

Roma ritrovata

Disegni sconosciuti
della cerchia dei Sangallo alla
Biblioteca Nazionale Centrale
di Firenze



Roma ritrovata

Disegni sconosciuti della
cerchia dei Sangallo alla
Biblioteca Nazionale
Centrale di Firenze

a cura di
Anna Rebecca Sartore
Arnold Nesselrath
Simona Mammana
David Speranzi

Roma ritrovata

Disegni sconosciuti della
cerchia dei Sangallo alla
Biblioteca Nazionale
Centrale di Firenze

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Sala Dante

7 luglio - 30 settembre 2022



Enti promotori
Ministero della Cultura
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Direttore

Luca Bellingeri

Coordinamento eventi e manifestazioni culturali

Simona Mammana

Cura della mostra

Anna Rebecca Sartore

Arnold Nesselrath

Simona Mammana

David Speranzi

Comitato scientifico

Donata Battilotti

Amedeo Belluzzi

Silvia Castelli

Matteo Ceriana

Wolf-Dietrich Löhr

Simona Mammana

Arnold Nesselrath

Anna Rebecca Sartore

David Speranzi

Paola Zampa

Comunicazione

Simona Mammana

Didattica mostra e percorso digitale sul sito web

Simona Mammana

David Speranzi

Sito web e social

Chiara Storti

Campagna fotografica opere BNCF

Leonardo Frassanito

GAP s.r.l.

Indagini diagnostiche

Istituto Nazionale di Ottica CNR-INO - Alice Dal Fovo,

Raffaella Fontana, Marco Raffaelli

Opificio delle Pietre Dure - Letizia Montalbano

Revisione, controllo conservativo delle opere e restauri

Silvia Angela Medagliani

Alessandro Sidoti

con Veronika Ficacci Wick

Sofia Pregagnoli

Anne Claire Sulpice

Supporto tecnico

Carlo Picchiatti

Simone Russo Fiorillo

Claudio Vannini

Samuele Vinofonti

Grafica

Silicio

Realizzazione dell'allestimento

Copisteria Universale - Firenze

Traduzione in inglese degli apparati didattici

Elena Miola

Catalogo

Editore

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

A cura di

Anna Rebecca Sartore
Arnold Nesselrath
Simona Mammana
David Speranzi

Saggi di

Matteo Ceriana
Arnold Nesselrath
Anna Rebecca Sartore
David Speranzi
Paola Zampa

Schede di

Erik Boni (nrr. II.5, III.3, IV.1, IV.3-4)
Elena Cencetti (nr. I.3)
Sara Centi (nrr. I.4-I.6)
Daniele Conti (nrr. II.1, II.6)
Leonardo Frassanito (nr. I.1)
Martina Lanza (nr. II.2)
Michaelangiola Marchiaro (nr. II.12)
Roberta Masini (nr. II.9)
Elisa Paggetti (nr. II.7)
David Speranzi (nrr. I.2-3, II.3-4, II.7-8, II.1-2, IV.4)
Francesca Tropea (nrr. II.10-11, IV.2)

Progetto grafico e impaginazione

Silicio

Coordinamento catalogo

Anna Rebecca Sartore
David Speranzi

Ricerca iconografica

Anna Rebecca Sartore
con Cecilia Della Santa
Carmela Santalucia
Adelina Taffuri

Stampa del catalogo

Copisteria Universale - Firenze

Referenze fotografiche

Berlino, Stiftung Preußischer Kulturbesitz,
Kunstabibliothek, Sammlung Architektur
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
Firenze, Archivio Alinari - Fondazione Alinari per la
Fotografia
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, su concessione
del MiC, divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni
con qualsiasi mezzo
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e
delle Stampe degli Uffizi, su concessione del MiC, divieto
di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi
mezzo
©Niall Hobhouse, Drawing Matter Collection, Shatwell
Farm, Somerset, UK
Modena, Gallerie Estensi, Biblioteca Estense
Universitaria, su concessione del MiC, divieto di ulteriori
riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo
Rotterdam, Collezione Museum Boijmans Van

Beuningen

San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Real Biblioteca del
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
© Siena, Biblioteca comunale degli Intronati

Ringraziamenti

Martina Bagnoli (Modena, Gallerie Estensi, Direttrice)
Maria Elena De Luca (Firenze, Gabinetto Disegni e
Stampe degli Uffizi)
Laura Donati (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli
Uffizi, Coordinatrice)
Grazia Maria De Rubeis (Modena, Biblioteca Estense
Universitaria, Direttrice)
Niall Hobhouse (Drawing Matter)
Letizia Montalbano (Firenze, Opificio delle Pietre Dure)
Giuseppina Mussari (Torino, Biblioteca Reale, Direttrice)
Annalisa Pezzo (Siena, Biblioteca Comunale degli
Intronati, Direttrice)
Massimo Rodella (Milano, Veneranda Biblioteca
Ambrosiana)
Eike Schmidt (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Direttore)
Victor M. Schmidt (Universiteit Utrecht)
Silvia Scipioni (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana,
Direttrice)
Paolo Vian (Città del Vaticano, Archivio Segreto,
Viceprefetto)

Si ringraziano anche

Davide Aiello
Christiane Denker Nesselrath
Teresa De Robertis
Giampaolo Ermini
Maximillian Hernandez
Pietro Incatasciato
Johannes Nesselrath
Laura Regnicoli
Francesca Silvestrelli
Maria Rita Silvestrelli

Presentazione

Come ho già avuto più volte modo di scrivere, l'allestimento delle mostre non costituisce, a mio parere, il principale obiettivo nelle attività di un istituto bibliotecario, chiamato in primo luogo ad erogare servizi al cittadino e a rendere l'informazione da esso posseduta immediatamente disponibile alla collettività. Allo stesso tempo rientra tuttavia fra i nostri doveri quello di valorizzare, diffondere e far conoscere le collezioni conservate, anche svelandone aspetti poco o per niente conosciuti o dimenticati. Ogni progetto espositivo, dunque, dovrebbe trovare origine in una precedente attività di studio, ricerca, approfondimento della quale la mostra non rappresenti che l'ultimo stadio, l'esito finale attraverso il quale sia possibile condividere con una più ampia platea di studiosi e visitatori i risultati di quella ricerca.

Se così è, nulla più di questa iniziativa rappresenta appieno la realizzazione concreta di tali premesse, costituendo ad un tempo una piacevole scoperta, l'esito di documentate, approfondite e laboriose ricerche e l'occasione per portare, o per meglio dire, riportare al centro dell'attenzione un documento trascurato e sostanzialmente dimenticato negli ultimi decenni.

Come puntualmente ricordato nell'introduzione a questo catalogo, incuriosita da un'aggiunta dattiloscritta alla copia del catalogo dei manoscritti Gino Capponi, sul finire del 2018 Anna Rebecca Sartore, impegnata in una ricerca su altri temi che l'aveva portata alla Biblioteca Nazionale, decideva infatti di visionare le 12 pergamene che costituiscono il manoscritto Gino Capponi 386, chiamato nelle pagine che seguono *Libro Capponi*, rendendosi rapidamente conto da un lato dell'importanza dei suoi contenuti, 27 disegni architettonici di antichi monumenti, veri o di fantasia, essenzialmente, ma non solo romani, e dall'altro della pressoché totale assenza di studi in merito. Da qui prendeva il via un'accurata ricerca che, sia pur fra le molte difficoltà legate anche al sopraggiungere della pandemia, oggi ci consente di mostrare al pubblico di visitatori della mostra i risultati conseguiti, nonché di pubblicare una prima edizione critica del prezioso "libro che non fu mai codice".

Al di là del valore e della rilevanza culturale della ricerca, questa iniziativa rappresenta, tuttavia, se mai ce ne fosse necessità, un'ulteriore conferma di due aspetti fondamentali nella vita di ogni biblioteca e di questa in particolare.

Mi riferisco in primo luogo alla infinita ricchezza dei fondi della Nazionale di Firenze, capaci ancora oggi, nonostante le molte generazioni di ricercatori e bibliotecari che nel tempo ne hanno fatto oggetto di studio, di rivelare sempre nuove e inaspettate "scoperte". Risale infatti solo a pochi mesi fa (settembre 2020) la individuazione, nell'ambito di un progetto di catalogazione di manoscritti del Fondo Palatino, di numerosi *Frammenti storici* attribuibili a Machiavelli, fin qui del tutto sconosciuti, e solo a pochi mesi prima (febbraio 2020), sempre nel corso della stessa catalogazione, il rinvenimento di un testo inedito, accompagnato dal disegno di un carro armato, datato 1515 e da attribuirsi a Francesco Guicciardini, all'epoca componente del consiglio privato di Lorenzo de' Medici. Sono trascorsi solo pochi mesi ed oggi è possibile, anche grazie a questa mostra, ricostruire contesto, ambiti, legami di questa importante serie di disegni, ascrivibili con certezza alla cerchia dei Sangallo. Ma l'altro aspetto rilevante e da tener sempre presente quando si pensa ad una biblioteca è che tutto questo è stato possibile, almeno in una prima fase, grazie al fondamentale apporto fornito da un 'utente' della Nazionale, a conferma del fatto che ogni biblioteca, quali che ne siano le sue finalità istituzionali ed anche quando, come

nel caso di questa, fra i suoi compiti rientrano servizi rivolti all'intera comunità bibliotecaria del Paese, come la Bibliografia nazionale o il Nuovo soggetto, trova la sua più intima ragione d'essere nella sua dimensione di strumento a servizio della collettività di studiosi, ricercatori o anche semplici lettori, grazie ai quali, come in questo caso, è talvolta possibile svelare nuovi inattesi aspetti nascosti fra le pieghe delle proprie collezioni. Anche per questo, dunque, il mio primo e più sentito ringraziamento va a Anna Rebecca Sartore, che con la sua ricerca ha saputo ribadire l'indissolubile legame che sempre deve collegare una biblioteca con il suo pubblico, in un reciproco scambio di competenze e saperi, diversi ma complementari. Ai colleghi Simona Mammana, che per prima mi propose l'idea di dare risalto e visibilità a questo studio attraverso l'allestimento di una mostra, e a David Speranzi, che ha accompagnato, guidato, supportato, gli sviluppi successivi del lavoro sul manoscritto, un grazie di cuore per aver consentito, sia pur a due anni di distanza da quando originariamente programmata, la realizzazione di questa mostra e del relativo, significativo catalogo. A tutti i componenti del Comitato scientifico la mia riconoscenza per il contributo e il sostegno fornito all'iniziativa. A quanti, con la redazione delle schede di catalogo, la campagna di riproduzioni fotografiche, gli interventi in materia di conservazione, hanno variamente contribuito alla sua realizzazione, il sincero riconoscimento ed apprezzamento per il loro fondamentale apporto, che ancora una volta, seppur in condizioni di gravi difficoltà per la cronica e sempre più drammatica carenza di personale, ha consentito alla "nostra" Biblioteca Nazionale di realizzare un evento di significativo valore culturale.

