tentai di attribuire al Varignana¹⁵. La calligrafia e molti dei motivi sono strettamente paragonabili al citato progetto Uffizi A 249. Ma la mia attribuzione al Varignana si basò, prima di tutto, sulla stretta somiglianza degli angeli di uno dei disegni con quelli del progetto per S. Petronio (figg. 6 e 7). Tutti i dati del taccuino coincidono del resto perfettamente con la carriera romana del Varignana.

Sul primo foglio sembra che fosse stato scritto originariamente che un «Domenico... da Bologna» nel 1513



Fig. 3. Dozza, Parrocchiale, Fonte battesimale.

Fig. 4. Domenico da Varignana, Morte della Vergine, Loreto, Santa Casa.



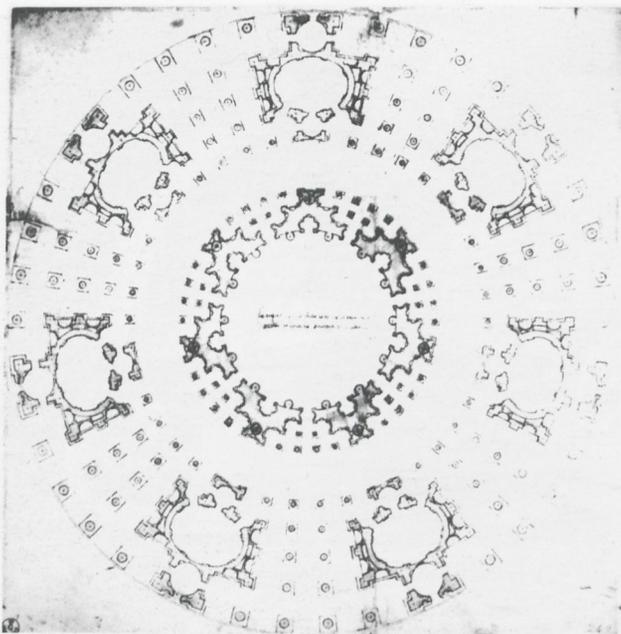


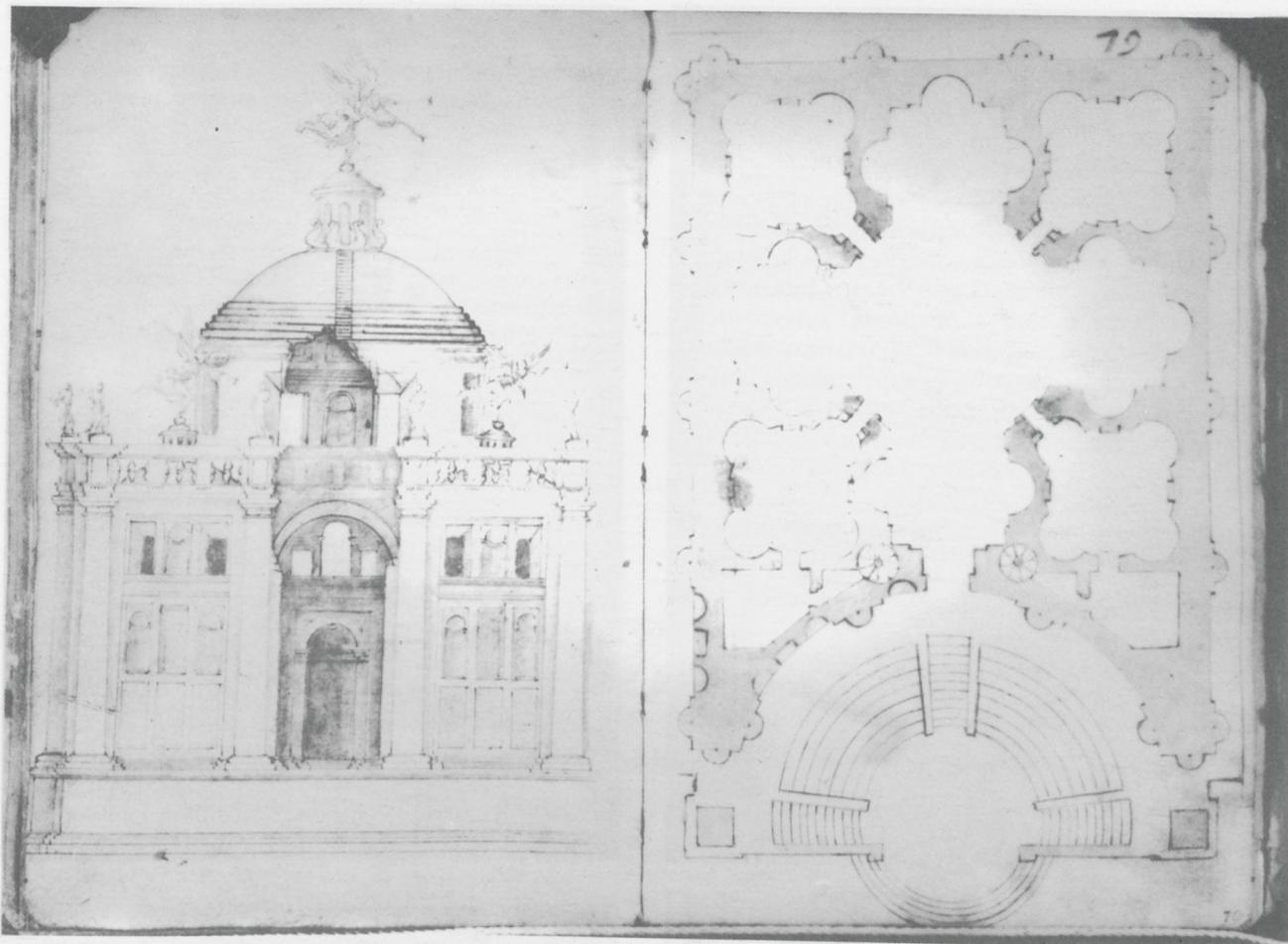
Fig. 5. Domenico da Varignana, Progetto ideale (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni, U 249 A).

Fig. 6. Domenico da Varignana, Progetto per la facciata di S. Petronio (Museo di S. Petronio, n. 1a, particolare).



avesse fatto questo taccuino a Roma ¹⁶. Le maiuscole originali di questo testo – come per esempio «EBAT... ONIEN: CIVIS ... FACIEBAT. M.D. XIII» – somigliano molto a quelle del timpano del progetto per la facciata di S. Petronio (figg. 8 e 9). Il taccuino comprende, accanto a tanti edifici e dettagli antichi e ai progetti propri, esclusivamente invenzioni di Bramante, Raffaello e Peruzzi. I disegni del tempietto, del «tigurio» di S. Pietro (ff. 6v e 7r) (fig. 10), di una porta sconosciuta di «Bramante» (f. 6r) e dei SS. Celso e Giuliano (ff. 56v e 57r), potrebbero teoricamente risalire agli anni 1513-14, e cioè all'inizio del secondo soggiorno romano del Varignana. I progetti raffaelleschi per i palazzi Alberini (ff. 8v e 9r), Branconio (f. 39r) e per S. Pietro (ff. 71r, 72r, v), non sono invece databili prima del 1518, e cioè nelle ultime settimane precedenti la sua partenza per Loreto ¹⁷. Dalla collocazione del palazzo Alberini su f. 8v e dei SS. Celso e Giuliano su f. 56v risulta tuttavia che la sequenza dei fogli non corrisponde esattamente alla cronologia degli edifici rappresentati. Non sembra quindi che Varignana avesse steso i disegni fino a f. 39 prima dell'estate del 1518 e gli altri dopo, ma che piuttosto avesse preso con sé tutti gli schizzi sciolti, eseguiti durante il suo soggiorno romano, per disegnarli poi in pulito nella solitudine di Loreto, variando e ricostruendo come gli pareva. Qui egli ebbe inoltre occasione di scambiare le proprie idee e i propri schizzi con Riniero Neruccio da Pisa e, con ogni probabilità, di copiare le carte lasciate da Giancristoforo Romano dopo la sua morte nel 1512 ¹⁸. Come nel «Libro» di Giuliano da Sangallo, la data sulla prima pagina quindi indicherebbe piuttosto l'inizio dei suoi studi romani che non la data del foglio stesso.

Sugli ultimi fogli del taccuino troviamo alcuni progetti sicuramente suoi (ff. 62r, 66r, 68v, 70r) e, tra questi, uno che ricorda quelli per S. Giovanni dei Fiorentini databile quindi soltanto dopo la sua partenza da Roma ¹⁹. Un altro progetto su f. 70v circonda in maniera utopica il progetto peruziano per S. Pietro del 1520-21 con un sistema termale ²⁰. Su ff. 71v e 72v egli riprodusse, a quanto pare fedelmente, il secondo progetto di Raffaello per S. Pietro, già superato nell'autunno del 1518, forse copiato a Roma nel 1520-21, accompagnandolo su f. 73r con una propria proposta in cui riduceva la navata a tre campate come nei progetti sangalleschi del 1520-21 ²¹ (fig. 10). Le cappelle sono ovali come quelle sull'Uffizi A 249 e sul progetto su f. 62v. In quest'ultimo egli sembra ispirarsi all'articolazione astratta tipica delle facciate romane di Giulio Romano come quelle di villa Madama, di palazzo Adimari o di palazzo Stati, tutte databili dopo la morte di Raffaello ²² (fig. 11). La ripetizione assai monotona di pannelli rettangolari che caratterizza anche gli esterni su ff. 63v e 69v ricorda invece il suo progetto per S. Petronio. Poiché in tutto il taccuino egli non raggiunse mai la complessità e il virtuosismo di Uffizi A 249, è probabile che avesse disegnato quest'ultimo qualche anno più tardi e che non avesse continuato il taccuino oltre il 1525, quando terminò le proprie attività loretane. Tanto Varignana quanto Riniero Neruccio da Pisa dovettero informarsi di tanto in tanto sulle grandi commissioni della capitale



discutendole e risolvendole poi in una specie di passatempo.

Anche il modo di rappresentare la maggior parte dei monumenti nel taccuino Mellon è più compatibile con gli anni dopo il 1518 che non con i precedenti. Mancano completamente le sezioni isometriche del dettaglio che conosciamo dal giovane Sangallo o dal codice Coner²³. Nella copia di disegni più antichi egli mantenne anche il loro modo di rappresentazione. Negli ultimi fogli tuttavia, dove egli propose le proprie idee, si avvicinò sempre di più alla combinazione di alzato e sezione, usata anche da Raffaello nel progetto del 1518 per S. Pietro.

