

Baldassarre Peruzzi e il progetto come palinsesto *Baldassarre Peruzzi and the design as a palimpsest*

FABIO COLONNESE, MARCO CARPICECI

Sapienza Università di Roma

Abstract

Nel secondo decennio del XVI secolo, Baldassarre Peruzzi sviluppa l'attitudine a disegnare soluzioni progettuali alternative rispetto all'asse di simmetria di un edificio in un virtuosistico metodo di rappresentazione sintetico simile ad un palinsesto, che contiene in sé numerose configurazioni possibili, mette in discussione il rapporto tra percezione e immaginazione e anticipa l'idea di architettura come assemblaggio di pezzi.

In 1510s, Baldassarre Peruzzi develops the attitude to design alternative design solutions with respect to symmetry axis into a virtuosic method of synthetic representation similar to a palimpsest, which challenges the relationship between perception and imagination and anticipates the idea of architecture as an assemblage of pieces.

Keywords

Baldassarre Peruzzi, Disegno di architettura, Architettura come Montaggio.

Baldassarre Peruzzi, Architectural drawing, Architecture as Montage.

Introduzione

A partire dal XV secolo, si sviluppano diversi modelli di visualizzazione dell'architettura utili a facilitare i momenti decisionali lungo il processo progettuale, anche in virtù della preponderante simmetria degli edifici monumentali. Non solo i modelli lignei vengono costruiti intorno a piani di sezione utili a mostrare l'interno e l'esterno ma si diffonde l'abitudine di rappresentare la pianta o il prospetto di edifici simmetrici tagliati in due lungo l'asse di simmetria, sia per mettere a confronto soluzioni alternative, sia per visualizzare contemporaneamente livelli diversi [Colonnese, Carpiceci 2019]. Uno degli esempi più celebri è il cosiddetto piano di pergamena di Bramante, che mostra solo metà della pianta della nuova Basilica di San Pietro e presenta piccole differenze anche tra i due quarti rappresentati. Secondo Howard Burns [1995, 11], «una caratteristica del metodo di progettazione rinascimentale fin da Brunelleschi ... era infatti quella di disegnare non uno ma più progetti alternativi sulla base dei quali fare una scelta ponderata». Questo metodo di lavoro, oltre ad economizzare la carta, che era una risorsa costosa, si è probabilmente sviluppato in relazione ad almeno tre diversi aspetti che nei primi anni del Cinquecento segnano la formazione dell'architetto.

In primo luogo, l'aspirazione di Raffaello, successore di Bramante alla guida della fabbrica di S. Pietro, di elaborare un sistema di rappresentazione utile a rilevare le antichità di Roma ma certamente utile anche a definire la progettazione definitiva di nuovi edifici. Com'è noto, tale sistema, ispirato alla triade vitruviana di icnografia, ortografia e scenografia, prevede un uso combinato e coordinato di pianta, alzato e sezione, in grado di garantire una migliore corrispondenza tra involucro esterno ed interno ma anche di promuovere l'uso di semi-

piante, semi-alzati e semi-sezioni nello stesso foglio, come si vede espresso nel disegno per il S. Giovanni dei Fiorentini di Raffaello e Giulio Romano¹.

In secondo luogo, occorre considerare la nuova organizzazione e dimensione della bottega sangallesc, in cui Antonio il Giovane doveva coordinare, oltre che i fratelli Giovan Battista e Francesco e i cugini Aristotile e Giovan Francesco, anche Antonio Labacco e Pietro Rosselli [Davis 2018, 120]. Il foglio da disegno diventa allora il luogo ove le proposte dei diversi autori coinvolti possono letteralmente essere messe a confronto per valutarne i punti di forza e di debolezza. Ad esempio, Antonio da Sangallo il Giovane mette a confronto due diverse piante a croce latina per la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini² per dimostrare il vantaggio del maggior numero di cappelle offerte da quella col deambulatorio [Vicioso 1992, 95]. In tale chiave, questo genere di disegni «are not technical or instrumental recordings, in the modern sense, but are rather heuristic expressions of possible (albeit incomplete) scenarios of the scheme» [Temple 2014, 72]. Si tratta di disegni utili a 'dimostrare' ma anche ad ottenere una sorta di placet dal committente prima di progredire con il progetto.

In terzo luogo, infatti, questo metodo risponde a esigenze di presentazione e comunicazione ma anche di 'partecipazione', apparentemente allineato all'idea filaretiana del progetto come 'figlio' del padre/committente e della madre/architetto. Da una parte abbiamo l'architetto che ha interesse a esibire la mole di lavoro prodotta al fine di mostrare la sua perizia (e giustificare la sua parcella); dall'altra abbiamo un committente sempre più sofisticato che ha interesse a partecipare direttamente al processo progettuale o, almeno, ad averne l'illusione. Indirettamente, questo significa anche che l'architetto può contare su clienti in grado di leggere disegni complessi e parziali, forse 'spettacolarizzati' con l'uso di specchi per mostrare interamente una delle due soluzioni alla volta.