Luca Bellingeri

Introduzione

Nell'autunno del 2018, la più giovane tra i curatori di questa mostra, incuriosita da un'aggiunta dattiloscritta alla copia del catalogo dei manoscritti Gino Capponi a disposizione degli studiosi nella Sala Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze ha richiesto per la prima volta la segnatura Gino Capponi 386. Resasi conto che il materiale ivi conservato era totalmente sconosciuto alla bibliografia, ne ha intrapreso lo studio, arduo e allo stesso tempo estremamente stimolante, come spesso accade quando ci si confronta con oggetti che non hanno beneficiato di alcuna attenzione da parte delle generazioni precedenti. Qualche tempo dopo, per intuizione di Matteo Ceriana e Simona Mammana, è nata l'idea di presentare le pergamene attraverso una mostra, sostenuta dal direttore Luca Bellingeri; un'esposizione che le rendesse note al pubblico degli specialisti, ma anche a quello più ampio dei visitatori, cui per ovvi motivi di conservazione è precluso il contatto diretto con l'immenso patrimonio di libri antichi e rari custodito dalle biblioteche. *Roma ritrovata*, quindi. La Roma raffigurata tra le pagine di quello che qui per la prima volta si è scelto di definire *Libro Capponi* e la Roma inseguita, ricostruita, vagheggiata e sognata dagli intellettuali, dagli architetti, dagli artisti e dai collezionisti che nell'età dell'Umanesimo e del Rinascimento contribuirono a rinnovarne il mito, con la penna e con la pietra, studiandola, narrandola e disegnandola. A una sezione introduttiva di saggi, segue in questo catalogo l'*editio princeps* del *Libro Capponi*, di Anna Rebecca Sartore, che fornisce elementi per ricondurre i disegni alla cerchia dei Sangallo, la stirpe di architetti che molto offrì al Rinascimento dell'Italia centrale. L'edizione è accompagnata da una tavola di concordanza che mette in relazione i disegni del *Libro Capponi* con quelli di Giuliano da Sangallo e con le copie di Giovanni Antonio Dosio, sciogliendo il secolare enigma del loro legame con la 'setta sangallesca'. Nella sezione *Manoscritti e libri* sono descritti invece a cura del personale del Settore Manoscritti, Rari e Fondi Antichi della BNCF e di un paio di assidui collaboratori, i volumi selezionati tra le collezioni della Biblioteca per far da cornice al *Libro* riscoperto, i codici e le stampe che, di quegli umanisti vissuti nel mito di Roma, sono i corpi ancora vivi. Quando si intraprende la stesura di un catalogo di manoscritti e libri antichi, col privilegio di una felice collaborazione di competenze diverse, è sempre lecito attendersi piccole e grandi scoperte. Se ne menziona in conclusione una quasi inattesa, evocando così l'autorevole precedente di un'altra edizione di disegni dell'antico che in Biblioteca Nazionale trovò origine oltre mezzo secolo fa: Ruth Olitsky Rubinstein riuscì nel 1993 a portare a compimento con incantevole entusiasmo lo studio dedicato alla silloge di disegni Nuove Accessioni 1159, qui definitivamente restituita da David Speranzi a Giovan Battista Naldini, sulla scia di un'intuizione di Arnold Nesselrath. Rubinstein aveva intrapreso il suo studio molti anni prima insieme a Emanuele Casamassima, allora direttore della Nazionale, del cui lascito, biblioteconomico, paleografico e umano, per via indiretta, alcuni di noi vorrebbero considerarsi eredi. Poco degni, magari. Ma eredi.

Anna Rebecca Sartore
Arnold Nesselrath
Simona Mammana
David Speranzi

Sommario

Abbreviazioni utilizzate	11
<i>Saggi</i>	
A. Nesselrath, <i>Ermeneutica fiorentina. Il disegno di architettura come metodo di studio dell'antico nel Quattrocento</i>	13
A. R. Sartore-D. Speranzi, <i>Il libro che non fu mai codice. Inediti disegni d'architettura di ambito sangallesco</i>	25
Appendice. <i>Il Libro Capponi in BNCF</i> , di Erik Boni	34
M. Ceriana, <i>L'antico fiorentino: il Battistero di San Giovanni</i>	41
P. Zampa, <i>La Basilica Emilia nei disegni dell'antico. Tra archeologia e progetto</i>	49
A. R. Sartore, <i>Il Libro Capponi</i>	55
Tavola di concordanza	179
<i>Manoscritti e libri a stampa</i>	181
<i>I. Pietre e topografia di Roma tra XV e XVI secolo</i>	
I.1. Le rovine di Roma in un palinsesto senese di Poggio Bracciolini	185
I.2. <i>L'Anonimo Magliabechiano</i> nella biblioteca dei re d'Aragona	189
I.3. <i>L'Anonimo Magliabechiano</i> volgarizzato	193
I.4. La Roma antica e la nuova Roma	195
I.5. <i>Gli Epigrammata antiquae Urbis</i> e un disegno del <i>Pons Fabricius</i>	199
I.6. L'oscuro Gamucci e l'illustre Dosio	201
<i>II. Lo studio dell'antico. I protagonisti</i>	
II.1. Brunelleschi e Donatello rilevatori dell'antico a Roma nell'autografo della <i>Vita</i> di Antonio Manetti	205
II.2. Un affare di famiglia. Il testimone Petrei del <i>Libro di Antonio Billi</i> , con la <i>Vita</i> di Filippo Brunelleschi	209
II.3. Un libro 'non finito' in casa Ghiberti e la biblioteca di Cosimo Bartoli	213
II.4. Di padre in figlio. Tramandare la memoria in una stirpe di tecnici	217
II.5. Cercare l'antico da Firenze all'Oriente in un libro di ricordi	219
II.6. Il Filarete Palatino. Da Milano a Firenze passando per Siena	221
II.7. Il Filarete Magliabechiano. Dalla biblioteca dei Medici a quella del cardinal d'Aragona	225
II.8. Le antiche e le moderne carte. Il <i>Trattato II</i> di Francesco di Giorgio e la sua traduzione da Vitruvio	229
II.9. L'occhio di Leon Battista Alberti	231

II.10. L'architetto e il suo traduttore	233
II.11. Il Vitruvio edito da fra' Giocondo	237
II.12. L'antiquario e il suo copista di fiducia. Un libro-gioiello di Bartolomeo Sanvito	239
III. <i>Rilevare e misurare</i>	
III.1. Dallo scrittoio di Mariano di Iacopo. Il terzo libro <i>De ingeniis</i>	245
III.2. Un lussuoso apografo del Taccola (e di Francesco di Giorgio Martini)	249
III.3. Resti di antichità romane in un album cinquecentesco	251
IV. <i>Il collezionismo antiquario</i>	
IV.1. «e tutte le figure paiono vive». La scoperta del Laocoonte, Virgilio e Plinio il Vecchio	255
IV.2. Una guida alle collezioni di antichità	257
IV.3. Un catalogo di antichità romane	261
IV.4. La <i>zeta</i> di Giovan Battista Naldini	263
Bibliografia	266