Il progetto di Varignana non è né il primo né l'ultimo per S. Petronio e non v'è dubbio che egli avesse reagito con le sue idee ai suoi predecessori contemporanei, come poi dovettero reagire da parte loro i maestri successivi alle proposte del Varignana. Il primo progetto finora conosciuto per la facciata si conserva nella collezione Rothschild e risale al soggiorno di Giulio II a Bologna tra l'autunno del 1510 e la primavera del 1511, come risulta dalla statua papale di Michelangelo ancora visibile nel timpano della Porta Grande e dalla statua di S. Ambrogio del Varignana, già visibile nella sua lunetta²⁴ (fig. 12). Esso fa parte di un gruppo di disegni che anche dal punto di vista stilistico è databile intorno al 1510 ed è attribuibile ad un maestro bolognese vicino a Ripanda²⁵.

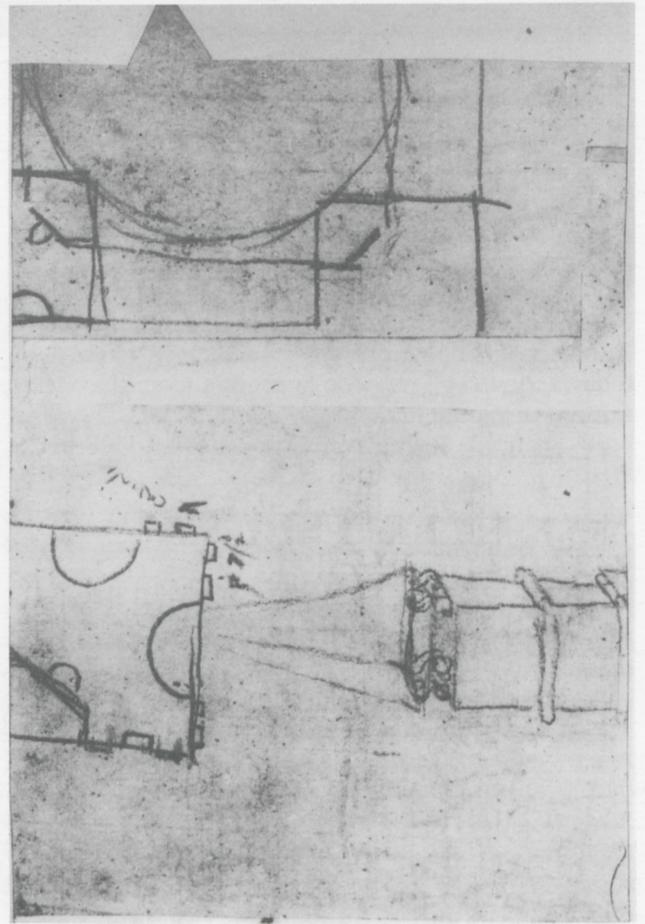
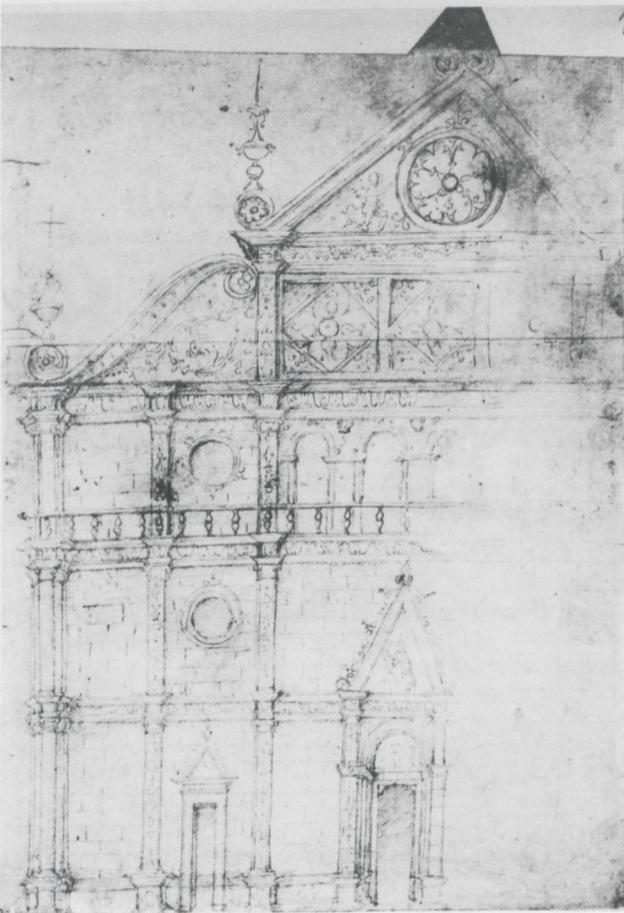
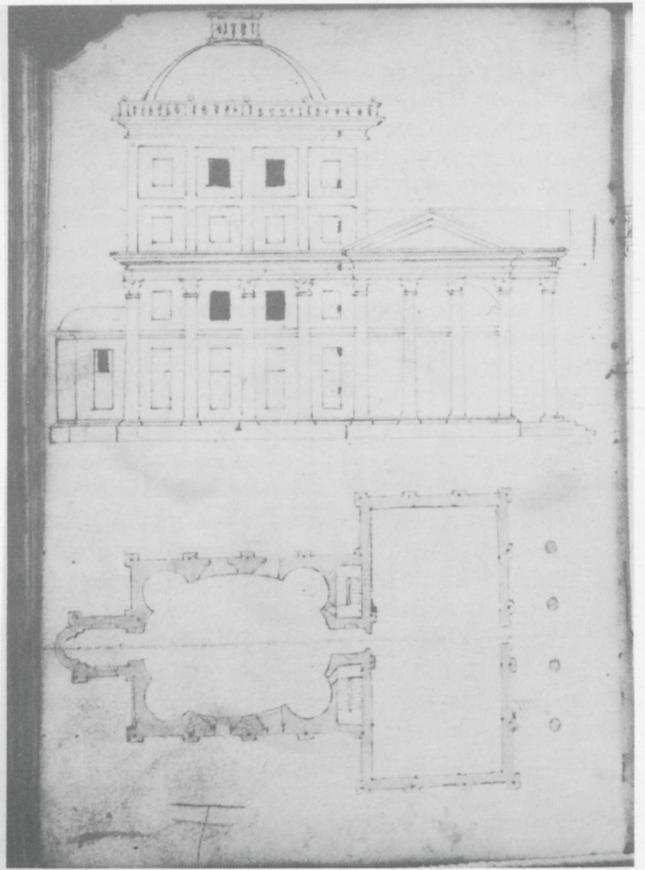
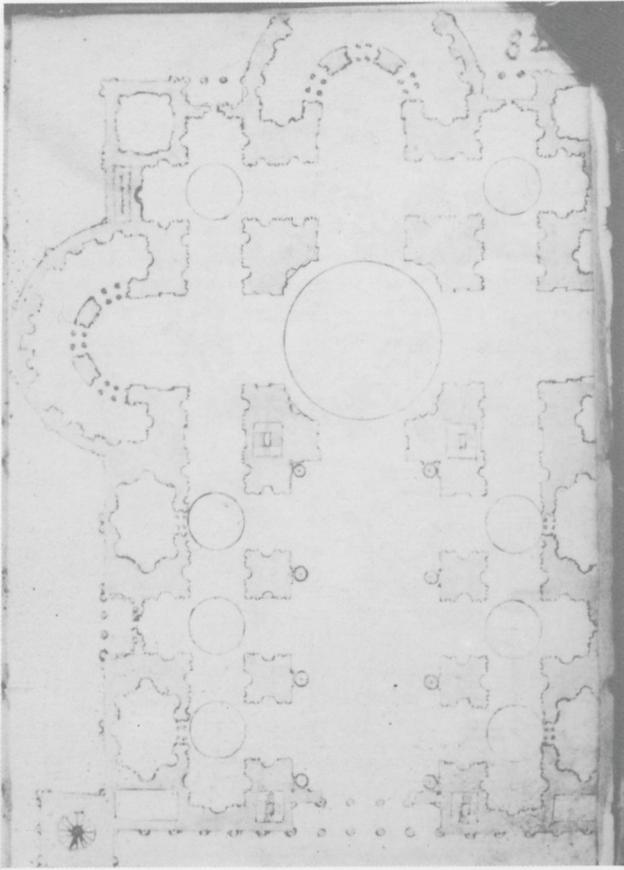
Fig. 7. Domenico da Varignana, Progetto ideale (New York, Pierpont Morgan Library, Codex Mellon, f. 69 v, 70 r).



Fig. 8. Domenico da Varignana, Progetto per la facciata di S. Petronio (Museo di S. Petronio, n. 1a, particolare).

Fig. 9. Domenico da Varignana, Dedicazione del codice Mellon (New York, Pierpont Morgan Library, Codex Mellon, f. 1 r, particolare).





Pagina a fianco, da sinistra a destra:

Fig. 10. Domenico da Varignana, Progetto per S. Pietro (New York, Pierpont Morgan Library, Codex Mellon, f. 73 r).

Fig. 11. Domenico da Varignana, Progetto ideale (New York, Pierpont Morgan Library, Codex Mellon, f. 62 v).

Fig. 12. Anonimo bolognese del 1511 circa, Progetto per la facciata di S. Petronio (Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, Coll. E. de Rothschild, n. 1466 r).

Fig. 13. Donato Bramante, Progetto per l'ingrandimento di S. Petronio (?) (Parigi, Cabinet des Dessins, Coll. E. de Rothschild, n. 1466 v).

Il rapporto particolare con Giulio II e con il suo tentativo di creare a Bologna un nuovo centro di potere papale emerge già dalla loggia delle Benedizioni a cinque arcate e balconi²⁶. Il mediocre artista tentò ovviamente di rompere con la tradizione gotica e di allacciarsi alle tipologie nuove di Alberti sostituendo le membrature gotiche con quattro ordini aggettanti e leggermente diminuenti che partivano dalle aperture preesistenti.