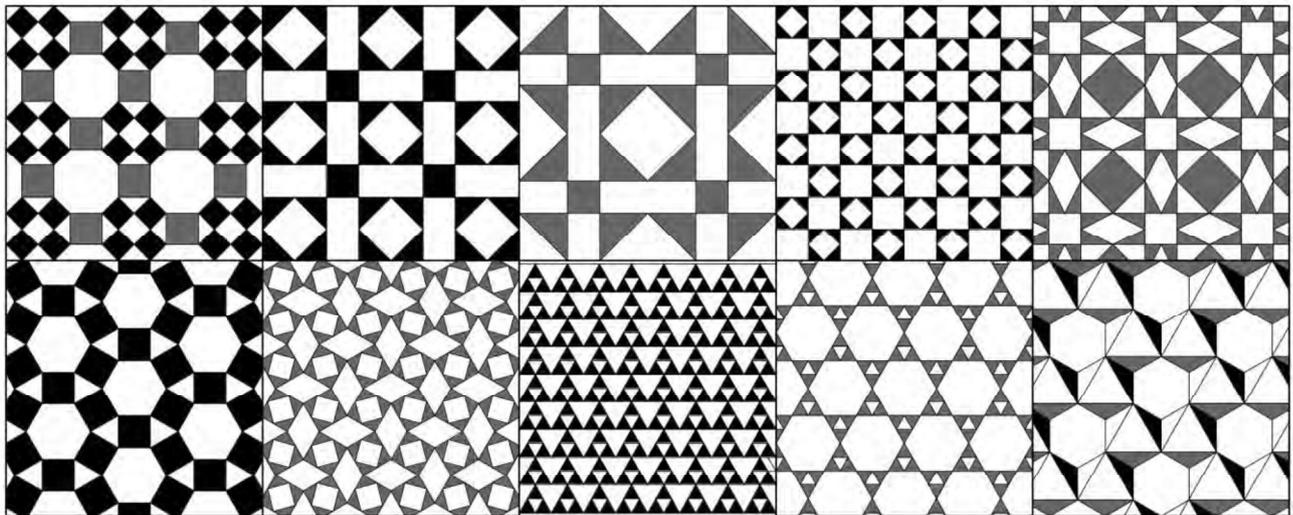
1. Baldassarre Peruzzi

Antonio da Sangallo il Giovane applica spesso questa metodologia di lavoro e per Tafuri [1992, 164] questo «rivela una sintomatica indifferenza alle scelte di principio. Ciò che conta di più per l'architetto è dimostrare la sua padronanza di qualsiasi schema formale». Se Antonio è solito apporre la parola *questo* per marcare la soluzione preferita nel foglio, l'amico e collega senese Baldassarre Peruzzi (1481-1536), appassionato disegnatore di antichità, usa invece una stella a cinque punte, che si ritrova in molti dei suoi fogli.

Anche Peruzzi usa spesso questo metodo ma nel suo caso lo converte in uno strumento progettuale personalizzato e sofisticato, certamente legato alla sua formazione giovanile come pittore oltre che al suo interesse per le geometrie non convenzionali e le composizioni complesse e policentriche. I suoi studi planimetrici, alcuni dei quali successivi alla morte di Raffello nel 1520, presentano infatti un carattere sperimentalista e combinatorio, ampiamente esaltato da Tafuri [1986; 1992], che Peruzzi potrebbe aver ereditato dalle lezioni e dai fogli di Francesco di Giorgio Martini e sviluppato dal confronto con quelli di Leonardo da Vinci, a Roma tra il 1513 e il 1516. In concomitanza con la morte di Bramante nel 1514, grazie al quale aveva perfezionato la prospettiva, Peruzzi si dedica prioritariamente all'architettura e alla scenografia e inizia, poco dopo, a lavorare a S. Pietro per Raffaello, col quale, negli stessi anni, stava affrescando la villa di Agostino Chigi alla Lungara, progettata da Peruzzi stesso.

¹ Monaco di Baviera, Stadtmuseum, 36/1928B.

² Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 864A (1519).