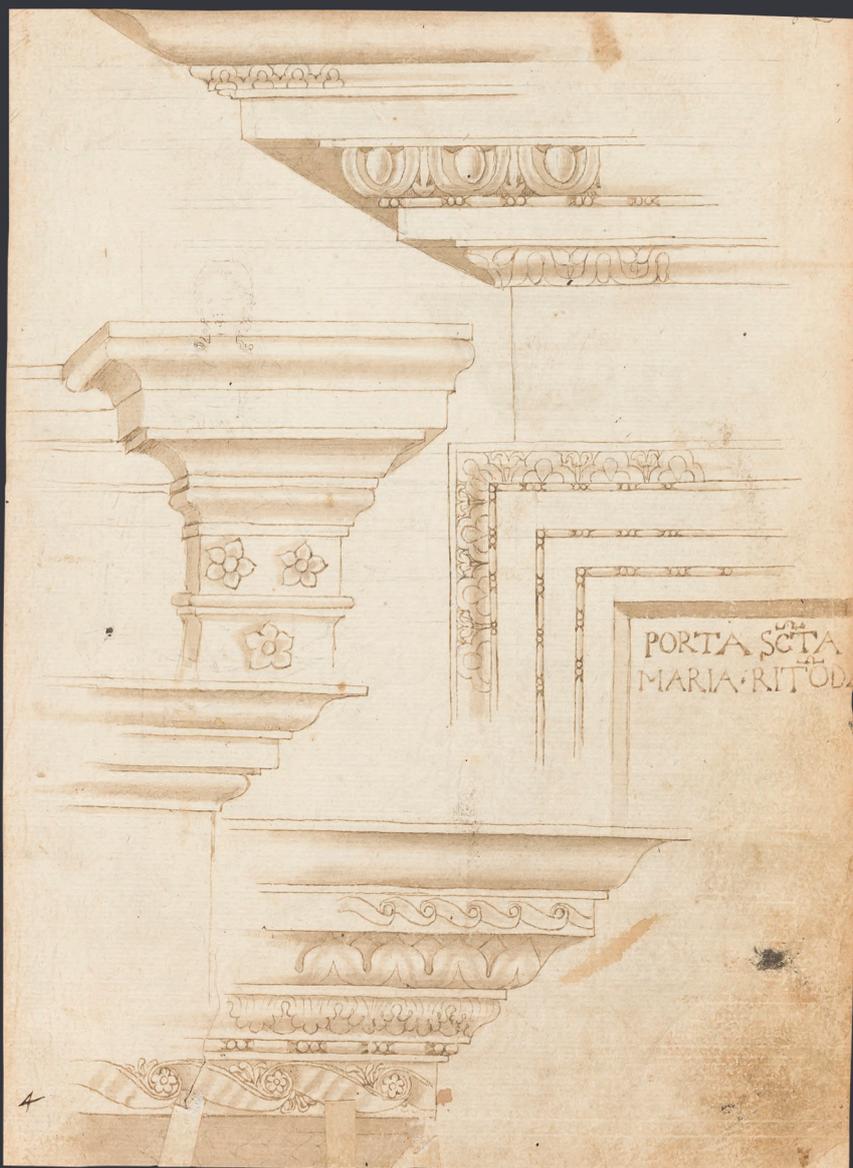
Abbreviazioni utilizzate

Istituti di conservazione

AMW	Wien, Albertina Museum
ASF	Firenze, Archivio di Stato
BAV	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
BCIS	Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati
BEUM	Modena, Biblioteca Estense Universitaria
BML	London, British Museum
BMLF	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana
BNCF	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
BRT	Torino, Biblioteca Reale
CCA	Montréal, Canadian Centre for Architecture/Centre Canadien d'Architecture
DCCH	Chatsworth House, Devonshire Collections
ECC	Eton, Eton College Collections
GDSU	Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe
HAMC	Cambridge (Massachusetts), Harvard Art Museums
JSML	London, Sir John Soane's Museum
MBBR	Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen
MCV	Vicenza, Musei Civici
NGP	Praha, Národní Galerie
PBAL	Lille, Palais des Beaux Arts
RBME	El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
RCWC	Windsor Castle, The Royal Library
RIBA	London, Royal Institute of British Architects
SGSK	Kassel, Staatliche Museen, Graphische Sammlung
SMB-PK	Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek
UBS	Salzburg, Universitätsbibliothek

Codici, libri e taccuini di disegni

<i>Album con calchi di Francesco di Giorgio</i>	– Collezione privata
<i>Album di Benozzo Gozzoli</i>	– MBBR I 562
<i>Codice Barberiniano</i>	– BAV Barb. Lat. 4424 (nel testo vi si fa riferimento con la numerazione di Hülsen 1910)
<i>Codice Campori</i>	– BEUM Gamma Z.2.2
<i>Codice Chlumczansky</i>	– NGP XVII A 6
<i>Codice Coner</i>	– JSML vol. 115
<i>Codice Destailleur A</i>	– SMB-PK OZ109 (alias HdZ 3275)
<i>Codice Escorialense</i>	– RBME 28.II.12
<i>Codice Fogg</i>	– HAMC 1932.271.1-22
<i>Codice Geymüller</i>	– GDSU 7792-7907 A
<i>Codice detto del Mantegna</i>	– SMB-PK OZ 111
<i>Codice Saluzziano</i>	– BRT Saluzziano 148
<i>Codice Strozzi</i>	– GDSU 1584-1605 A
<i>Codicetto Vaticano</i>	– BAV Urb. Lat. 1757
<i>Libro di calchi di Giovanni Antonio Dosio</i>	– Collezione privata
<i>Taccuino Senese</i>	– BCIS S. IV.8



Cerchia di Benozzo Gozzoli, *Dettagli di trabeazioni antiche e particolare del portale del Pantheon*. MBBR I 562 (Album Gozzoli), f. 15v

Ermeneutica fiorentina. Il disegno di architettura come metodo di studio dell'antico nel Quattrocento

Arnold Nesselrath

Nel 1421 furono poste contemporaneamente le prime pietre per la nuova Basilica di San Lorenzo a Firenze e per la Chiesa di San Martino ad Amberg, una città non lontana da Norimberga. Le forme non potrebbero essere più diverse: tardo-gotiche ad Amberg e alto-rinascimentali a Firenze. Ognuno dei due edifici rappresentava il massimo compimento nei rispettivi ambienti architettonici. La chiesa a sala di San Martino riportava in maniera luminosa un prototipo dello stimolante contributo tedesco al gotico, proprio nel momento in cui stava tramontando come linguaggio del Medioevo; la Basilica di San Lorenzo emergeva come emblema dell'alba rinascimentale e di Filippo Brunelleschi suo architetto. In un'avvincente conferenza di più di mezzo secolo fa, purtroppo mai pubblicata, lo storico dell'arte tedesco Richard Hamann-MacLean metteva le due creazioni coeve a confronto e vedeva in entrambe non una parallela via al gotico internazionale, ma un effettivo cambio di stile. Il nuovo si faceva strada attraverso gli spazi comunicanti e permeabili tra la platea per l'assemblea generale dei fedeli e le cappelle private per la pietà personale, nel cuore della società che stava cambiando e che diventava più aperta. Questa visione, questo concetto di stile potrebbe sembrare un po' una forzatura nordica o accademica, forse un'interpretazione individuale del crescente senso di naturalismo, ma il contrasto formale tra le due chiese, ognuna avanguardistica nel proprio contesto, trasmette forse lo iato sentito che Brunelleschi causava con i suoi edifici antichizzanti.

A Firenze dominava l'architettura gotica con le impressionanti chiese due e trecentesche degli ordini mendicanti, Santa Maria Novella e Santa Croce, con il cantiere prestigioso della cattedrale di Santa Maria del Fiore e con l'imponente Palazzo Vecchio, ma anche con Orsanmichele e la Loggia dei Lanzi¹. C'è da chiedersi se proprio a San Lorenzo il priore Matteo Dolfini non avesse ideato egli stesso il nuovo edificio attenendosi alla tradizione trecentesca e se le reminiscenze medioevali della basilica attuale, spesso sottolineate e la storia della sua costruzione difficili da ricostruire, non siano motivate dai primissimi inizi della progettazione, anteriori alla morte del Dolfini e al subentro improvviso di Brunelleschi nel 1422².

Invece di cercare precursori di Brunelleschi nell'architettura precedente, riferendosi spesso al cosiddetto prorinascimento fiorentino del sec. XI³, perché non immaginare l'architetto come un avanguardista, che rompe con il passato immediato e locale per creare la sua visione? Quando Antonio di Tuccio Manetti (vd. scheda II.1), un biografo contemporaneo, che lo conosceva piuttosto bene, descrive la partenza di Brunelleschi

per Roma, «dove le sculture sono buone», dopo l'esito del concorso con Lorenzo Ghiberti per la porta del Battistero, dipinge un ventiquattrenne Filippo dal carattere burbero⁴. A Vasari - che scrive più di un secolo dopo la morte dell'architetto, l'affidabilità delle cui fonti non è verificabile - sembra che sia arrivata nozione di questo tratto caratteriale di Brunelleschi. Lo si ricava dal racconto dell'episodio durante il quale, Filippo, trovandosi a colloquio in piazza Duomo con degli amici, tra cui Donatello, si girò sul posto senza preavviso e andò a Cortona per disegnare l'antico sarcofago con il *Ratto di Proserpina*⁵. Manetti, inoltre, racconta: «E quivi si può vedere ancora che, in quanto a' concetti, quello che s'usava a' sua di è non gli piaceva e non vi poteva stare su; e però gli usò altrimenti; e quel modo che prese poi non sapeva ancora, ché lo prese, poi ch'egli ebbe veduto e muramenti antichi de' Romani»⁶. Per il tipo di studi dell'antico che Manetti attribuisce a Brunelleschi, il disegno - sia di rilievo e presa di confidenza con il monumento, sia di analisi, studio o documentazione, sia di trasmissione e comunicazione - è il *medium* fondamentale e insostituibile. Le forme si trasmettono solo visivamente; nulla può il linguaggio in tale ambito. Il disegno, e soprattutto il disegno dall'antico su un supporto duraturo, aprono la strada a una svolta.

La profonda competenza intellettuale di Brunelleschi nell'impiego dei modelli e della sintassi dell'antica architettura⁷ conferma quanto Manetti racconta nella *Vita* sulla sua presenza a Roma⁸. Le varie occasioni in cui Brunelleschi è documentato a Firenze tra il 1401 e il 1417 possono semplicemente indicare che egli si recò più volte nella Città Eterna, come viene proprio riferito dal Manetti⁹. Indipendentemente da questo, la collaborazione romana con Donatello potrebbe aver assunto varie forme: i due artisti potrebbero essersi incontrati come compaesani proprio a Roma, ma potrebbero ugualmente aver programmato il viaggio insieme; non devono comunque aver sempre soggiornato lì nello stesso tempo. Niente si sa della loro relazione più personale. Donatello aveva nove anni meno di Brunelleschi ed era anch'egli orafo. Nel 1401 Donatello aveva 15 anni, un'età nella quale era abituale entrare in una bottega. Il sodalizio tra i due illustra come quello che chiamiamo 'Rinascimento' sia stato raggiunto attraverso il disegno, impiegandolo per ricordare, trasmettere, riflettere, discutere e riproporre le forme antiche.