Anche il decorativismo degli ordini e delle ampie incrostazioni corrisponde ancora allo spirito del tardo Quattrocento. Mancano i motivi caratteristici del Bramante romano quali la travata ritmica, la serliana o l'ordine gigante. È quindi poco probabile che il progetto fosse stato accettato con benevolenza dall'ambizioso pontefice, per il quale pochi anni prima Giuliano da Sangallo e Bramante avevano ideato i grandiosi progetti

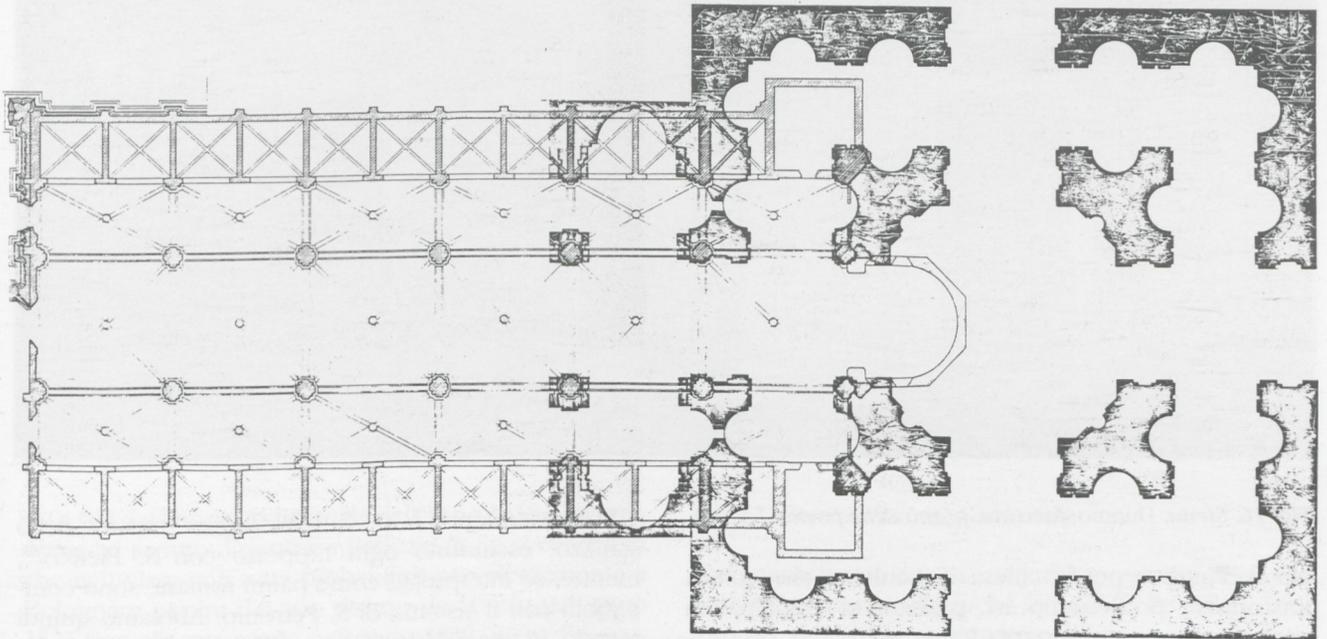
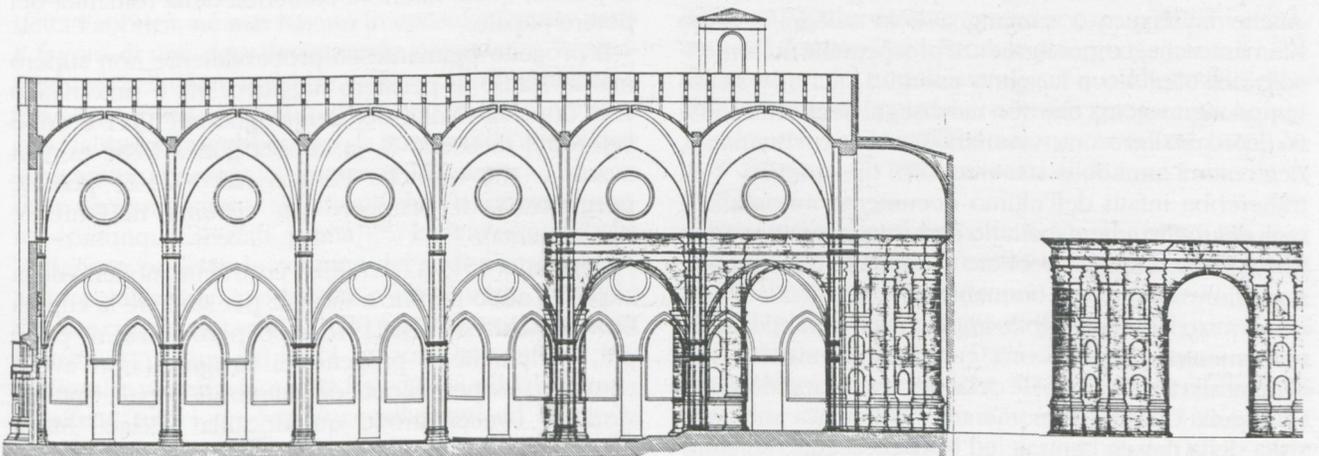


Fig. 14. Ricostruzione ipotetica della pianta del progetto bramantesco per S. Petronio (disegno di J. Kraus).

Fig. 15. Ricostruzione ipotetica dell'alzato del progetto bramantesco per S. Petronio (disegno di J. Kraus).



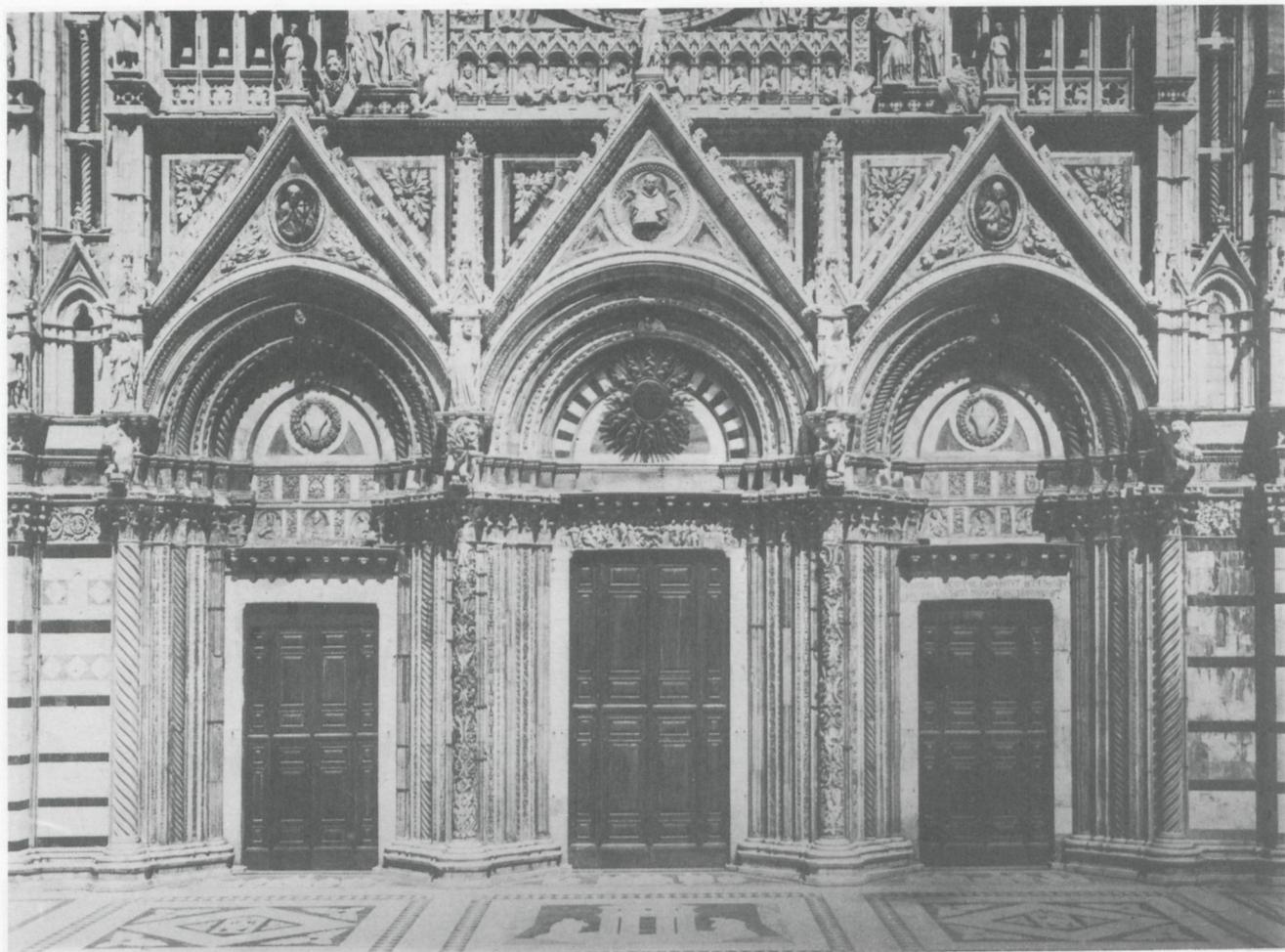


Fig. 16. Siena, Duomo, facciata, piano delle porte.

per S. Pietro e per la chiesa di Loreto e che voleva trasformare S. Petronio in «primam et principalem ecclesiam quae esset in tota Italia»²⁷.

Molto più importanti sono gli schizzi in matita rossa sul verso dello stesso foglio, non ancora analizzati. Devono essere stati disegnati dalla stessa mano di Uffizi A 20, e cioè da Bramante²⁸ (fig. 13), che infatti accompagnò il papa in quel viaggio e che a quel tempo era l'unico capace di una tale cupola a pilastri smussati. Anche la tecnica a sanguigna e la calligrafia sono bramantesche. Le incongruenze prospettiche nelle mensole dell'obelisco e la mano energica, ma allo stesso tempo meno sicura che non nei disegni degli anni 1505-06 ricordano il racconto vasariano secondo cui Bramante, negli ultimi anni della sua vita, soffrì di «parletico»²⁹. Si tratterebbe infatti dell'ultimo documento autografo. I tagli del foglio, che rispettano esclusivamente il progetto sul recto si spiegherebbero soltanto se questo fosse posteriore agli schizzi bramanteschi.

Del resto trovo plausibile immaginare il grande architetto mentre propone una cupola e un sistema più romani alla basilica papale della «seconda capitale» dello Stato della Chiesa nel momento in cui manca ancora la volta della navata centrale ed è stato eseguito soltanto uno degli otto pilastri della cupola gotica.

Fortunatamente i «p. 7 1/2», l'unica misura dello schizzo, escludono ogni rapporto con S. Pietro³⁰, mentre, se interpretati come palmi romani, sono compatibili con il sistema di S. Petronio. Abbiamo quindi tentato, in una ricostruzione molto ipotetica, di inserire il sistema bramantesco nei rilievi di S. Petronio (figg. 14 e 15). Come nel progetto Uffizi A 1 per S. Pietro questo implica le cupole laterali e quattro bracci, uno di essi la navata preesistente³¹. Il progetto prevede possibilmente anche una facciata con ordine gigante e l'obelisco per la piazza, quale ulteriore conferma della romanità del potere papale.

Il progetto bramantesco probabilmente non superò mai lo stadio di pensiero fuggitivo. Ma è sintomatico che, dopo la rivolta dei Bentivoglio nel 1511 e dopo l'elezione di Leone X, la cupola gotica fosse portata avanti e che neanche Peruzzi nel 1522-23 potesse permettersi di proporre un sistema nettamente rinascimentale³².