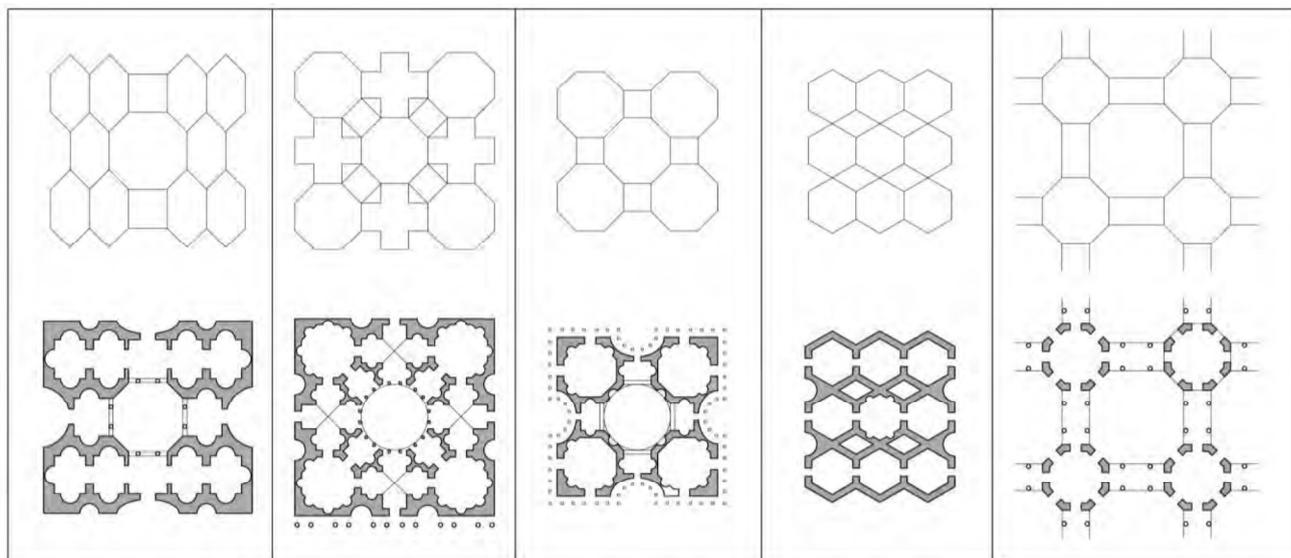


1: Schemi geometrici ricostruiti dai frammenti di pavimenti cosmateschi schizzati sul f.419A degli Uffizi (disegno di F. Colonnese).

Per approfondire l'uso di tale metodo, prendiamo in esame tre fogli conservati agli Uffizi, non prima di aver citato il f.419A, con schizzi dei pavimenti cosmateschi rilevati nell'Annunziata a Gaeta e trattati con due toni di grigio per esprimere le diverse qualità di marmo, utile ad introdurre l'interesse del senese per le geometrie e la 'tassellazione' del piano (Fig.1). Come Leonardo, Peruzzi ama combinare diverse matrici geometriche. Mentre Leonardo suggerisce di cogliere paesaggi e battaglie nelle minuscole macchie di un muro di pietra ammuffito, Baldassarre dimostra la capacità di astrarsi dalla dimensione, dalla scala e dal dato oggettivo del tema geometrico-decorativo e di immaginare delle originali piante di edifici.

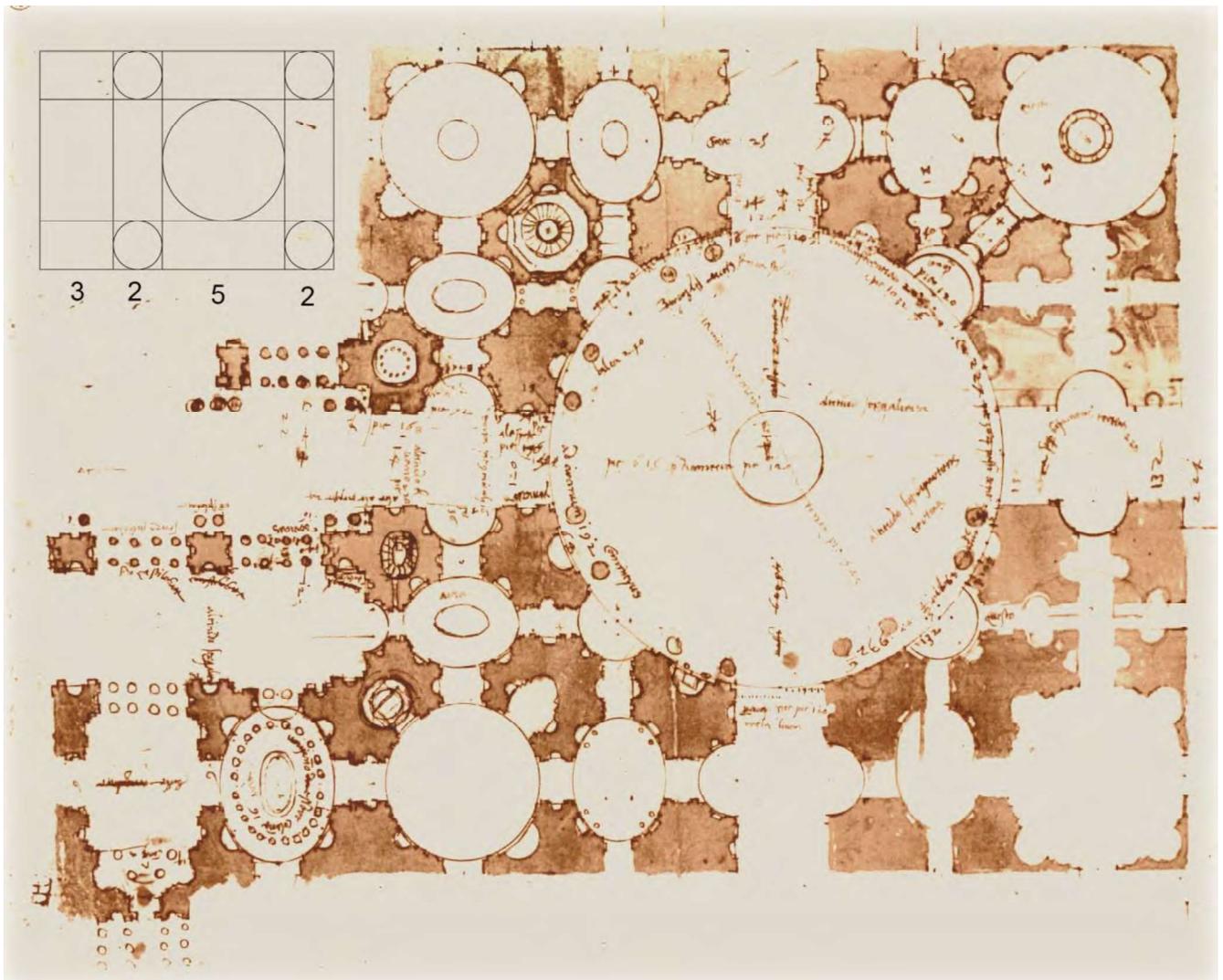
Il primo foglio, il *recto* del f. 529A, mostra come Peruzzi, partendo dal disegno di pavimenti o decorazioni a soffitto, riesca a elaborare complesse architetture. Dopo il tracciamento geometrico, egli inizia ad interpretare le combinazioni di ottagoni, quadrati, rombi ed esagoni come se fossero delle piante architettoniche di edifici antichi, rigorosamente circoscritti da perimetri quadrati o rettangolari. Ne ripassa i margini come se fossero muri sezionati, ne scava le masse con nicchie e absidi anche ovali, apre passaggi e introduce schermi di colonne, fino ad ottenere delle composizioni a pianta centrale, occasionalmente dotate di peristilio o di pronao. Questo ovviamente è possibile proprio in virtù del nuovo ruolo del disegno, delle rapide linee che mediano l'immagine di partenza (i pavimenti e le decorazioni) con quella di arrivo (le piante) probabilmente realizzata in un secondo momento, attraverso la comune struttura geometrica. Il ridisegno critico degli schemi dimostra un livello di controllo 'matematico' che tiene in considerazione tutta una serie di scelte (spessori murari, dimensione delle colonne, ecc.) che in realtà appartengono a successive scale di approfondimento (Fig. 2).