Anche la scelta di andare a Roma - indipendentemente o già insieme - per studiare profondamente l'antichità romana rifletteva forse una visione precisa, non del tutto sorprendente - era questa l'età di Poggio Bracciolini (vd. scheda I.1), che nel 1417 scopriva un famoso manoscritto di Vitruvio a San Gallo¹⁰ -, ma non era neanche ovvia: Firenze era in quel momento la nuova culla dello studio del greco in Occidente, dopo la chiamata di Manuele Crisolora nel 1397. Dal 1388 il fiorentino Niccolò Acciaiuoli era duca di Atene e risiedeva sull'Acropoli. Il fiorentino Cristoforo Buondelmonti viaggiava nel Mediterraneo orientale e lo faceva conoscere al mondo attraverso le copie del suo *Liber insularum archipelaghi*. La cultura greca, compresa Costantinopoli, era allora ancora liberamente accessibile prima della divisione del mondo nel 1453, con la conquista della città da parte degli ottomani (vd. scheda II.5). Proprio il grande scultore e antagonista di Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, fece venire dalla Grecia almeno un cratere figurato, probabilmente neo-attico, per la sua collezione personale¹¹. Egli andò a Roma solo molto più tardi del suo concorrente, forse nel 1429-1430¹², e ancora nei suoi *Commentari* (vd. scheda II.3), scritti tra il 1447 e il 1455, si mostra cosciente delle origini elleniche dell'arte classica, sulla scia di quanto aveva letto nella *Naturalis historia* di Plinio¹³.

Il racconto di Manetti sui disegni che i due compagni producevano insieme a Roma è abbastanza preciso: «quantunque insieme e' levassono grossamente in disegno quasi tutti gli edifici di Roma, ed in molti luoghi circostanti di fuori, colle misure delle larghezze ed altezze, secondo che potevano, arbitrando, certificarsi, e

longitudini, ecc. E in molti luoghi facevano cavare per vedere e riscontri de' membri degli edifici e le loro qualità, s'egli erano quadri o di quanti anguli, o tondi perfetti o ovati o di che condizione, e così, dove e' potevano congetturare, l'altezze, così da basa a basa per altezza, come da' fondamenti e riseghe e tetti degli edifici, e' ponevano in su striscie di pergamene che si lievano per riquadrare le carte, con numero d'abaco e carattere che Filippo intendeva per sé medesimo»¹⁴. Questa dettagliata descrizione corrisponde a quelle di simili imprese realizzate da altri architetti e artisti durante il secolo successivo. A ciò si aggiunge il fatto che la carta all'inizio del Quattrocento era un materiale di uso relativamente recente, anche come supporto per il disegno¹⁵. La pergamena rimaneva in voga per vari motivi, o perché si intendeva mantenere la tradizione del supporto, o perché si dava al materiale un significato iconografico: è attestata per esempio in uno dei libri di disegni di Jacopo Bellini¹⁶, nel *Codicetto Vaticano* di Francesco di Giorgio Martini¹⁷, nelle illustrazioni dantesche di Botticelli¹⁸, nel *Codice Barberiniano*¹⁹, nel *Taccuino Senese*²⁰, nel *Libro Capponi* presentato in questa sede (vd. schede I-XXIII e il contributo di Sartore-Speranzi in questo volume), persino nel primo libro di disegni di Amico Aspertini a Londra degli anni Trenta del Cinquecento²¹ e inoltre nei libri dell'architetto francese Jacques Androuet du Cerceau²². I menzionati aspetti pratici ed economici nella realizzazione dei rilievi si discostano non molto da quanto racconta Philibert de l'Orme circa 120 anni dopo Manetti²³, anche per il coinvolgimento di assistenti, facchini e collaboratori remunerati: «E perchè feciono cavare in molti luoghi per trovare riscontri di membri e per ritrovare cose ed edifici, dove apariva qualche segnale e a fare bisognava, che mettessono delle opere e di facchini e d'altri bastagi, pure con ispese e non piccole, non v'essendo altri che facessi el medesimo, non estimando alcuno per quello che sel faciessono»²⁴. Non c'è finora evidenza che i due fiorentini del primo Quattrocento avessero privatamente i mezzi per sostenere i loro studi o se si procurassero delle entrate eseguendo a Roma lavori di oreficeria, come suggerisce pure il Manetti²⁵. Gli scavi e le ricerche erano valse loro la designazione di «quelli del tesoro». Tuttavia le «medaglie d'argento e qualcuna d'oro, benché di rado, così delle pietre intagliate e calcidoni e corniuole e camei ed altri simili» che ogni tanto trovavano, non rappresentavano tesori di grande valore economico²⁶.

La mancata scoperta, sinora, di nessuno dei loro pionieristici disegni dei monumenti romani è una delle più funeste lacune nella storia dello studio dell'antico. Manetti fornisce molti elementi su questi fogli: oltre alle piante dettagliate con risalti e agli alzati su vari livelli, dalle fondamenta fino ai tetti, recavano le misure di altezze, larghezze, lunghezze e di altre dimensioni, ogni tanto solo stimate. Tutte queste informazioni erano riportate su una quadrettatura - «lievano per riquadrare» - e un sistema referenziale - «numero d'abaco e carattere» - ovviamente predisposto, se non sviluppato, dallo stesso Brunelleschi²⁷. Siccome Manetti poco dopo racconta che Brunelleschi forniva «el disegno a punto misurato a braccia piccole»²⁸ per l'Ospedale degli Innocenti a Firenze e che realizzava per Santo Spirito «un modello di legname a braccia piccole»²⁹, anche i rilievi romani dei due amici fiorentini sembrano esser stati eseguiti in scala su una griglia proporzionata, predisposta allo stesso modo in cui fu adoperata da Filarete (vd. schede II.6 e II.7)³⁰ e come Raffaello la descrive per il disegno di architettura nella sua famosa *Epistola* a Leone X, circa mezzo secolo più tardi³¹. La prassi delle 'braccia piccole' e l'uso esplicito del termine sono inoltre documentati ancora in Filarete³² e, almeno fino al Cinquecento, su un gruppo di quattro disegni per i diversi piani di un palazzo³³.

Si possono forse individuare copie, e cioè riflessi dell'opera grafica di Brunelleschi e Donatello, nel vasto patrimonio di disegni di architettura antica. La maggior parte di quelli oggi conservati non sono stati eseguiti dal vivo davanti al monumento, ma sono stati copiati in pulito e sistemati in studio sulla base di 'schizzi' rilevati sul posto o da prototipi ottenuti da altri artisti e colleghi³⁴. Nel cosiddetto *Album di Benozzo Gozzoli*, attinente

alla cerchia del pittore fiorentino, a f. 15v si trovano tra l'altro un'assonometria cavaliere della modanatura e della cornice terminale del portone del Pantheon. Si tratta chiaramente di una copia dato che ne esistono almeno quattro parallele, tra le quali una di Francesco di Giorgio Martini. In ragione dei contesti di produzione e della loro tradizione questi disegni potrebbero derivare proprio dai famosi rilievi di Brunelleschi e Donatello³⁵.

La prassi della griglia sembra inoltre assodata molto prima che Raffaello la descrivesse nell'*Epistola* a Leone X³⁶. Ancora una volta a fornire l'esempio è l'*Album Gozzoli* - come ad esempio ai ff. 15r e v - dove le altezze dei vari ornamenti delle cornici e delle modanature sono spesso incise con lo stilo sulla superficie della carta o della pergamena e segnate con un'impronta, prima che il disegno vi sia ripassato a penna³⁷.

Nel suo trattato *De re aedificatoria* compiuto attorno al 1452 (vd. scheda II.10), Leon Battista Alberti distingue «tra l'opera grafica del pittore e quella dell'architetto». Differenzia cioè la rappresentazione prospettica da quella ottenuta «servendosi di angoli reali e di linee non variabili: come chi vuole che l'opera sia [...] valutata esattamente in base a misure controllabili»³⁸. La distinzione con i medesimi criteri è valida anche per Raffaello nella sua *Epistola* a Leone X³⁹. Entrambi gli autori non propongono né una successione cronologica, né esprimono una preferenza tra i due metodi, perché affidano al mestiere e allo scopo del disegnatore quello da scegliere. Distinguono i metodi, ma non li separano, anzi ne propongono la complementarità. Nel disegno ortogonale non si manifesta un progresso; la novità era invece l'impostazione prospettica⁴⁰. Sin dai tempi dell'antichità l'architetto aveva a sua disposizione un metodo geometricamente costruibile su un piano bidimensionale: la rappresentazione ortogonale in pianta e in alzato su tutte le sezioni di un edificio, in orizzontale come in verticale⁴¹. Della definizione della prospettiva messa a punto da Brunelleschi nel 1400 ca., si appropriò Alberti attorno al 1435 nella versione latina, la cui veste volgare dedicò poi a Brunelleschi (vd. scheda II.9): ai pittori fu offerto un metodo per costruire geometricamente il loro spazio illusionistico su una superficie bidimensionale⁴². Il 'metodo del pittore', la prospettiva, è stato fissato molto più di recente e non c'è motivo di dubitare della continuità ininterrotta del metodo ortogonale usato dall'architetto, che si manifesta nei disegni a partire dall'antichità e, attraversando tutto il Medioevo, arriva al Rinascimento⁴³. La storia, se intesa dalla storiografia non come un'evoluzione di progressi, quale fosse semplice economia, può rivelare dinamiche che, attraverso i tempi, hanno un impatto variegato, e perciò stimolante. Usare, applicare o combinare convenzioni può generare creatività e complessità affascinanti. Tracciando uno sviluppo lineare, soprattutto per il disegno di architettura, lo storico fa un lavoro scientificamente scorretto, perché parte da un pregiudizio infondato⁴⁴. Il fascino deriva dal fatto che due figure ben distinte, l'architetto e il pittore, possano entrambe usare la geometria per evocare uno spazio, ovviamente in due modi del tutto diversi ma senz'altro paralleli o addirittura complementari e ciò trova espressione nei brani menzionati di Alberti prima e di Raffaello poi. La rappresentazione, basata su convenzioni comuni, può contribuire a una precisione matematica nella resa di strutture complesse. Il valore di queste rappresentazioni sta nel fatto che sono riproducibili o analizzabili. In questo modo diventano mezzi precisi di comunicazione, soprattutto se indirizzati a costruttori e operai. Molti artisti, soprattutto artigiani, hanno creato dei metodi di rappresentazione intrinsecamente coerenti, ma funzionali solo per loro o per la loro cerchia più ristretta, non condivisibili a un livello più generale⁴⁵. Giuliano da Sangallo, per esempio, provenendo da un ambiente 'artigianale' in quanto legnaiolo⁴⁶, si distingue, quando opera da architetto, come un dilettante nel disegno di architettura - sia nel *Taccuino Senese*, sia nel *Codice Barberiniano*⁴⁷ -, ma non giunge ad un livello distinto, essendo forse un eccezionale autodidatta. Diversamente da alcuni dei suoi più stretti colleghi, come il Cronaca, Bernardo della Volpaia o Antonio da Sangallo il Giovane, non eccelle nel disegno architettonico come *medium* di comunicazione professionale e la sua opera grafica rimane così confinata in un intimo ambito

famigliare⁴⁸. Questa discrepanza diviene ovvia quando Giuliano copia un rilievo di qualcuno che ha acquisito migliori abilità disegnative rispetto alle sue, come per esempio Bernardo della Volpaia⁴⁹.