Negli anni 1513-17 Arriguzzi costruì un modello della cupola e andò perfino a Firenze per studiare la cupola brunelleschiana³³. Dal 1518 in poi però non se ne parlò più, sia perché il progetto di Arriguzzi non aveva convinto, sia per volontà delle autorità papali. Tutti gli sforzi si concentrarono quindi sulla facciata. Ma il progetto di Varignana deve effettivamente essere collocato in questo contesto?

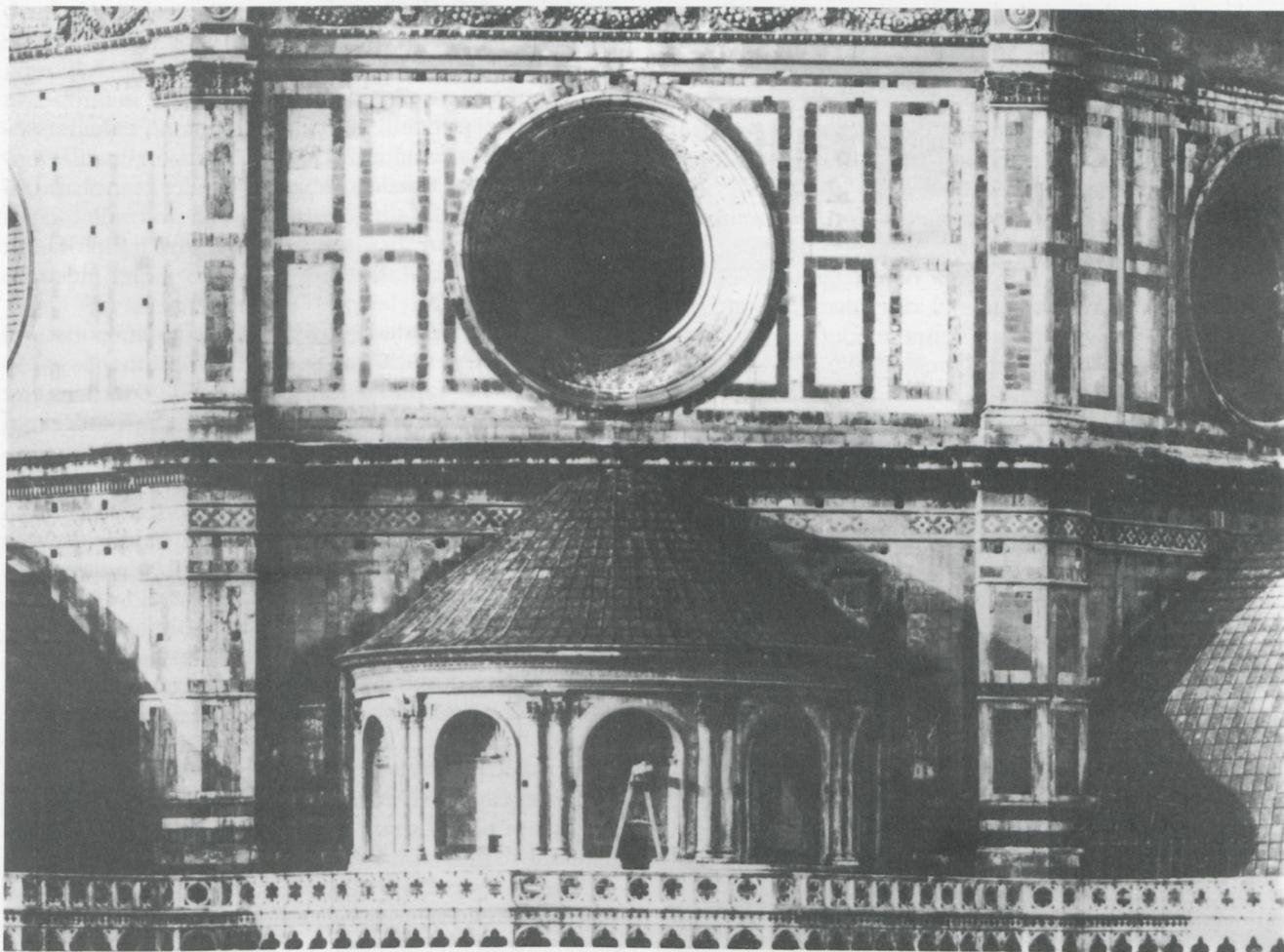


Fig. 17. Firenze, Duomo, particolare.

La sua datazione tradizionale nell'anno 1518 è incerta, come ha saputo dimostrare Belluzzi³⁴. Se si considera che egli visse con tutta probabilità prevalentemente a Bologna a partire dal suo ritorno da Loreto nell'anno 1525 fino alla sua morte nell'anno 1539, e che l'esecuzione del suo progetto poté essere iniziata comunque dopo la sua morte, allora la datazione intorno agli anni Trenta sembra effettivamente più attendibile. Ma già le affermazioni polemiche di Vignola del dicembre 1543 contro la continuazione del progetto di Varignana come «falsamente attribuito a Bramante» o «tanto tempo in detta Fabbrica, né mai havuto in considerazione» parla a favore di una data decisamente precedente³⁵. Altrimenti difficilmente avrebbe potuto essere attribuito a Bramante. E se Giambattista Belluzzi nel 1539 annotava che i fabbricieri avrebbero già da anni avuto l'intenzione «a seguitare il desegno de messer Domenico», ciò non deve necessariamente significare che i lavori non fossero comunque iniziati prima³⁶. La circostanza che Varignana ponesse le colonne dei suoi portali laterali ancora sull'ultimo piedistallo e che questo dettaglio venisse criticato intorno al 1520 parla a favore di questa ipotesi. A partire dal 1524 la zona trecentesca del piedistallo venne proseguita fin sotto ai portali laterali; in effetti, tutti i progetti successivi, atti ad integrare l'inventario presente, mantennero questo dettaglio³⁷.

A maggior ragione è strano che il progetto del

Varignana non fosse mai citato espressamente finché egli era ancora in vita e che le polemiche del periodo intorno al 1520 si rivolgessero in prima linea contro Arriguzzi e solo indirettamente contro Varignana. Si è probabilmente trattato di un lavoro in comune, nel corso del quale il conoscitore di tutti i segreti dell'arte costruttiva, Arriguzzi, dovette essere stato responsabile della conservazione coerente del vocabolario prettamente gotico, mentre Varignana, nobilitato in quanto scultore papale, dovette essersi occupato dell'invenzione e del disegno. Addirittura le divergenze parziali nelle decorazioni dei portali laterali, sui quali Belluzzi richiamò l'attenzione, potrebbero essere spiegate presupponendo una simile collaborazione: Arriguzzi potrebbe aver fatto delle correzioni parziali durante l'assenza di Varignana.

Facendo risalire il progetto di Varignana ad una data successiva non si comprenderebbe per quale ragione i critici abbiano adottato proprio l'argomento delle sue origini provinciali a sfavore della prosecuzione dei lavori ai portali laterali. Dato che i portali laterali – a prescindere dalle modifiche successive della zona dello zoccolo – corrispondono solo al progetto di Varignana e furono iniziati proprio nel novembre del 1518 – vale a dire nel corso della sua presunta permanenza – tutto

parla a favore della tesi che egli avesse terminato poco prima anche il progetto complessivo.

Una datazione del progetto di Varignana intorno al 1518 risulta però anche dal suo rapporto con gli altri progetti. Mentre tutti quelli che sembrano essere stati fatti con certezza nel periodo successivo al 1524 fanno presupporre una conoscenza delle grandiose idee peruziane, nel presente progetto non c'è nulla che desti questa impressione. Peruzzi, a sua volta, risulta più vicino al sistema di Varignana nel progetto n. 3b del Museo di S. Petronio che nel disegno elaborato del British Museum³⁸. Il primo venne evidentemente consegnato solo da Roma, ed è presumibile che gli avesse già reagito alle critiche avanzate da Seccadenari e altri. Varignana sembra piuttosto reagire ai primi progetti come quello della collezione Rothschild, dove domina l'incrostazione quattrocentesca del muro e dove esistono ancora degli oculi laterali e una finestra centrale ed arcata.

Anche la rappresentazione del progetto di Varignana ben si adatta al periodo intorno al 1518, vale a dire al periodo immediatamente successivo ai progetti di Giuliano da Sangallo per il S. Lorenzo fiorentino del 1515-16³⁹ e contemporaneo al Raffaello maturo. Questi aveva raggiunto un altissimo livello di virtuosismo nell'arte del chiaroscuro che superava di gran lunga tutti i tentativi precedenti⁴⁰. Varignana si avvicinò a questa tecnica nei fogli più maturi del taccuino Mellon, dove si confrontò

Fig. 18. Bologna, S. Petronio, particolare della facciata.



con le idee di Raffaello, ed essa caratterizzò anche il suo progetto per S. Petronio, dove mantenne scure le aperture nel muro e – alla stregua di Raffaello nella sua scenografia – anche lo sfondo, e dove enfatizzò la plasticità dei pannelli, dei pilastri smussati e dei bassorilievi e la spazialità delle nicchie, grazie alla differenziazione delle tonalità⁴¹. La parziale mancanza di coerenza, con la quale accentuò la rotondità degli elementi angolari, trova addirittura dei paralleli diretti nelle proiezioni verticali di Raffaello e del taccuino Mellon⁴².

Se tutto ciò parla a favore di una datazione del progetto nel periodo intorno al 1518, non possiamo escludere che Varignana avesse avuto la commissione grazie al cardinale Giulio de' Medici. A partire dal gennaio 1518 fu legato e vescovo di Bologna e s'interessò – sempre in quegli anni – ad un problema direttamente confrontabile, e cioè alla facciata per S. Lorenzo di Firenze⁴³. Negli anni romani Giulio de' Medici dovette aver conosciuto il Varignana da vicino; e magari fu proprio lui a raccomandarlo agli operai di S. Petronio. Benché le decisioni non spettassero solo al legato, ma anche a loro e al Senato, è improbabile che il pontefice e suo cugino non fossero stati al corrente di un evento artistico che riguardava una chiesa di tale peso politico. Ancora nel 1529, il nuovo architetto di S. Petronio fu confermato per un breve di Clemente VII⁴⁴. Poco dopo, lo stesso Giulio de' Medici avrebbe proposto la stessa basilica per l'incoronazione di Carlo V e la sua trasformazione in un secondo S. Pietro, che avrebbe compreso perfino la cappella di S. Maria in Turris, la *confessio* e il disco di porfido⁴⁵.

Sembra infatti che dopo i disordini del 1511 i Medici si fossero comportati in modo evidentemente molto più diplomatico di quanto avesse fatto il loro dispotico predecessore. Nel progetto di Varignana manca infatti ogni riferimento non solo a Roma e al S. Pietro, ma anche al papa reggente e ai suoi legati⁴⁶. Si deve tuttavia cercare ancora di capire se il ritorno ad un vocabolario strettamente gotico significhi una riflessione sulla propria tradizione borghese della città o se esistano anche altri modelli, la cui imitazione possa essere almeno compresa sotto il profilo politico.