Il secondo foglio, il 581A, mostra la pianta di un tempio quadrato a pianta centrale con un complesso pronao colonnato e un grande vano circolare al centro, che difficilmente si può mettere in relazione con gli studi per S. Pietro, sempre vincolati dalla posizione dei pilastri bramanteschi già realizzati [Bruschi 1996]. Lo studio per la pianta è costruito a partire da una griglia di linee a punta secca che individuano i centri della rotonda centrale e delle quattro rotonde angolari minori e il passo dei vani della croce centrale. Quattro vani semicircolari si aprono sulle diagonali della rotonda centrale, coronata da 16 colonne libere abbinata mentre il circuito perimetrale che connette le rotonde minori attraversa degli originali vani ovali, in



2: Schemi geometrici e corrispondenti piante architettoniche dal f.529A degli Uffizi (disegno di F. Colonnese).

qualche caso segnati con una matita rossa. Parte della pianta è poi disegnata a inchiostro, come pure le scritte e le misure, testando diverse soluzioni per scavare e ritagliare le grandi masse murarie che emergono da questo primo schema, con cappelle e scale di forme diverse oppure con corridoi che collegano le rotonde lungo le diagonali. Infine, una campitura ad inchiostro diluito color terra mette in risalto la ragnatela di spazi e le murature chiuse nel quadrato perimetrale e rendere confrontabili le diverse soluzioni appuntate sulla medesima pianta e ne palesa le caratteristiche 'fisiche'. Il richiamo classico rimanda immediatamente agli edifici termali, mentre la relazione tra il grande ambiente circolare centrale ed il nartece ipostilo richiamano quella analoga del Pantheon; ma Peruzzi va oltre; è come se avesse preso un blocco parallelepipedo di argilla ed avesse iniziato a scavarlo aprendo ambienti e collegamenti. La pianta disegnata sul f. 510Ar mostra un vano centrale circolare circondato da dodici vani: l'ingresso, la cappella maggiore e 10 cappelle minori che mostrano due tipologie alternate – quelle strette inquadrata da due semicolonne e quelle larghe semicircolari. Non solo ognuno di questi vani è disegnato secondo una differente soluzione formale, che coinvolge matrici esagonali, rettangolari, circolari ed ovali – verificando la convivenza 'geometrica' tra cappelle adiacenti – ma sono presenti variazioni anche nelle singole cappelle, trattate sempre come organismi simmetrici. Da una singola cappella si possono ricavare due, quattro o addirittura sei soluzioni differenti, come nel caso della seconda, con le sue colonne solamente abbozzate. Ulteriori variazioni si possono notare tra le due metà della pianta rispetto all'asse longitudinale, sia per quanto riguarda il perimetro circolare esterno, che a sinistra appare perturbato dalla curvatura di una cappella e a destra scandito dalle lesene, sia per quanto riguarda le semicolonne in facciata, che a destra sono accoppiate e a sinistra singole. In termini operativi, Peruzzi suddivide l'angolo giro della circonferenza prima in 16 parti per posizionare le lesene esterne, almeno nella parte destra, e poi in 20 parti. Questo gli consente di organizzare l'interno alternando angoli di 40° , a cui corrispondono ingresso e cappelle maggiori, e di 20° , a cui corrispondono le minori. Ognuno degli assi che divide le cappelle è idealmente un asse di taglio nella continuità spaziale del progetto, e lo stesso vale per gli assi di simmetria delle cappelle e per l'asse di simmetria dell'intera chiesa (Fig.4).