In ragione del consueto uso di supporti riutilizzabili, come le tavolette di cera⁵⁰ o quelle di legno⁵¹, molti disegni, soprattutto dell'inizio del Quattrocento, non si sono conservati. Negli ultimi decenni, però, le scoperte di importanti originali finora sconosciuti, la più attenta consultazione di fonti scritte e l'ulteriore analisi critica di disegni quattrocenteschi noti hanno rivelato che esiste una straordinaria coerenza e allo stesso tempo una grande eterogeneità di percorsi paralleli e indipendenti, anziché una progressiva evoluzione nello studio dell'antico. Da quando Brunelleschi e Donatello hanno avviato questi studi, puntando su materiali di supporto più duraturo, e fino all'epoca in cui Leone X promosse a Roma degli estesi ed esaustivi programmi di studi sull'architettura nel secondo decennio del Cinquecento, la rappresentazione architettonica varia stilisticamente a seconda dei singoli disegnatori, ma non nell'approccio metodologico e convenzionale⁵². La prassi di copiare disegni è una parte vitale di questo processo, sia nella produzione di rilievi e nelle documentazioni visive, sia negli scambi e nella trasmissione di studi e documenti. Gli schizzi eseguiti sul campo devono essere trasformati in disegni in pulito. Le piante, gli alzati etc. possono essere raramente rilevati per intero, ma richiedono un'intelligente suddivisione logistica dell'edificio in sezioni, in modo tale da poterli poi ricomporre nel loro insieme, copiandoli. I dettagli devono essere studiati e riportati in una scala diversa da quella adoperata per l'intero monumento. Questa scala dipende dalla precisione e dalla sottigliezza dell'informazione. Anche questi disegni di dettaglio si possono inquadrare nel processo in cui i rilievi vengono elaborati e copiati. Queste copie danno la possibilità di ragionare su varianti o interpretazioni diverse, come dimostrano in modo esemplare il *Codice Barberiniano* e il *Libro Capponi*. I partecipanti a una campagna di rilevamento condividono i risultati attraverso copie. La copia - come più tardi le stampe o le pubblicazioni - permette di trasmettere tali materiali ad altri, di integrarli nei trattati e di usarli a scopi teorici o di documentazione.

Quanto sin dal principio possano essere complessi i prototipi lo si evince, per esempio, dai sette rilievi di Santa Sofia a Costantinopoli che il mercante Ciriaco Pizziccoli d'Ancona aveva - con ogni probabilità - copiato da un architetto tra il 1436 e il 1444. Solamente tre di questi rilievi sono noti grazie alle copie di Giuliano da Sangallo e di suo figlio Francesco presenti nel *Codice Barberiniano*, mentre l'esistenza degli altri quattro può essere ricostruita da didascalie in una copia del testo di Ciriaco⁵³. Una serie di elementi architettonici nell'*Album Gozzoli* degli anni Cinquanta o Sessanta del Quattrocento dimostra inoltre una grande competenza nel disegno di architettura e ci trasmette alcuni prototipi creati in un momento antecedente⁵⁴. Questi modelli erano ovviamente famosi, motivo per cui rimasero per decenni in voga grazie alle copie⁵⁵. I disegni realizzati da Filarete, probabilmente durante il suo soggiorno romano tra il 1433 e il 1448, non sono ancora stati scoperti, ma le illustrazioni nel suo trattato (vd. schede II.6, II.7), terminato nel 1464 e forse basate su questo materiale, indicano un'alta competenza nell'esecuzione dei rilievi architettonici⁵⁶. Nel caso di Francesco di Giorgio Martini (vd. scheda II.8), invece, si sono conservati pochissimi autografi, ma i calchi pervenutici documentano molti dei suoi disegni eseguiti a partire dal 1463, che consentono di ricostruire un *corpus* più vasto. Questo materiale dovette suscitare grande interesse perché sopravvisse a lungo tra le copie quattrocentesche fino a quelle del Cinquecento inoltrato, quando continuava la sua fortuna. Questo ampio ed eterogeneo *corpus* grafico di Francesco di Giorgio è noto oggi in gran parte grazie ai calchi appena ricordati⁵⁷, che furono eseguiti negli ultimi anni della sua vita, forse attorno al 1501, per realizzare una pubblicazione del trattato illustrato⁵⁸. La tradizione di questo *corpus* durò per molto tempo.

Così come mancano i disegni di Brunelleschi, non si può dire quasi nulla sulla prassi grafica seguita da Leon Battista Alberti, perché è noto un unico foglio dal carattere schematico e non particolarmente sofisticato⁵⁹. Benché ci fossero persone come Fra Giocondo (vd. scheda II.11), del quale si conoscono solo elaborazioni geometriche⁶⁰, esiste in effetti anche un tipo di disegno dall'antico di tipo documentario che è solo uno schema⁶¹. È possibile che questi disegni schematici non fossero intesi come rilievi con lo scopo descritto da Manetti, Alberti e Raffaello.

Il codice di un anonimo lombardo, databile attorno al 1476⁶², i fogli del cosiddetto *Anonimo A* dell'Albertina, attivo attorno al 1486, o poco dopo, contemporaneo di Francesco di Giorgio⁶³, e l'elegante primo disegnatore dell'album di Holkham Hall, i cui disegni risalgono al 1500 ca.⁶⁴, dimostrano quanto le prassi, le convenzioni e le competenze professionali fossero diffuse e quindi comunemente applicate. Finora non sono state analizzate le dinamiche tra alcuni codici che stanno in una stretta e ben nota relazione. Lo scambio avvenuto tra il libro di disegni del Cronaca, in cui si trova persino un riferimento all'anno 1483⁶⁵, e il *Codice Strozzi*⁶⁶ è forse databile agli anni Novanta del Quattrocento e rimangono riflessi di questi libri di disegni ancora nel *Codice Coner*, risalente agli anni 1514-15. Anche se lo stile, lo scopo, l'entità e il formato sono molto diversi, il *Codice detto del Mantegna*⁶⁷ e il *Codice Chlumczansky*⁶⁸ manifestano nell'ambiente mantovano a cavallo tra Quattro e Cinquecento una competenza professionale e una corrispondenza tra diverse tipologie di codici. Tornando a Firenze, ormai ai primissimi anni del Cinquecento, nel *Codice Escorialense* si ritrovano copie tratte da prototipi provenienti da un contesto piuttosto ampio, che dipendono da fonti di addirittura qualche decennio prima e che comprendono tutte le discipline artistiche coeve, come l'architettura, la pittura e la scultura. Elaborati da artisti e architetti diversi, questi prototipi confluirono, nei primi anni del Cinquecento, nella produzione grafica dalla cerchia di Baccio d'Agnolo⁶⁹, travalicando l'alternativa 'Escorialensis e Sangallensis'⁷⁰. Le vedute nel codice XXXV a Chatsworth, eseguite nel cosiddetto 'modo del pittore'⁷¹, in parte presenti anche in copie parallele nell'*Escorialense*, possono dimostrare come al codice fosse stato assegnato un carattere divulgativo, trasformandolo in una sorta di 'souvenir'⁷². Gli stessi dettagli architettonici che s'incontrano nell'*Escorialense* compaiono già anche a partire dalle prime opere di Domenico Ghirlandaio, ma risultano dipendenti da un ramo parallelo e distinto dagli immediati prototipi escorialensi⁷³. Questo parallelismo dimostra quanto dinamismo sia celato nelle sottili divergenze che appaiono nelle rappresentazioni architettoniche quattrocentesche e che trascende la dicotomia 'modo del pittore' e 'modo dell'architetto'.

A parte queste relazioni dirette tra i disegni e tra i codici appena citati, se ne aggiungono altri come lo *Zibaldone* di Bonaccorso Ghiberti (vd. scheda II.4)⁷⁴ oppure il *Codice Zichy*⁷⁵, che partono da prototipi quattrocenteschi o che trovano le loro radici nel materiale dei grandi pionieri dello studio dell'antico. In passato la ricerca sul disegno di architettura, sulla rappresentazione dello spazio, sullo studio grafico dei monumenti e degli elementi architettonici antichi, ha spesso confuso la quantità di documenti oggi conservati con quella di quanti erano veramente esistiti. Il panorama dei disegni quattrocenteschi sta attualmente diventando sempre più vasto. Ciò nonostante mancano ancora dati evidenti per rispondere a molti interrogativi. Ma ponendoli e lasciandoli aperti ci si può già permettere di dare un senso a quanto fossero complessi gli scambi tra i disegnatori e i loro studi, oltre a tracciare un'idea della creatività dei protagonisti e dei contributi offerti dai loro collaboratori.