È ovvio che il progetto del Varignana si ispirasse anche alle grandi cattedrali dell'Italia centrale. Pur rispettando lo zoccolo egli introdusse motivi ben lontani dai sistemi settentrionali. Le porte laterali ripetono, in scala minore, quella centrale creando una triade che ravviva, in particolare nell'articolazione dei timpani, il ricordo del duomo di Siena, ricordo che è molto più forte nella porta di Jacopo della Quercia che non nel progetto Rothschild o nel plastico ligneo (fig. 16). I pilastri, la densa serie di nicchie accanto alle porte e quella delle cornici orizzontaleggianti, ma, prima di tutto, la scansione con pannelli rettangolari, evocano invece il duomo di Firenze e la sua facciata incompiuta⁴⁷.

Poco sopra ho ricordato che Arriguzzi, già nel 1515, meditava sulla cupola di Brunelleschi per il proprio modello e sembra quindi che sotto i Medici il duomo di Firenze dovesse guadagnare di nuovo il suo tradiziona-

le ruolo di prototipo e sostituire l'idea di un nuovo S. Pietro bolognese (fig. 17). Quest'ultimo concetto doveva rivivere, anche se travestito in forme goticizzanti e più affini al gusto degli operai, nel grandioso progetto di Peruzzi⁴⁸.

Nonostante questo concetto antipapale e il vocabolario quasi esclusivamente gotico, vedo nel progetto del 1518 anche l'immediato effetto della intensa formazione romana di Varignana, per cominciare dalla gerarchia ben più esplicita e giungere alle facciate gotiche di Siena, Orvieto o Firenze e perfino al progetto Rothschild. Questa gerarchia si riflette anche nell'analogia tra le porte laterali e quella centrale che, nel progetto, è ancora più evidente che non allo stato attuale; oppure nella finestra centrale che apparentemente traduce in forme gotiche una serliana come era stata proposta da Raffaello per la facciata di S. Lorenzo⁴⁹. E benché le numerose cornici orizzontali siano prefigurate nell'esterno del duomo di Firenze o nella facciata tardogotica del battistero di Siena, nel progetto di Varignana guadagnano un deciso carattere tettonico, ancorando saldamente alla parete porte e finestre. I pannelli sporgenti, questa specie di bugnato che per Vignola era incompatibile con il sottile linguaggio «todesco», rappresentano senz'altro il motivo più vicino a Raffaello e allo spirito sontuoso della Roma leonina⁵⁰ (fig. 18). Con tali pannelli sporgenti di marmo rosso Raffaello aveva articolato le pareti laterali della cappella Chigi dal 1513 in poi e cioè proprio durante il soggiorno romano di Varignana, realizzando lo splendore antico che era mancato nelle opere di Bramante⁵¹ (fig. 19). Come sappiamo dal disegno di Salviati, questa scansione continuava originariamente anche nelle lunette della cappella che tagliavano i pannelli in maniera simile come le piramidi⁵² (fig. 20).

E ritroviamo perfino questa parziale frammentazione dei pannelli nel progetto del Varignana. Anche nei propri progetti del taccuino Melloni del resto egli mostrò una certa predilezione per l'articolazione con semplici pannelli (figg. 7 e 11). Nel suo progetto di S. Petronio, questa ripetizione assai monotona risulta interrotta da grandi quadri figurativi con scene del Vecchio Testamento come *L'arca di Noè* o *La torre di Babele*, e dalle tante statue sulle cuspidi e nelle nicchie, anch'esse ispirate a progetti contemporanei come quelli di Giuliano da Sangallo per Loreto e per S. Lorenzo di Firenze.

Questi bassorilievi introdussero nella monotonia poco architettonica di questo progetto delle idee ben diverse da quelle gotiche. Con un totale di 40 grandi bassorilievi e 45 statue monumentali, Varignana cercò forse di predisporre un'ampia attività anche per il proprio futuro di scultore. In fase di esecuzione almeno i bassorilievi inferiori furono poi soppressi.

Sia il modello ligneo immediatamente precedente che i progetti goticizzanti di Peruzzi o di Vignola insegnano con quanta consapevolezza Varignana si fosse adattato al carattere goticizzante dell'edificio malgrado tutta l'affinità con l'alto Rinascimento romano. Così evitò qualsiasi allusione agli antichi ordini di pilastri, innegabili addirittura nel modello ligneo. E così si servì dell'ornamentazione gotica con il traforo, le nicchie, le

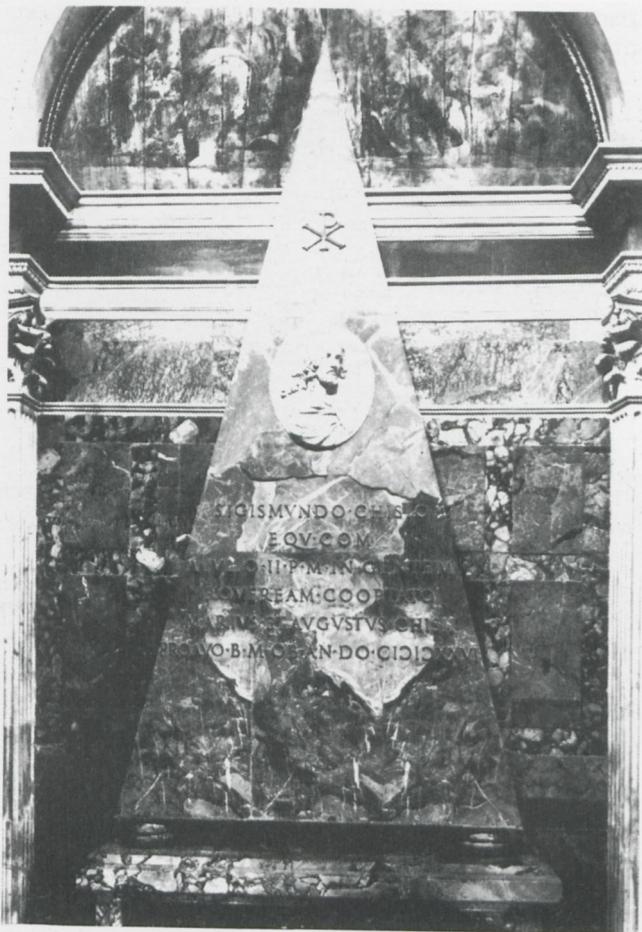


Fig. 19. Roma, S. Maria del Popolo, cappella Chigi, particolare.

Fig. 20. Francesco Salviati, Allegoria dell'Inverno con l'interno della cappella Chigi (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, U 1193 E).



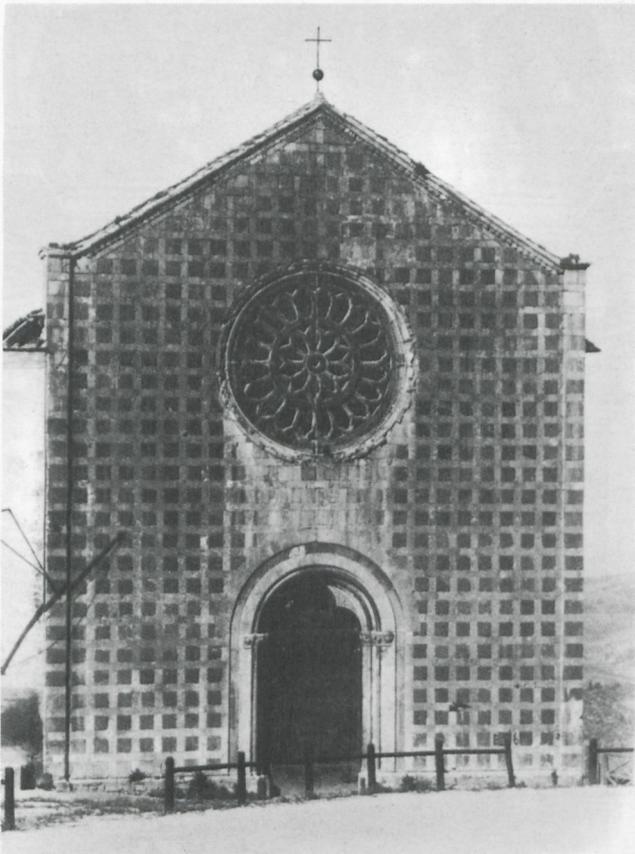


Fig. 21. Perugia, S. Giuliano, facciata.

Fig. 23. Bologna, S. Petronio, facciata, particolare.

guglie e gli elementi decorativi a foglia, mentre nel modello ligneo le finestre rotonde, gli analoghi motivi delle incrostazioni, i modiglioni o i rialzati che ricordano candelabri si riallacciano evidentemente a motivi del Quattrocento dell'Italia settentrionale. Anche la prosecuzione dei pannelli fino ai frontoni segue decisamente i modelli gotici come la chiesa di S. Giuliana in Perugia⁵³ (fig. 21). Perfino i pinnacoli sopra le tre porte sembrano più goticizzanti sul disegno originale del Varignana per diventare degli obelischi soltanto nell'esecuzione postuma. Se quindi Varignana evitò consciamente ogni mescolamento del vocabolario gotico con quello anticheggiante, poté essersi ricordato degli interventi precedenti di poco del giovane Sanmicheli e del suo consulente Antonio da Sangallo il Giovane alla facciata del duomo di Orvieto⁵⁴.

Non c'è dubbio che i pilastri trilobati d'angolo – altro dettaglio caratteristico del progetto – fossero già stati previsti prima di Varignana⁵⁵ (figg. 22 e 23). Lo zoccolo, benché parzialmente composto male e privo di una sintonia perfetta con i bassorilievi a quadrifoglio, risale con ogni probabilità al progetto di Antonio di Vincenzo. Sul plastico ligneo viene continuato con semicolonne lisce dello stesso materiale scuro come le lesene, ma interrotte da piccoli membri più chiari, mentre il progetto Rothschild li appiattisce a fasce di paraste. Anche Peruzzi e Vignola tenteranno di trasformarli in colonne o paraste e cioè in elementi degli ordini antichi. Varignana cercò invece una soluzione più gotica continuando esattamente il contorno ondeggiante dello zoccolo trecentesco e omogeneizzando i tre membri anche

Fig. 22. Bologna, S. Petronio, facciata, particolare.





materialmente. Egli interruppe inoltre i fusti con delle cornici e delle nicchie, integrandoli rigorosamente nella griglia razionale della facciata. L'idea, a prima vista audace e atettonica, di svuotare i pilastri con delle nicchie, era stata un'invenzione gotica, ma già alcuni maestri quattrocenteschi l'avevano tradotta in linguaggio rinascimentale e sarà proprio un bolognese, Sebastiano Serlio, a farne uno dei suoi motivi prediletti ⁵⁶.