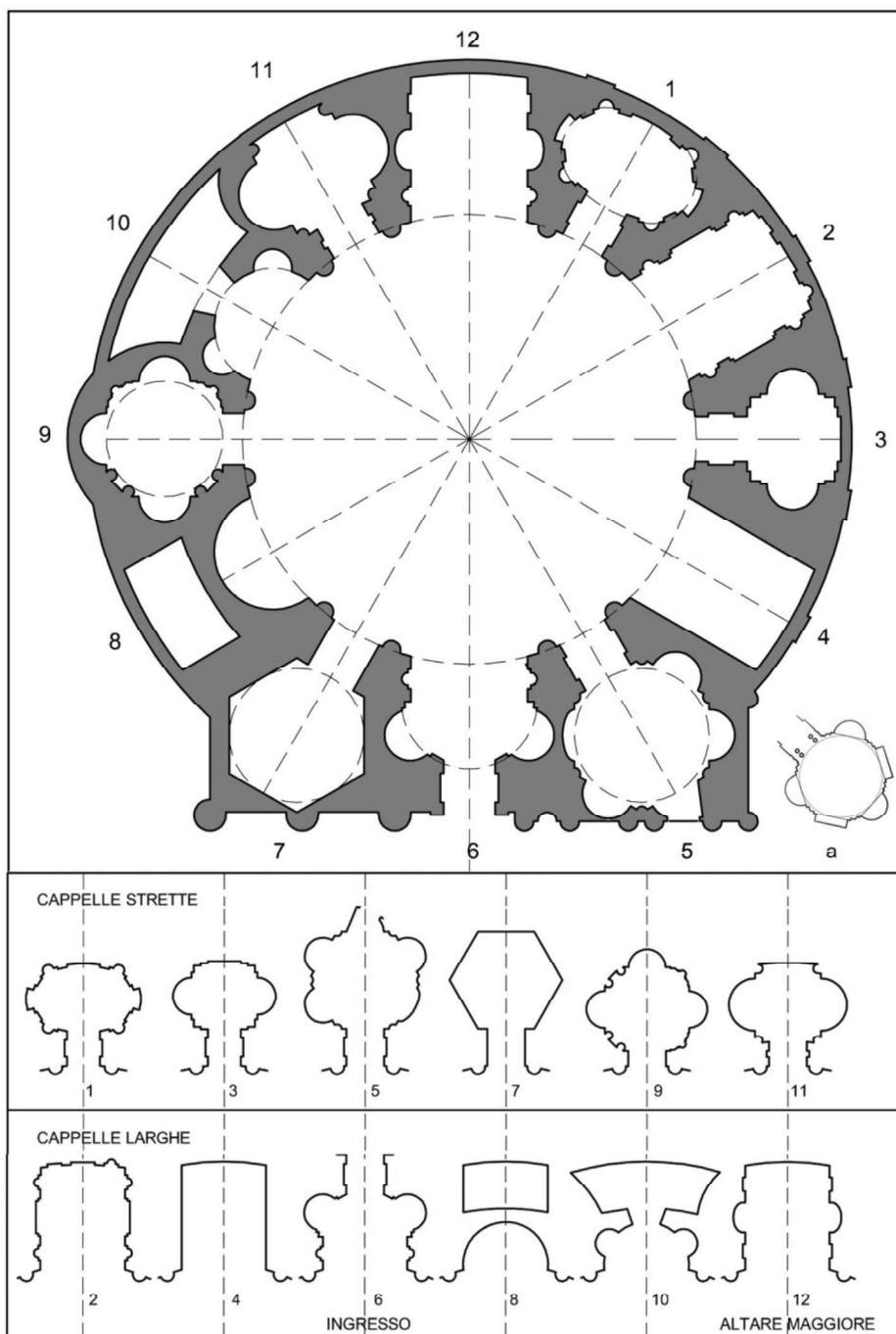


3: Baldassarre Peruzzi, *Pianta di Tempio*. Firenze, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, f.581A. In alto a sin.: schema proporzionale della pianta.