È in questo contesto che si aggancia la spettacolare scoperta del *Libro Capponi* di Anna Rebecca Sartore che la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze celebra con un'adeguata mostra. Questa 'aggiunta' si inserisce nel ventaglio della già ricca collezione dell'istituzione, che da sola permette di illustrare quasi l'intero e

caledoscopico panorama dello studio dell'antico nell'ambito della cultura rinascimentale fiorentina. Negli ultimi decenni il *Libro Capponi* è forse il più importante contributo di materiale sconosciuto riguardante lo studio dell'antico. È ancora una volta un esempio di una interrelazione, in questo caso soprattutto con il *Codice Barberiniano* che Giuliano da Sangallo mise insieme nel corso della sua carriera, forse a partire dal 1488 fino agli ultimi anni della sua vita, anche se non è ancora possibile circoscrivere una datazione più precisa⁷⁶. L'elenco di confronti diretti permette di analizzare degli aspetti diversi con un'inconsueta coerenza⁷⁷, quanto, ad esempio, certi copisti deviassero da uno stesso prototipo oppure quanto questi rimanessero sensibili al materiale di studio che fu composto dall'autore del prototipo, nella rappresentazione del monumento nella sua interezza. Emergono inoltre altri aspetti ovvero quanta dinamicità si possa trovare dietro questi disegni correlati fra loro, già a partire dalla raccolta del materiale, sia che il disegnatore abbia rilevato in prima persona i monumenti, sia che si basi su copie di altri. In questo contesto Giuliano si distingue come interprete poco coerente, spesso piuttosto 'pittorico' e addirittura 'romantico'. L'autore del *Libro Capponi*, invece, tenta di essere più architettonico e affronta le sfide, anche se non poco meno da dilettante.

Questa differenza concettuale tra i due autori emerge, per esempio, dalle due copie della ricostruzione dell'Arco di Gallieno (vd. scheda X). Sia la trasformazione romanticizzante di Giuliano sia i pentimenti nel presunto alzato ortogonale capponiano pongono domande. Entrambi tentano un'illusione spaziale. Le modanature - e. g. della trabeazione - non si corrispondono nelle due copie, e persino le abbreviazioni usate - e. g. nel piedestallo - variano. Sempre nella zona della trabeazione né l'uno né l'altro riesce a rendere il risalto del fornice centrale in modo soddisfacente, perché ciascuno dei due tenta in modo diverso di inserire un'assonometria di un dettaglio nell'alzato, che però, per una resa corretta, dovrebbe essere completamente ortogonale. Questa incoerenza tra l'alzato ortogonale e i dettagli assonometrici potrebbe far sorgere il dubbio se già il prototipo fosse incoerente in quei punti, oppure se - dato che i due copisti tentano rappresentazioni diverse - la raccolta dei rilievi contenesse anche rilievi di dettaglio, o ancora se i due copisti avessero inserito questi particolari nella rappresentazione d'insieme del monumento. Ambedue finiscono in un pasticcio e solo Giovanni Antonio Dosio, un secolo e mezzo dopo, nonostante faccia riferimento all'alzato capponiano, interpreta il suo prototipo, cioè il *Libro Capponi*, in modo che funzioni correttamente, modificandolo (fig. 13)⁷⁸.

Nel *Libro Capponi* l'alzato dell'interno della rotonda del Pantheon è una rappresentazione rigorosamente analitica (vd. scheda III). Un disegno ortogonale non basterebbe per rappresentare una parete curva in proporzione; è inoltre necessario svilupparla in piano per evitare che la proiezione introduca scorci senza relazioni con le misure in scala ridotta⁷⁹. Mentre svariati altri fogli capponiani suggeriscono elementi ricostruttivi dei monumenti, aggiungendo dettagli mancanti tratti dall'immaginazione dell'autore, la pagina con l'interno del Pantheon si limita a ricostruire soprattutto la decorazione dei cassettoni nella cupola e a posizionare una statua di Mercurio nell'edicola. Si distingue però dalle altre proposte nel *Libro Capponi* perché mostra in modo consapevole una situazione che non si verifica nell'edificio e che si compone di moduli separati. Un'edicola con il timpano triangolare non si trova mai davanti ad una parete tra due grandi alcove. Queste sono in tutto sei, tre su lato sinistro e tre sul lato destro, alternativamente rettangolari e curve, schermate da due colonne corinzie, a loro volta parti integranti dell'ordine inferiore del Pantheon e elementi principali che definiscono l'alzato interno. Le edicole con i timpani triangolari si trovano nella realtà solo alle estremità dei semicerchi della rotonda, su ambedue i lati. Nel disegno capponiano l'assialità rappresentata tra l'alzato inferiore e l'ordine superiore non corrisponde affatto alla situazione reale nell'edificio né al suo concetto architettonico. Qualora in questa rappresentazione si manifestasse un riflesso di quella che all'epoca era una vivace discussione, ovvero se i due

ordini della rotonda fossero attribuibili allo stesso architetto o meno, il disegno capponiano rientrerebbe in un discorso ricostruttivo proprio in virtù di questa assialità⁸⁰. Se, invece, si trattasse di una critica all'architettura antica, come spesso capitava in quei tempi, il disegno potrebbe essere inteso come una proposta di correzione⁸¹.

Questa convenzione complessa, sviluppata in piano e ortogonale, fu utilizzata dal già menzionato Maestro A dell'Albertina negli anni Ottanta del Quattrocento, ad esempio, nei disegni con l'alzato dei Mercati Traianei⁸², quindi molto tempo prima che se ne servissero anche Hermann Vischer nel 1515⁸³ o il famoso Maestro C del 1519, membro della tarda cerchia di Raffaello per i loro rispettivi alzati del Pantheon⁸⁴.

In un piccolo alzato, sempre della parete interna del Pantheon, che è noto solo da un copista contemporaneo di Raffaello⁸⁵, si osserva l'applicazione dello stesso metodo e indica che l'Urbinate, eseguì più studi dell'edificio antico attorno al 1506-7, oltre alle due famose vedute⁸⁶. Attraverso il *Codice Barberiniano* collegato con la cerchia di Baccio d'Agnolo, dove circolava anche il materiale raffaellesco, il *Libro Capponi* fornisce un ulteriore importante indizio, che il piccolo alzato derivasse da un contesto più ampio.

I disegni dei monumenti antichi accompagnano l'architettura del Quattro e del Cinquecento come una controfigura, non solo per imitare l'antichità, ma anche per trarre ispirazione dal suo studio formale e strutturale. Il rilievo è inoltre una sorta di rovescio del disegno di progetto; entrambi cercano di rendere un edificio o un elemento architettonico nel modo più completo. La logistica e la metodologia della documentazione sono una sfida, come lo è l'invenzione di un progetto. Il singolo disegnatore si perfeziona, fa scelte individuali relative al monumento, ha delle preferenze oppure ritiene opportuno apportare variazioni e, oltre a combinare diverse metodologie, si avvale di derivazioni, deroghe e persino sperimentazioni. Di volta in volta, può essere forse più pratico di un metodo che di un altro, o semplicemente più creativo. Tutto questo dipende da chi è il suo interlocutore, il committente o l'operaio, lo studioso o il collega.

Non sorprende quindi che Firenze, soprattutto nel Quattrocento, contribuisca al disegno dall'antico tanto quanto all'architettura rinascimentale. Ambedue incontrano fasi più o meno affascinanti, ma i loro andamenti non sono necessariamente paralleli. L'energia che Brunelleschi libera con le sue forme architettoniche, ammirate ancora oggi, rende ancora più lamentevole il fatto che della scintilla del disegno dall'antico, che fu lui ad instaurare, percepiamo oggi solo un soffio. L'Alberti propone solo una definizione a livello teorico, senza entrare nello specifico del disegno dall'antico. Di Michelozzo esistono oggi solo edifici, mentre finora non è stato identificato neanche un disegno, né progettuale, né riflessivo. L'architettura reale di Giuliano da Sangallo - ponderata nell'insieme e raffinata nel dettaglio - è quasi in contrasto con il chiassoso romanticismo dei suoi studi dall'antico. Dal *Libro Capponi* e dalle sue variazioni sangallesche emergono alcuni intenti più razionali e quella che sembra una dinamica ermeneutica di tali studi dietro le quinte. Non si raggiunge tuttavia qui il livello di un Cronaca, per non parlare della mirabile perfezione di Bernardo della Volpaia nel *Codice Coner*, di cui persino Michelangelo era affascinato. Di fronte a una tale varietà di approcci si può immaginare come durante gli incontri e le discussioni nella cerchia di Baccio d'Agnolo possa essere venuta fuori una raccolta eterogenea come il *Codice Escorialense* dove le tre arti, pittura, scultura e architettura, si intrecciano tra loro.

L'interpretazione fiorentina dell'antico attorno al 1500 si manifesta in questa cerchia, ove si confrontano tutti i protagonisti del luogo e dove c'è un intenso via vai con Roma⁸⁷. Quando Raffaello, lasciando questo gruppo, si spostava nella Città Eterna, dove incontrava Bramante e Peruzzi, gli si aprivano altre prospettive dello studio

dell'antico. Quando il contatto con i monumenti diventa un'esperienza diretta e soprattutto permanente, lo scopo dei disegni dall'antico raggiunge altre mete. Parti del materiale, frutto di un approccio più intellettuale, raccolto dal senese Francesco di Giorgio rimangono comunque in voga non solo nella bottega dell'Urbinate, ma per i decenni a venire.

L'edilizia e con ciò l'architettura è anche in buona parte questione economica, per cui committenti, banchieri, fornitori, architetti etc. gestiscono grandi affari⁸⁸. Lo studio, invece, non promette apparentemente rendite. È tuttavia fondamentale perché senza di esso manca l'inquadramento, lo stimolo, la vena creativa, sia essa formale o costruttiva. Lo studio conferisce inoltre una dimensione sociale all'architettura, deve essere sostenuto come sua parte integrante e allo stesso tempo come azione indipendente e completamente libera. Brunelleschi e Francesco di Giorgio vivevano l'equilibrio tra queste due componenti, lo studio e la costruzione. Capire come riuscirono a mantenere questo equilibrio in fasi diverse della loro carriera aiuterebbe a sciogliere un enigma che ruota attorno a questi due grandissimi protagonisti e artisti universali. Lorenzo de' Medici teneva presso di sé Giuliano da Sangallo come una sorta di architetto di corte, stimolava e apprezzava i suoi edifici, nei quali l'architetto-legnaiolo rincorre l'ideologia antiquaria con ammirevole intuizione. Filarete rende chiare le responsabilità del principe, Francesco Sforza e suo figlio Galeazzo, con le dediche del suo trattato e della sua teoria. Raffaello, nella sua famosa *Epistola* a papa Leone X, esorta esplicitamente il suo sovrano ad adempiere il proprio compito. Lo studio, l'educazione, la cultura non sono negoziabili. Se sottoposti solo a regole commerciali o al marketing, diventano il bottino del populismo, se invece vengono accettati come parti integranti di un fermento sociale o se sono compresenti nello stesso personaggio, artista o committente, possono svolgere la loro vera funzione come malta di ogni società.