Come in tanti altri aspetti della facciata, anche nella soluzione d'angolo Varignana seppe combinare un motivo tipicamente gotico con delle idee bramantesche.

Tanto in palazzo Caprini quanto nel «tigurio» di S. Pietro e nel progetto per la Santa Casa – ambedue notissimi al Varignana – Bramante aveva dato nuova attualità alle colonne d'angolo, motivo caratteristico degli archi di Tito o di Ancona ⁵⁷ (fig. 24). Forse lo stesso Varignana propose sul f. 39r del taccuino Mellon un'alternativa con colonne d'angolo per il palazzo Branconio ⁵⁸ (fig. 25). E in analogia con Bramante, questa soluzione gli servì per superare la bidimensionalità della facciata di S. Petronio, per mediare in maniera spaziale tra il fronte principale e quelli secondari, e per creare accenti laterali nella gerarchia dei pilastri ritmicamente ascendenti.

Un altro trucco bramantesco fu lo smussamento dei

quattro pilastri principali che addolciva il duro angolo retto e la sua notevole sporgenza necessariamente aumentata nel 1510, da quando la porta grande era stata spostata in avanti ⁵⁹ (fig. 26).

La facciata del Varignana è quindi tutt'altro che il prodotto di un noioso provinciale (fig. 27). Benché qui manchi il grande respiro dei progetti peruzziati, il suo progetto risulta senza meno più affine al carattere particolare del vecchio S. Petronio di quanto non lo fossero i predetti progetti e quelli successivi. Non è quindi poi tanto difficile capire perché i responsabili della Fabbrica abbiano continuato l'esecuzione del suo progetto per molti decenni, nonostante le tante proposte alternative di maestri più famosi e più ingegnosi.

Postscriptum. Il problema dell'attribuzione di palazzo Fantuzzi

Deanna Lenzi ha raccolto le notizie più importanti relative a palazzo Fantuzzi ⁶⁰, con tutte le fonti e ampia bibliografia, secondo le quali i preparativi del senatore Francesco Fantuzzi (1466-1533) per la nuova costruzione risalgono all'anno 1517. Già nel testamento del Fantuzzi del gennaio 1521 si trovano annotazioni relative alla realizzazione di un disegno «nobile». Nel 1525

Fig. 24. Domenico da Varignana, Dettaglio del «tigurio» bramantesco di S. Pietro (New York, Pierpont Morgan Library, Codex Mellon, f. 38 v, particolare).

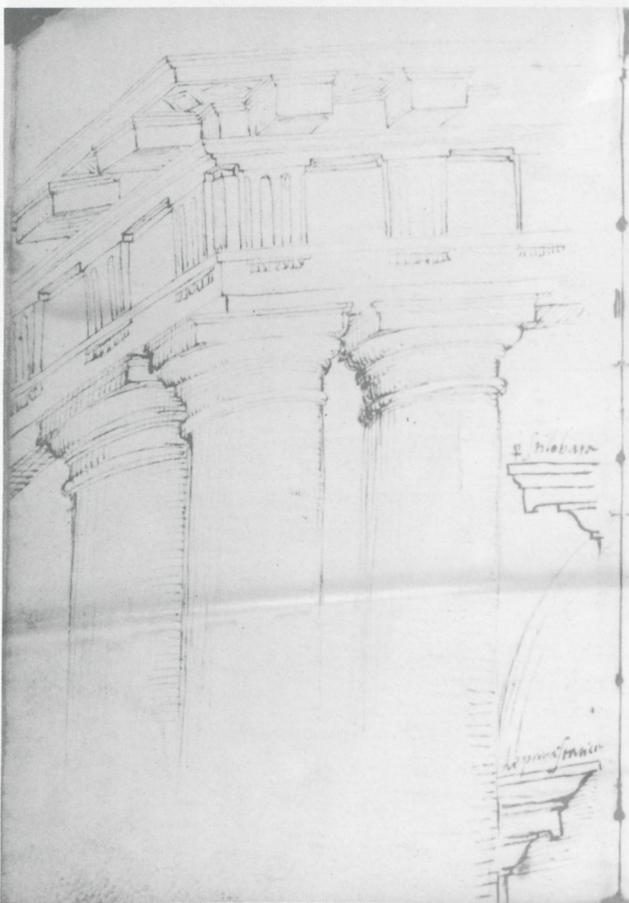
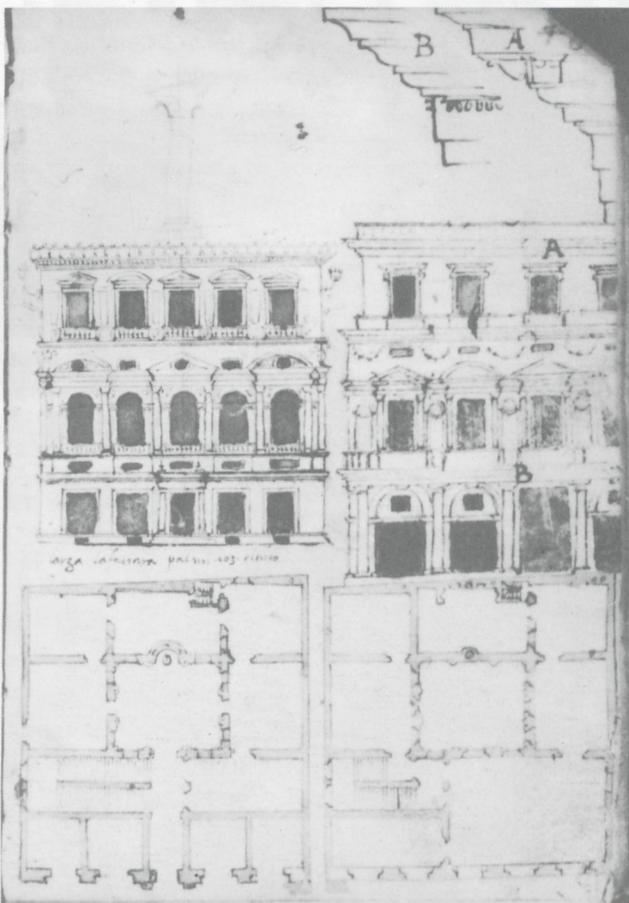


Fig. 25. Domenico da Varignana, Progetto alternativo per palazzo Branconio dell'Aquila (New York, Pierpont Morgan Library, Codex Mellon, f. 38 r, particolare).



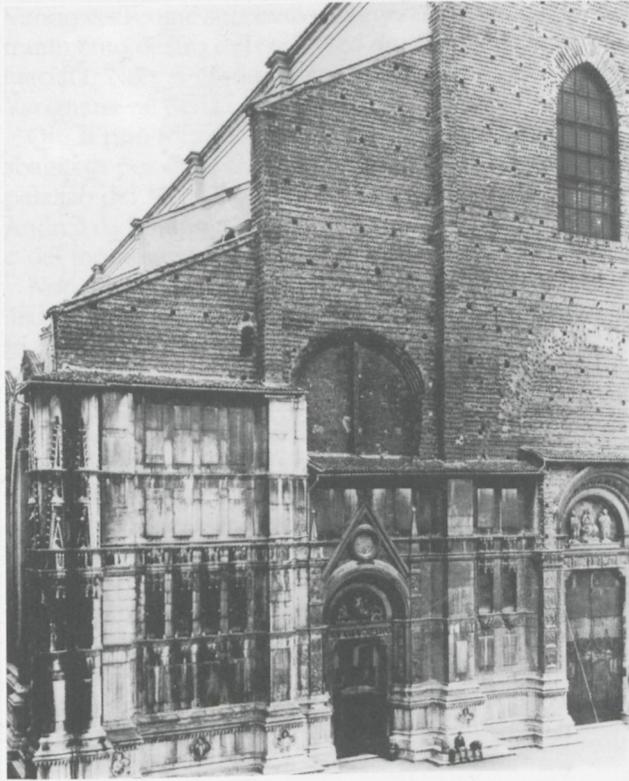


Fig. 26. Bologna, S. Petronio, facciata, particolare.

egli acquistò ulteriori edifici in via S. Vitale. La data «1526» venne incisa nella prima finestra del piano nobile mentre la data di morte del Fantuzzi «1533» in una delle successive finestre. Sembra che a quest'epoca l'ala della facciata fosse già completamente terminata, mentre le logge del lato sul cortile risultavano realizzate evidentemente solo in parte ed era stata appena costruita una scala provvisoria in legno.

Le asimmetrie dell'ala della facciata e dei cortili portano già da sole alla conclusione che il «disegno nobile» avrebbe subito diversi cambiamenti. Già nel

Fig. 27. Bologna, S. Petronio, facciata.

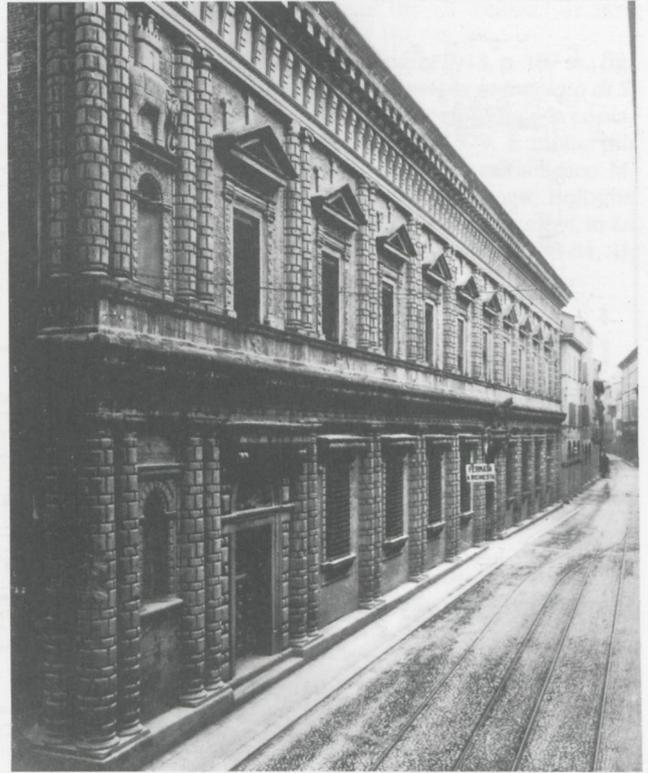


Fig. 28. Bologna, Palazzo Fantuzzi, facciata.

piano delle cantine, i cui pilastri fanno pensare a delle stalle, le campate a sinistra dell'ingresso principale risultano leggermente più larghe di quelle a destra del portale (figg. 28, 29, 30). E poiché all'angolo destro manca anche il portale secondario, sembra che Fantuzzi non fosse riuscito ad acquistare tutti gli appezzamenti di terreno previsti per il suo progetto. Solo dopo la realizzazione delle fondamenta della metà sinistra della facciata, probabilmente quindi solo dopo il 1525, egli si dovette di conseguenza accontentare di una facciata con andamento asimmetrico.