2. Considerazioni

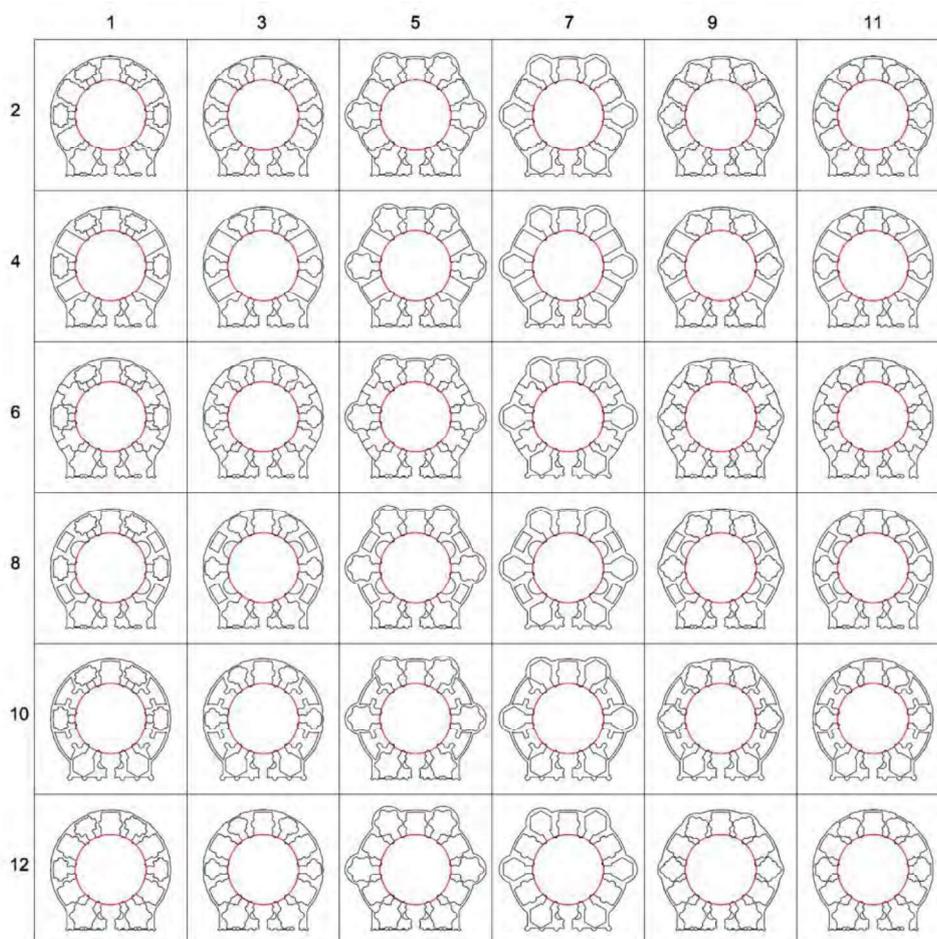
Concentriamoci sulla pianta quadrata e su quella circolare. Il primo è un foglio su cui Peruzzi deve aver lavorato in momenti diversi, raccogliendo ipotesi già pronunciate su precedenti schemi parziali e sviluppando alcune considerazioni generali. Nonostante la struttura impostata a riga e squadra, si tratta in gran parte di uno schizzo a mano libera in cui diverse soluzioni sono appuntate e assemblate per vedere le conseguenze alla scala generale. Il secondo è un foglio quasi completamente realizzato a riga e squadra, ben proporzionato e ricco di misure: forse un disegno di presentazione interrotto dall'affollarsi di soluzioni alternative nella mente dell'architetto che 'debordano' sul foglio.

Proviamo a leggere la pianta circolare sul f.510Ar in modo letterale. Avendo negli occhi le esperienze delle avanguardie storiche del Novecento, lo si potrebbe definire una sorta di *cadavre exquis*, di assemblaggio surrealista di soluzioni differenti utile a cogliere il valore formale recondito ed implicito in elementi abituali e scontati. Oppure, considerando i moderni



4: Ridisegno del tempio circolare sul f.510Ar con assi compositivi e abaco delle cappelle numerate (disegno di F. Colonnese).

cataloghi commerciali, si potrebbe considerare un campionario di soluzioni alternative, di cappelle personalizzabili per le esigenze delle famiglie fiorentine residenti a Roma. In quest'ottica, si potrebbe considerare come lo studio di un progetto in cui la forma delle cappelle, comunque ordinate dimensionalmente in due classi di censo o importanza, possono essere decise in un secondo momento: quasi una presa di atto della pratica di aggiungere cappelle sempre più grandi e complesse ad organismi ecclesiali antichi (come



5: Abaco delle piante derivate dal f. 510Ar attraverso la combinazione delle soluzioni per le cappelle strette (dispari) e larghe (pari) (disegno di F. Colonnese).

certamente poteva aver visto nella Basilica costantiniana). D'altro canto, tutta questa autonomia compositiva negli elementi secondari dimostra l'allontanamento di Peruzzi dall'idea di un forte ed esplicito legame formale e proporzionale tra le diverse parti dell'organismo architettonico professato da Bramante e dallo stesso Raffaello.