- 1 Frankl 1912, 1-3.
- 2 Battisti 1976, 179-192; Markschie 2011, 90-91.
- 3 Bruschi 1998, 38-46; Klotz 1990, 8; Markschie 2011, 19.
- 4 Saalman-Enggass 1970, 51; De Robertis-Tanturli 1976, 64; vd. anche Frankl 1912, 4.
- 5 Milanese 1906, II, 340; Nesselrath 2014a, 24 e fig. 20.
- 6 Saalman-Enggass 1970, 41-43; De Robertis-Tanturli 1976, 55.
- 7 La particolare soluzione della parasta corinzia d'angolo usata da Brunelleschi nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, dimostra per esempio lo studio attento dell'analogia membratura nelle grandi nicchie rettangolari del Pantheon. La complessità logica dell'organismo strutturale o del sistema architettonico si può apprezzare solo sul posto, vd. Nesselrath 2008, 65-66 e figg. 25-26.
- 8 Saalman-Enggass 1970, 51-63; De Robertis-Tanturli 1976, 64-77.
- 9 Saalman-Enggass 1970, 63; De Robertis-Tanturli 1976, 77.
- 10 Per il giusto inquadramento della 'pretesa scoperta', vd. Pagliara 1986, 16.
- 11 Schlosser 1903, 127.
- 12 Krautheimer-Krautheimer-Hess 1956, 11.
- 13 Beschi 1986, 314-325 presenta un illuminante panorama del fascino greco a Firenze; vd. anche Chatzidakis 2017, 22-24, 41-48.
- 14 Saalman-Enggass 1970, 53; De Robertis-Tanturli 1976, 67-68.
- 15 Hubert 2003, 334-335; Elen 2012, 36-43.
- 16 Paris, Louvre, RF 1475-1556. Degenhart-Schmitt 1990.
- 17 Michelini Tocci 1989.
- 18 Berlin, Kupferstichkabinett, Hamilton 201 e BAV Reg. At. 1896, ff. 97-103. Schulze-Altcappenberg 2000.
- 19 Hülsen 1910.
- 20 Falb 1902; Hülsen 1910, LII-LIX.
- 21 BML 1898, 1123.3.29.+; Pray Bober 1957, 6, 41-76.
- 22 Per esempio Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve du Cabinet des Estampes, Ed. 2r. Nesselrath 1986, 139-140; Rosenfeld 1989. Ringrazio Paolo Fiore per avermi ricordato tutti questi materiali.
- 23 Nesselrath 1986, 137-138; Nesselrath 2014a, 34, 66.
- 24 Saalman-Enggass 1970, 55; De Robertis-Tanturli 1976, 68.
- 25 Saalman-Enggass 1970, 53; De Robertis-Tanturli 1976, 66.
- 26 Saalman-Enggass 1970, 55; De Robertis-Tanturli 1976, 69.
- 27 Saalman-Enggass 1970, 55; De Robertis-Tanturli 1976, 68 (con una diversa interpretazione dell'espressione «lievano per riquadrare», per la quale vd. anche scheda II.1)
- 28 Saalman-Enggass 1970, 97; De Robertis-Tanturli 1976, 100.
- 29 Saalman-Enggass 1970, 125; De Robertis-Tanturli 1976, 122.
- 30 Hubert 2003, 314-316.
- 31 Shearman 2003, I, 507-509, 515-517, 524-527.
- 32 Hubert 2003, 314, 317.
- 33 GDSU 2060 A, 2061 A, 2062 A e 2063 A. Ferri 1885, 105. L'attribuzione a Fra Giocondo, anche se espressa in modo dubitativo, non è sostenibile.
- 34 Nesselrath 1986, 122-124; Nesselrath 2014a, 19, 41-43, 47-58.
- 35 Qui citato secondo la foliazione recente e non seguendo quella antica, che lo numera f. 4r. Nesselrath 2004, 346-350 figg. 7, 8; Nesselrath 2005, 48-49, 201, figg. 48, 198; Nesselrath 2014a, 85-86, figg. 114-116.
- 36 Shearman 2003, I, 508-509, 516, 525.
- 37 Qui citato secondo la foliazione recente e non seguendo quella antica, che lo numera f. 4v. Ringrazio Albert Elen che mi ha gentilmente permesso di studiare a fondo l'*Album Gozzoli* e ha documentato con efficienza le mie osservazioni.
- 38 Orlandi 1966, 98-99.
- 39 Shearman 2003, I, 507-509, 515-517, 524-527.
- 40 Esisteva una prospettiva anche nell'antichità, come la descrive Vitruvio, ma seguiva probabilmente una costruzione diversa. Brunelleschi, invece, la inventava ex novo. Vd. Panofsky 1980, 105-111.
- 41 Heisel 1993.
- 42 Nesselrath 2005, 54.
- 43 Toker 1985; Schofield 1991, 126; Ascani 1997.
- 44 L'articolo di Wolfgang Lotz (1956) rimane un caposaldo della ricerca sul disegno architettonico del Rinascimento, poiché presentò per la prima volta un censimento del materiale allora noto. Il suo modello evolucionistico e progressista propone però troppe supposizioni erranee e non sostenibili, che non considerano varietà parallele. Che il disegno ortogonale sia limitato alla fabbrica del Duomo milanese (209) è un errore. Senza un motivo preciso Ackerman (2002, 60) dà per scontata l'interruzione dell'uso del disegno ortogonale e a sostegno della sua opinione sminuisce semplicemente i disegni di Hermann Vischer (2002, 56). Frommel (1994a, 5-10; 1994b, 101-106) Ackerman (1998; 2002) e molti altri hanno ancora ribadito in modo acritico l'approccio di Lotz quando questo era già ampiamente superato. Non è necessario dilungarsi troppo qui sull'argomento che ho discusso in altri luoghi, vd. Nesselrath 1986, 105-111, Nesselrath 2005, 53-54, Nesselrath 2014a, 64-72. Il netto rifiuto delle teorie di Lotz da parte di Schofield (1991, 126-127), è ancora più esplicito di quanto non avesse già fatto in modo convincente Toker (1985, 87). Su questa linea è di nuovo Brothers (2022, 145-270), che però alla fine continua a seguire il modello lineare e evolucionistico di Lotz e Ackerman. A tal proposito si può citare quanto scrive (145-147) in merito alla standardizzazione di pianta, alzato e sezione. Il modello proposto da Lotz continua a vivere anche in Elam (2022, 63-66). Di Teodoro 2015 offre invece un'interpretazione un po' diversificata.
- 45 Un orafco spagnolo, attivo tra il 1509 e il 1540 ca., sviluppa per un esempio un metodo abbastanza coerente per le sue finalità professionali. Cfr. Nesselrath 1998; Nesselrath 2014a, 118-119, 189, figg. 157-158.
- 46 Elam 2017.
- 47 Le due diverse ricostruzioni dell'Arco di Orange in entrambi i libri di disegni non sono coerenti fra loro. Lo stato di conservazione del monumento era molto compromesso e richiedeva numerose interpretazioni, che Giuliano fece probabilmente sulla base di appunti presi durante il suo soggiorno in Francia. I due prospetti rappresentati, quello frontale e quello laterale, non considerano un'unica volumetria e non seguono un sistema decorativo coerente, vd. Hülsen 1910,