Per quel che riguarda il vocabolario dell'ala della facciata si può dire almeno che la trabeazione molto sporgente del pianterreno con le sue mensole triglifate può avere preso la sua forma definitiva solo dopo l'arrivo di Peruzzi a Bologna, cioè non prima del 1522-23. L'influsso di Peruzzi emerge anche dagli acroteri delle edicole del piano nobile realizzate dal 1526. Ciò non esclude tuttavia che il pianterreno fosse iniziato già prima del 1522 in quanto, nonostante le soluzioni bramantesche per gli angoli, per le quali a Bologna ci si era forse interessati ancora prima di Peruzzi, non ci sono modelli romani diretti né per simili colonne bugnate, né per le nicchie o per le piccole edicole originali. Particolarmente quattrocentesche appaiono prima di tutto la disposizione strettamente additiva dell'ala della facciata e la poco virtuosa interdipendenza tra l'articolazione della facciata, le pareti divisorie e le colonne del cortile. Di queste sembra che solo le quattro corrispondenti alla metà sinistra dell'ala della facciata fossero realizzate mentre era ancora in vita Fantuzzi.

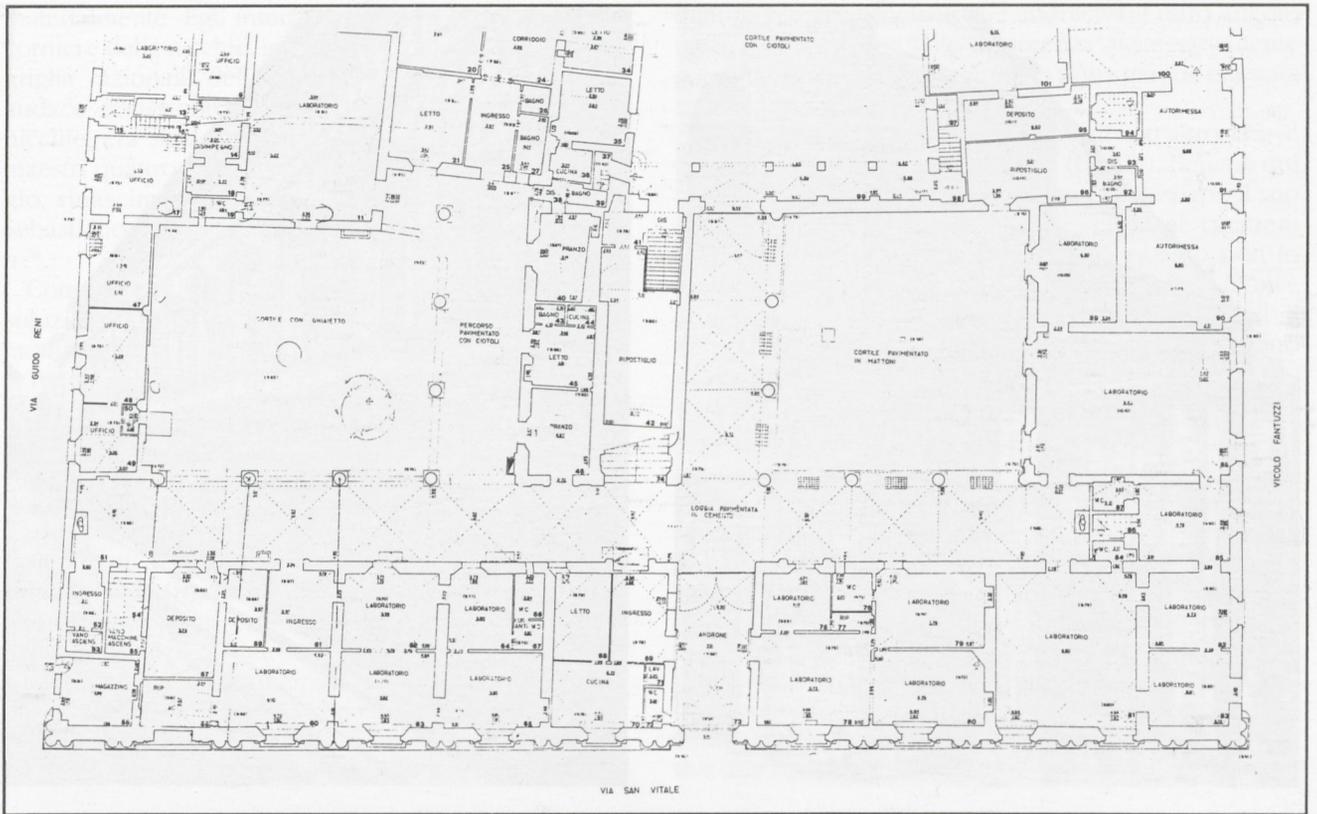
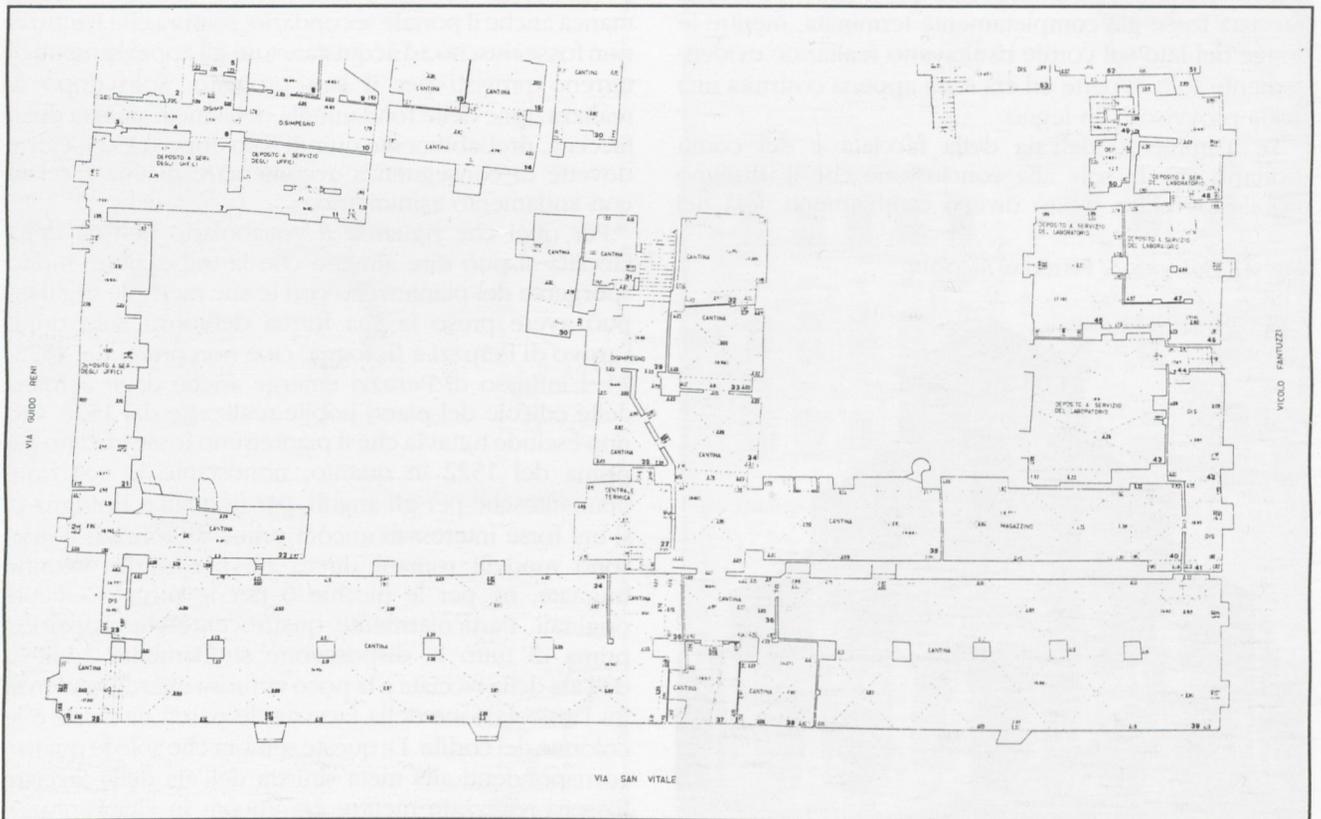


Fig. 29. Bologna, Palazzo Fantuzzi, pianta del pianterreno (Ufficio Tecnico del Comune di Bologna).

Fig. 30. Bologna, Palazzo Fantuzzi, pianta delle cantine (Ufficio Tecnico del Comune di Bologna).



Vanno visti come successive integrazioni il dettaglio del frammento destro del cortile ed entrambi i portali della facciata. Non si crede capaci di un simile sistema né Varignana né Serlio.

Qui si può forse dar ragione a Lamo, anche se si era sbagliato per quel che riguardava palazzo Albergati e palazzo del Monte, e attribuire il disegno originale ad Andrea da Formigine, il maestro dell'altare di S. Martino e del monumento funebre in S. Michele in Bosco.

Non è neanche da escludere che un altro importante architetto del Rinascimento bolognese poco conosciuto in Italia, Alessandro Pasqualini (1493-1559), abbia partecipato alla progettazione del palazzo. Tra i suoi padrini c'era anche un certo Ottavio Fantuzzi⁶¹. Verso il 1530, prima di recarsi nei Paesi Bassi, egli dovette aver studiato e lavorato nella sua città natale. Dalle sue poche opere conservate o documentate risulta una profonda conoscenza del Rinascimento romano e delle prime opere di Giulio Romano, e una preferenza per il bugnato e per un'articolazione tanto tettonica quanto plastica⁶². Benché il linguaggio del castello di Jülich non sia direttamente paragonabile a quello di palazzo Fantuzzi, Pasqualini potrebbe aver cominciato in una maniera ancora molto più arcaica, prima della visita di Peruzzi nel 1522-23.

NOTE

¹ A. GATTI, *La basilica petroniana*, Bologna 1913, p. 187 ss., fig. 44; G. ZUCCHINI, *Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio di Bologna*, Bologna 1933, tav. 1, riproduce la copia, molto più leggibile, di E. Procaccini del 1579. È molto più leggibile perché disegnata senza il chiaroscuro raffaellesco. M. FANTI, *Il Museo di S. Petronio in Bologna*, catalogo, Bologna 1970; A. BELLUZZI, *La facciata: i progetti cinquecenteschi*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, Bologna 1983-84, II, 1984, pp. 7-28.

² BELLUZZI, *op. cit.*, p. 16.

³ A. GATTI, *La Fabbrica di San Petronio*, Bologna 1889; A. GATTI, *La basilica petroniana*, Bologna 1913, pp. 131-133.

⁴ Dizionario Biografico degli Italiani, I, Roma 1960, p. 527; C. L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, II, p. 6, n. 41.