Ovviamente, più che un progetto rivoluzionario o surrealista, il foglio mostra gli esiti di un processo in corso che applica il metodo della bipartizione della pianta alle sue estreme conseguenze: «assunto un tema-base l'architetto sembra voler dimostrare che esso può essere realizzato secondo una gamma tendenzialmente infinita di variazioni» [Salerno 1973, 205]. Il risultato si può definire un palinsesto progettuale, impostato secondo una matrice comune le cui parti sono singolarmente cancellate, rielaborate e sovrascritte. Come un meta-progetto, un 'progetto di progetti', l'insieme di elementi compaiono visivamente nel medesimo spazio grafico ma concretamente appartengono a realtà diverse, alternative, perfino antagoniste.

È possibile che queste applicazioni estreme della comune bipartizione della pianta siano il risultato di un architetto che ha l'esigenza di comunicare in modo rapido ed efficace con i propri collaboratori o, viceversa, che abbia interesse a mantenere un certo riserbo sulle proprie intenzioni ed invenzioni, magari anche per abitudini prese in ambito militare, come elaborare serrature a combinazione – si veda il f. 425A *recto* e *verso* – e linguaggi cifrati.

Come scrive Tafuri [1992, 171], «l'occasione della gara leonina fa precipitare ... tendenze latenti. La sapienza archeologica libera dalla servitù della norma; Baldassarre fa rivivere la proliferazione spaziale tardoimperiale, giungendo a una vera e propria *ars combinatoria*» che proviene dall'*Ars magna* di Lullo e procederà alle ruote concentriche mobili di Giordano Bruno fino all'idioma analitico di John Wilkins [Eco 1993].

Allo stesso tempo, crediamo che non sia azzardato accostare questo metodo, almeno nei suoi esiti grafici, alle pratiche decorative illusionistiche degli interni, dove il limite tra ciò che è reale e ciò che è fittizio (e 'ordinato' su più livelli narrativi e visuali) diviene sempre più esiguo e sfumato. Lo stesso Peruzzi contribuisce significativamente non solo a sviluppare il quadraturismo prospettico ma anche ad incrementare il repertorio di artifici pittorici, trattamenti chiaroscurali monocromi e finti tendaggi che alla metà del secolo sono usati per dissimulare le caratteristiche fisiche degli ambienti e per dotare le pareti di una profondità virtuale composta di strati spaziali e temporali anche in conflitto tra loro, come nei cicli di Francesco Salviati a Roma.

Avendo negli occhi gli sviluppi successivi dell'architettura, è invece possibile suggerire un accostamento con gli sviluppi razionalistici settecenteschi e l'algebra modulare e meccanicista di Jean-Nicolas-Louis Durand, capace di ridurre la composizione ad un esercizio di scelta ed assemblaggio di elementi precostituiti su un foglio a quadretti. In fondo, Peruzzi prefigura una griglia strutturale geometrica – ortogonale nel secondo foglio e radiale nel terzo – in cui le singole porzioni possono essere testate e sostituite arbitrariamente, apparentemente al di fuori di una visione organica dell'architettura rinascimentale in analogia con la natura e col corpo umano.

Conclusioni

La pratica della bipartizione grafica della pianta o del prospetto che si diffonde nel disegno di progetto e di rilievo dell'architettura sin dalla fine del XV secolo viene sviluppata da Baldassarre Peruzzi nel secondo decennio del XVI secolo in un metodo di lavoro personalizzato, solo in parte condiviso da colleghi come Antonio da Sangallo il Giovane. È soprattutto negli studi in pianta che Peruzzi testa le opportunità di questo metodo per costruire palinsesti in grado di raccogliere e visualizzare la messe di esplorazioni geometriche e spaziali elaborate dalla sua mente. Questi virtuosismi progettuali e grafici non si incontrano nella produzione grafica di altri architetti, neppure del 'vulcanico' Leonardo, anche se entrambi condividono un istinto per l'esplorazione che ricorda il 'discorrere' esemplato dal galileiano Sagredo del *Dialogo sui massimi sistemi*, caratterizzato da uno «spirito più portato all'immaginazione, a trarre conseguenze non dimostrate e a spingere ogni idea alle estreme conseguenze» [Calvino 1988, 44]. Per le sue 'esplorazioni', Leonardo sembra prediligere l'accostamento di diverse soluzioni sullo stesso foglio, secondo il metodo dei *Parallel* che avrà successo in Francia con David Leroy alla metà del XVIII secolo: ad esempio, nel f. 10v del Manoscritto B all'Institute de France con studi di volte non solo lo scienziato sembra prevalere sull'artista ma si preoccupa che i suoi ragionamenti siano 'accessibili' ad un eventuale lettore [Carpiceci, Colonnese, Di Bernardino 2016].

Peruzzi sfrutta invece i centri di proiezione e gli assi di simmetria in pianta e alzato per creare macchine grafiche sintetiche capaci di produrre, con opportune operazioni combinatorie ed associative, un alto numero di soluzioni. Solo nella mente di Peruzzi, la visione di tali disegni può essere perfettamente coerente in quanto letta da chi è in grado di cogliere le 'soglie' o le 'cornici' invisibili che separano i diversi 'blocchi' variabili del disegno. Oltre che ad usare il disegno come un 'canovaccio' combinatorio, è possibile che egli fosse effettivamente in

grado di 'vedere' mentalmente le diverse soluzioni, visto che neanche uno specchio sarebbe stato di aiuto in questo caso. Certamente, nessun committente, neanche il più avvezzo ai disegni di architettura, avrebbe saputo interpretare correttamente il disegno, chiedendo piuttosto a Peruzzi una pianta più coerente, al massimo bipartita.