⁵ J. H. BECK-M. FANTI, *Un probabile intervento di Michelangelo per la «Porta Magna» di San Petronio*, in «Arte Antica e Moderna», 27, 1964, pp. 349-354.

⁶ R. BUSCAROLI, *Il fonte battesimale di Dozza e Domenico Aimo da Varignana*, in «Atti dell'Associazione per Imola storico-artistica», 8, 1957, p. 51 ss.

⁷ K. EUBEL, *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi*, vol. 3, Münster 1923, p. 136.

⁸ C. FREDIANI, *Ragionamento storico su le diverse gite che fece a Carrara Michelangelo Buonarroti*, Siena 1875, p. 36 ss.

⁹ R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma*, Roma 1902-7, I, 1902, p. 207.

¹⁰ K. WEIL GARRIS, *The Santa Casa of Loreto*, Harvard University Dissertation 1964, documenti: 92, 279-283, 349, 358, 360-362, 381-384, 410-412, 426.

¹¹ FROMMEL, *loc. cit.*; per un possibile rapporto con il «Tempio dapolo in Atene» di Giuliano da Sangallo cfr. S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, p. 173 ss.; v. anche il disegno Uffizi A 1234 del giovane Antonio da Sangallo il Giovane.

¹² H.W. WURM., *Baldassarre Peruzzi Architekturzeichnungen Tafelband*, Tübingen 1984, tav. XXIV, pp. 363, 367, 368.

¹³ WEIL GARRIS, *op. cit.*, doc. 360.

¹⁴ LANCIANI, *loc. cit.*

¹⁵ FROMMEL, *loc. cit.*; S. STORZ, in C.L. FROMMEL, R. RAY e M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Milano 1984, p. 422 e ss. La comparazione di misura su f. 7v non è assolutamente sufficiente per l'attribuzione ad un veneziano, tanto più che le caratteristiche linguistiche delle annotazioni a margine potrebbero essere anche di un bolognese e il piede veneziano viene appena utilizzato nel taccuino.

¹⁶ Sulla ricostruzione assai complessa di questa scritta leggibile in frammenti soltanto con delle lampade speciali cfr. Storz nella prevista pubblicazione del taccuino.

- ¹⁷ FROMMEL, *op. cit.*, II, pp. 1-22; P.N. PAGLIARA, in FROMMEL, RAY, TAFURI, *op. cit.*, pp. 171-188, 197-216; FROMMEL, *op. cit.*, p. 270 ss.
- ¹⁸ Sui disegni di Giancristoforo Romano e Rinieri di Neruccio da Pisa cfr. H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, p. 139 ss. e 203 ss.
- ¹⁹ Sulla datazione dei primi progetti per S. Giovanni dei Fiorentini cfr. C.L. FROMMEL, *Raffaello und Antonio da Sangallo d.J.*, in *Raffaello a Roma*, Atti del Convegno, a cura di C.L. Frommel e M. Winner, Roma 1986, p. 295 ss., n. 141.
- ²⁰ Peruzzi era stato nominato secondo architetto di S. Pietro dopo la morte di Raffaello e aveva proposto un progetto a pianta centrale (C.L. FROMMEL, *Peruzzi als Maler und Zeichner*, Beiheft des Römischen Jahrbuchs für Kunstgeschichte, 11, 1967-68, p. 114 ss.).
- ²¹ FROMMEL, in FROMMEL, RAY, TAFURI, *op. cit.*, p. 270 ss.
- ²² FROMMEL, in *Giulio Romano*, Milano 1989, p. 105 ss.
- ²³ Sull'evoluzione del disegno architettonico in quegli anni cfr. C. L. FROMMEL e N. ADAMS, *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, New York, pp. 1-60; C.L. FROMMEL, *Sulla nascita del disegno architettonico, in Rinascimento: da Brunelleschi a Michelangelo*, cat. mostra, Venezia 1994, Milano 1994, pp. 101-121.
- ²⁴ N. HUSE, *Ein Bilddokument zu Michelangelos «Julius II» in Bologna*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz», 12, 1966, pp. 355-358; BELLUZZI, *op. cit.*, p. 13; J.H. BECK, *A document regarding Domenico da Varignana*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz», 11, 1963-65, p. 193 ss.
- ²⁵ G. POCHAT, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990, pp. 223-240, pensa ad un italiano del nord negli anni attorno al 1490-1511; v. in merito C.L. FROMMEL, *Peruzzis römische Anfänge von der «Pseudo-Cronaca-Gruppe»*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 27-28, 1991-92, pp. 139-182.
- ²⁶ In merito alla loggia delle benedizioni v. C.L. FROMMEL, *Francesco del Borgo: Architekt Pius II und Paulus II: Der Petersplatz und weitere römischen Bauten Pius II Piccolomini*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 20, 1983, p. 144.
- ²⁷ L. FRATI, *Le due spedizioni militari di Giulio II tratte dal diario di Paride Grassi bolognese*, Bologna 1886, p. 225; R. TUTTLE, *Julius II and Bramante in Bologna*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. Emiliani, Atti del XXIV Congresso C.I.H.A. (Bologna 1979), a cura di A. Emiliani, Bologna 1982, pp. 1-8.
- ²⁸ F. GRAF WOLFF METTERNICH, *Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert*, Wien-München 1972, fig. 92 come Peruzzi; C.L. FROMMEL, *Eine Darstellung der «Loggien» in Raffaels «Disputa»*, in *Festschrift Eduard Trier*, Berlin 1981, p. 113, n. 36; C.L. FROMMEL, *Sulla nascita cit.*, p. 604 ss.
- ²⁹ G. VASARI, *Le vite...*, Firenze 1550, p. 867.
- ³⁰ F. GRAF WOLFF METTERNICH-C. THOENES, *Die frühen St. Peter-Entwürfe 1505-1514*, Tübingen 1987, p. 96, n. 162.
- ³¹ *Op. cit.*, p. 13 ss.
- ³² R. TUTTLE, in questo volume.
- ³³ A. GATTI, *L'ultima parola sul concetto architettonico di San Petronio*, Bologna 1914, doc. 386; BELLUZZI, *op. cit.*, p. 14.
- ³⁴ *Op. cit.*, p. 16.
- ³⁵ G. ZUCCHINI, *Documenti inediti per la storia di S. Petronio di Bologna*, in *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze 1933, doc. II; BELLUZZI, *loc. cit.*
- ³⁶ G.B. BELLUZZI, *Diario autobiografico (1535-1541)*, a cura di P. Egidi, Napoli 1907, p. 120 ss.; BELLUZZI, *La facciata cit.*
- ³⁷ G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei sec. XIV, XV, XVI*, II, Firenze 1840, pp. 141, 152 ss.; GATTI, *La Fabbrica cit.*, docc. 190, 198; GATTI, *La Basilica cit.*, doc. 16; Belluzzi, *La facciata cit.*
- ³⁸ BELLUZZI, *La facciata cit.*, figg. 6-16.
- ³⁹ G. MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942, tav. XXIII ss.
- ⁴⁰ FROMMEL, RAY, TAFURI, *op. cit.*, figg. pp. 207, 225.
- ⁴¹ Cfr. BELLUZZI, *La facciata cit.*, p. 16, che vede nella sporgenza dei riquadri un'aggiunta dell'architetto esecutore Giacomo Ranuzzi.
- ⁴² FROMMEL, RAY, TAFURI, *op. cit.*, figg. pp. 167, 323; Taccuino Mellon, ff. 39r, v, 58v, 65r, 69v, 71v.
- ⁴³ EUBEL, *Hierarchia catholica*, 3, p. 136; G. C. ARGAN-B. CONTARDI, *Michelangelo architetto*, Milano 1990, p. 161 ss.
- ⁴⁴ GAYE, *op. cit.*, p. 154.
- ⁴⁵ L. VON PASTOR, *Storia dei Papi...*, ed. ital. a cura di A. Mercati, vol. 4, parte 2, Roma 1956, p. 360 ss.
- ⁴⁶ Sul disegno originale di Varignana i timpani delle tre porte sono incoronati da tre monti con la croce, simbolo piuttosto bolognese ed estraneo ai Medici.
- ⁴⁷ BELLUZZI, *La facciata cit.*, p. 16, pensa anche alle facciate di S. Miniato e di S. Maria Novella dove però la scansione dei pannelli è subordinata a degli ordini e dove mancano le nicchie.
- ⁴⁸ R. TUTTLE, in questo volume.
- ⁴⁹ FROMMEL, RAY, TAFURI, *op. cit.*, fig. , p. 170.
- ⁵⁰ A. SORBELLI, *Giacomo Barozzi e la Fabbrica di S. Petronio*, in *Memorie e Studi intorno a Jacobo Barozzi pubblicati nel IV centenario della nascita*, Vignola 1908, pp. 257-291; Zucchini 1933 (cfr. nota 35), p. 207, doc. II; A. M. ORAZI, *Jacobo Barozzi da Vignola 1528-1550*, Roma 1982, pp. 171-197.
- ⁵¹ FROMMEL, in FROMMEL, RAY, TAFURI, *op. cit.*, p. 21 ss.
- ⁵² E. BENTIVOGLIO, in FROMMEL, RAY, TAFURI, *op. cit.*, p. 134, fig. p. 142.

⁵³ U. TARCHI, *L'arte medioevale nell'Umbria e nella Sabina*, vol. 4, Milano 1940, tav. CLIII.

⁵⁴ *Michele Sanmicheli*, cat. mostra, a cura di P. Gazzola e M. Kahnemann, Verona 1960, pp. 95-97.

⁵⁵ BELLUZZI, *La facciata* cit., p. 7.

⁵⁶ C. L. FROMMEL, *Serlio e la scuola romana*, in *Sebastiano Serlio*, a cura di C. Thoenes, Milano 1989, p. 42.

⁵⁷ F. e S. BORSI, *Bramante*, Milano 1989, p. 316 ss., 322 ss., 330 ss.

⁵⁸ P.N. PAGLIARA, in FROMMEL, RAY, TAFURI, *op. cit.*, p. 208 ss.

⁵⁹ BELLUZZI, *La facciata* cit., p. 10.

⁶⁰ D. LENZI, *Palazzo Fantuzzi: un problema aperto e nuovi dati sulla residenza del Serlio a Bologna*, in *Sebastiano Serlio* cit., pp. 30-38.

⁶¹ G. C. LABOUCHERE, *Aanteekeningen over Alexander Pasqualini en zijn werk*, in *Oudheidkundig Jaarboek*, IV, 7, 1938, pp. 7-12.

⁶² E. BRUES, *Die Baumeisterfamilie Pasqualini - Stand der Forschung*, in *Land im Mittelpunkt der Mächte*, Kleve 1984; C. DOOSE, *Renaissancefestung Jülich*, Jülich 1991.