I 'palinsesti progettuali' di Peruzzi rivelano anche l'importanza crescente del disegno 'durante' l'elaborazione del progetto, in quanto interlocutore privilegiato dell'architetto. Solo pochi decenni prima, gran parte del processo progettuale si svolgeva nella mente dell'architetto, che si serviva di modelli e ricorreva alla carta soprattutto per la comunicazione a committenti e costruttori. Inoltre, Peruzzi è già portatore della *forma mentis* dell'architetto del secondo Rinascimento che si formerà, non a caso, soprattutto sui libri di Sebastiano Serlio e Jacopo Barozzi da Vignola, entrambi strettamente legati all'artista senese. I loro trattati, con i campionari visivi di tipologie e componenti architettoniche pronte all'uso, con le parti dell'ordine architettonico rappresentate come pezzi estratti dal contesto pronti per essere assemblati, contengono i germi di un modo di concepire il progetto attraverso il concetto di 'standard'. La diffusione della griglia filaretiana e bramantesca, sviluppata dai procedimenti *ad quadratum* medioevali e implicita nel metodo progettuale di Peruzzi, rappresenta l'evoluzione di uno strumento tradizionale in questa direzione. Se la prospettiva brunelleschiana e albertiana aveva di fatto introdotto lo standard dello spazio come 'distanza' prima nelle arti visive e poi in quelle urbane [Farinelli 2009], la stampa a caratteri mobili, secondo la seducente lettura di Carpo [1998], contribuirà a promuovere l'idea dell'assemblaggio di forme pre-costituite su strutture standard, che di fatto appare già lucidamente espressa nei disegni di Peruzzi qui discussi.

Bibliografia

- BRUSCHI, A. (1996). *Le idee del Peruzzi per il nuovo S. Pietro*, in *San Pietro che non c'è: da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C. Tessari, Milano, Electa, pp. 197-248.
- BURNS, H. (1995). "Questo" disegni e studi di *Manfredo Tafuri per la ricostruzione di edifici e contesti urbani rinascimentali*, in *Disegni e studi di Manfredo Tafuri per la ricostruzione di edifici e contesti urbani rinascimentali*, a cura di A. Bedon, G. Beltramini, H. Burns, Vicenza, CISAAP.
- CALVINO, I. (1988). *Lezioni Americane*, Milano, Garzanti.
- CARPICECI, M., COLONNESE, F. (2012). *Baldassarre Peruzzi e il concorso di San Giovanni dei Fiorentini a Roma*, in *Concursos de Arquitectura*, a cura di A. Grijalba Bengoetxea, M. Ubeda Blanco, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 83-88.
- COLONNESE, F., CARPICECI, M. (2019). *Between Antinomy and Symmetry. Architectural Drawings of Presentation and Comparison in the XVI Century*, in *Graphic Imprints: EGA 2018*, a cura di C. Marcos, Cham, Springer, pp. 66-78.
- CARPICECI, M., COLONNESE, F., DI BERNARDINO, I. (2016). *Between memory and project. Modeling the vaults in the sheet 10 of the Codex B of Leonardo da Vinci*, in *3D Modeling & BIM: Progettazione, design, proposte per la ricostruzione*, a cura di T. Empler, Roma, DEI, pp. 356-369.
- CARPO, M. (1998). *L'architettura dell'età della stampa*, Milano, Jaca.
- DAVIES, P. (2018). *Antonio da Sangallo, his workshop, and the drawings for S. Maria di Monte Moro in Montefiascone*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e Decorazione da Leone X a Paolo III*, a cura di M. Beltramini e C. Conti, Milano, Officina, pp. 120-132.
- ECO, U. (1993). *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari, Laterza.
- FARINELLI, F. (2009). *La crisi della ragione cartografica*, Milano, Einaudi.
- MILLON, H. (1994). *I modelli architettonici nel Rinascimento*, in H. Millon, V. Magnago Lampugnani, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Milano, Bompiani, pp.19-75.
- TAFURI, M. (1985). *Un progetto raffaellesco per San Giovanni dei Fiorentini*, in «Prospettiva», n. 42, pp. 38-47.
- TAFURI, M. (1992). *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Milano, Einaudi.
- TEMPLE, N. (2014). *Plotting the Centre: Bramante's drawings for the new St. Peter's Basilica*, in *Recto verso: redefining the sketchbook*, a cura di A. Bartram, N. El-Bizri, D. Gittens, London, Ashgate, pp. 65-82.
- VICIOSO, J. (1992). *La basilica di San Giovanni dei Fiorentini*, in «Bollettino d'Arte», n. 72, pp. 73-114.