- 33-34 e, soprattutto, scheda V. Durante le nostre stimolanti conversazioni, Sebastian Storz ha inoltre spesso fatto riferimento a f. 41v del *Barberiniano* (Hülsen 1910, 58), dove la veduta 'pittorica', la pianta e l'alzata ortogonale sono copiate da diverse fonti, che non corrispondono tra di loro e quindi non offrono una rappresentazione valida della tomba dei Plauzi vicino a Tivoli. Il Mausoleo delle cosiddette Carceri Vecchie a Capua per come è raffigurato a f. 8r del *Barberiniano* (Hülsen 1910, 15-16) è una pura invenzione all'interno e non è corretto all'esterno: si tratta piuttosto di un divertissement che ne regolarizza le forme. Ringrazio Bianca de Ditiis per aver organizzato l'accesso al Mausoleo e Stefania Tuccinardi per aver condiviso con me la sua profonda conoscenza del monumento.
- 48 Questo approccio piuttosto personale, emozionale e 'romantico' è stato descritto recentemente in modo esteso da Brothers 2022, 145-270. Su un proposto carattere autobiografico del *Codice Barberiniano*, vd. Nesselrath 1986, 127-129.
- 49 Si veda, ad esempio, la sezione del Colosseo a f. 68r del *Codice Barberiniano*, per cui vd. Hülsen 1910, 71; Ashby 1904, 30, nr. 39. Che sia Giuliano a copiare Volpaia e non viceversa risulta dalla frammentarietà del rilievo del primo e dalla complessità del gruppo di disegni nel *Codice Coner* del secondo, copiati da materiali che lui aveva raccolto nel corso degli anni, come dimostrano anche i fogli del *Codice Strozzi*, per cui vd. il GDSU 1602 Av.
- 50 Nesselrath 1986, 98-99; Hubert 2003, 328-329.
- 51 Hubert 2003, 324-335.
- 52 Viscogliosi 2020.
- 53 Smith 1987; Nesselrath 2005, 47-48; Nesselrath 2014a, 69, figg. 89-90; Chatzidakis 2017, 112, 160-161. Brown-Kleiner 1983 hanno dedicato un intero articolo alle copie di Giuliano da Ciriaco, studiando le trasformazioni durante quel processo; non indagano, però, come finora nessuno, il motivo per cui l'architetto fiorentino le copiò. Hülsen 1910, 36-38 offre importanti riferimenti cronologici, ma non sulle finalità delle copie prodotte insieme da Giuliano e da suo figlio Francesco. Vd. anche Donetti 2013.
- 54 Degenhart-Schmitt 1968, I.2, 478-490, I.4, tavv. 327-338, nrr. 434-469; Elen 2012, 42-44, figg. 1-2, 12-13; Elen 2018, 2.
- 55 Nesselrath 2005, 50-51; Nesselrath 2014a, 85-86, figg. 114-116.
- 56 Nesselrath 1986, 105, fig. 60; Hubert 2003; Nesselrath 2005, 50.
- 57 Per le numerose ramificazioni di questo materiale rimando all'edizione critica dell'album con i calchi dei disegni di Francesco di Giorgio, che sto preparando. Per un accenno al ricco panorama basti citare un unico esempio tra molti, il f. 33r F (in basso a destra), il cui prototipo compare tra l'altro due volte nella bottega del Gozzoli, vd. AMW 25450r B e *Album Gozzoli*, f. 15r A. Lo stesso disegno si ritrova anche in BCIS S.IV.6, f. 18v (Degenhart-Schmitt 1968, I.2, 480-481, 488, nr. 435, fig. 655, I.4, tav. 327d, 336b) o nel *Codice Chlumczansky*, f. 18r (= 31) A, per cui vd. Jüren 1986, 132, tav. IV.1.
- 58 Nesselrath 2004, 342-367; Nesselrath 2014a, 77-103.
- 59 Burns 1980.
- 60 Nesselrath 2014b.
- 61 Firenze, Biblioteca della Soprintendenza alle Gallerie, 7.1. Micheli 1983; Nesselrath 1989a, 22-23, fig. 3; Nesselrath 2005, 49-50, 52-53.
- 62 UBS, Ital. M III 40. Nesselrath 1989a; Roma di Leon Battista Alberti 2005, 212-213 nr. II.4.1 (scheda di Birte Rubach).
- 63 Egger 1903, 11; Buddensieg 1962, 40, 42; Nesselrath 2005, 51-52, 54.
- 64 Holkham Hall, Norfolk, Library of the Earl of Leicester, ms. 701. Nesselrath 2005, 52; Roma di Leon Battista Alberti 2005, 268-269 nr. II.10.9 (scheda di Arnold Nesselrath).
- 65 CCA 674-680. Pacciani 2008; Nesselrath 2014a, 47-48, fig. 55.
- 66 GDSU 1584 A - 1605 A. Bartoli 1914-1922, I, tav. LXVI, fig. 101, LXXVI, fig. 139, VI, 24-30; Bardati 2008; Zampa 2008, 68-71; Nesselrath 2014a, 47-48, fig. 56.
- 67 Leoncini 1993.
- 68 Jüren 1986; Nesselrath 1986, 142, figg. 144, 146; Jüren 2013.
- 69 Nesselrath 1996.
- 70 Hülsen 1910b; Nesselrath 1986, 129-134.
- 71 DCCH vol. XXXV, ff. 51, 54, 55, 56, 60, 61 e 62; RIBA, Palladio XI/3; DCCH VIII/6. Nesselrath 1996, 185, figg. 24, 29.
- 72 Nesselrath 1986, 129-134.
- 73 Nesselrath 1996, 175-179.
- 74 Si può citare a titolo di esempio la trabeazione delle Terme di Diocleziano a f. 59r, che compare nel *Codice Chlumczansky* a f. 33r (Jüren 1986, 141, fig. 22, tav. V.4), ma forse anche nell'album dei calchi di Francesco di Giorgio a f. 33r.
- 75 Mussini 2003.
- 76 Elam 2017, 82; Nesselrath 1989b, 285.
- 77 Per un'analisi completa e attenta, vd. le meticolose schede di Anna Rebecca Sartore in questo catalogo (schede I-XXIII).
- 78 BEUM Gamma Z.2.2 f. 118v, Luporini 1958, 54-55.
- 79 Come esempio di quello che succede in una semplice proiezione, senza che essa sia sviluppata in piano, si vedano le sezioni del Pantheon, come a f. 32r nell'album II.I.429, per cui vd. scheda III.3.
- 80 Nesselrath 2008, 67.
- 81 Buddensieg 1976.
- 82 AMW Egger 1903, 33, nrr. 94r, 95r. Nesselrath 2005, 51-52, 54.
- 83 Lotz 1956, 219-220, fig. 27.
- 84 AMW Egger 1903, nr. 19; Buddensieg 1968, 68, fig. 53; *Raffaello architetto* 1984, 439-440 (scheda di Arnold Nesselrath).
- 85 UBS H 193/2v. Nesselrath 1986, 360, fig. 9; Nesselrath 2021, 120-122.
- 86 GDSU 164 A. Nesselrath 2014a, 124-125, 148, fig. 166; Nesselrath 2021, 119-122; Elam 2022, 158-159, n. 24.
- 87 Nesselrath 2021.
- 88 Goldthwaite 1982.

Il libro che non fu mai codice. Inediti disegni d'architettura di ambito sangallesco*

Anna Rebecca Sartore - David Speranzi

1. L'amico di Geymüller e le carte dimenticate

Firenze, 3 giugno 1905

Il barone di Geymüller mi dice che i disegni architettonici in sei fogli di pergamena appartenuti a casa Capponi (di via S. Sebastiano) gli sembrano di mano di Antonio da Sangallo detto il Vecchio - eseguiti quando era giovane - e che gli pare suo scritto quello che si vede nel foglio che ho segnato [segue uno spazio bianco] e che dice 'Santo Agnolo in pescheria di Roma'.

Con l'opinione dell'anziano Heinrich von Geymüller, autore a Firenze alla fine del sec. XIX di straordinarie scoperte e acquisizioni collezionistiche, affidata a un appunto anonimo, incompleto, per decenni raramente letto e, in ogni caso, cui non è mai stato dato seguito, si avvia la storia critica, ancora tutta da scrivere, di sei bifogli membranacei recanti ventisette disegni architettonici dell'antico, attinenti alla produzione grafica dei Sangallo, la dinastia di artisti fiorentini *magna pars* nelle vicende architettoniche rinascimentali dell'Italia centrale.

Sfugge ancora l'identità di colui che attorno al 1905 ebbe la possibilità di esaminare il materiale e raccolse nella tarda primavera di quell'anno l'attribuzione di Geymüller al fratello minore di Giuliano Giamberti, Antonio, detto il Vecchio, di cui il barone possedeva il famoso codice di schizzi che da lui prese poi nome². Di certo, si trattò di uno studioso, non ignaro dell'importanza delle opere sotto i suoi occhi, né dei materiali che potevano servire a collocarle nel loro contesto di produzione. Dai suoi appunti emerge infatti una conoscenza non banale del *Codice Barberiniano* (BAV Barb. Lat. 4424), noto anche come *Libro di disegni* di Giuliano da Sangallo, la celebre raccolta grafica, dedicata soprattutto alle antichità, che il legnaiolo e architetto fiorentino aveva iniziato a confezionare forse negli ultimi decenni del Quattrocento, a cui lavorò fino all'estremo periodo della sua vita e che fu ereditata dal figlio Francesco, già a sua volta collaboratore del padre nell'allestimento³. Furono infatti i disegni contenuti nel *Codice Barberiniano*, sovente corredati da ampie note antiquarie, a permettere all'anonimo studioso di riconoscere i monumenti rappresentati nel *Libro Capponi* e di procedere a una embrionale, ma consapevole descrizione⁴.

D'altro canto, se non è possibile dare per ora un nome all' 'amico di Geymüller', la sua conoscenza del *Codice Barberiniano* è provata non soltanto dai riferimenti presenti nel fascicolo che accompagna il *Libro Capponi*, ma

dal *Barberiniano* stesso: non è difficile riconoscere la sua mano in un *Abbozzo di indice del Libro di disegni di Giuliano Giamberti detto da San Gallo della Biblioteca Barberiniana* che, siglato L.G., è ora rilegato in apertura del codice⁵. Seguendo la strada da lui indicata nei fogli di accompagnamento ai disegni del Gino Capponi 386, nelle pagine che seguono si raccontano per la prima volta le loro vicende, per come sono note, se ne offre una descrizione codicologica e contenutistica, cercando di sciogliere alcune criticità e proponendo nuovi interrogativi che possano sollecitare la curiosità sia di un vasto pubblico, sia degli specialisti del settore.

2. Nel palazzo di via San Sebastiano

Secondo la visione unitaria dello storico e in accordo alla sensibilità romantica, Gino Capponi concepì l'arte in funzione dell'educazione e della vita civile degli italiani. Aveva conservato e arricchito con opere contemporanee la prestigiosa collezione di famiglia nel settecentesco palazzo di via San Sebastiano alla Santissima Annunziata, ereditato nel 1788 dal padre, il marchese Pier Roberto, il quale aveva riunito i beni del ramo principale della casata, quello di Gino di Neri⁶. Durante la vita di Gino, le sale affrescate del palazzo, che ospitavano la quadreria, la raccolta di statue e la ricca collezione di manoscritti, erano state luogo d'incontro per intellettuali, artisti, viaggiatori ed esuli, ma la situazione cambiò repentinamente alla sua morte, sopraggiunta nel febbraio del 1876⁷. Il patrimonio fu diviso in parti uguali tra la primogenita Marianna, sposata con il nobiluomo genovese Francesco Gentile Farinola, e i figli della sorella Ortensia, morta nel 1844 e maritata ad Attilio Incontri⁸. Sin dal 1876 una parte dei volumi della biblioteca, già catalogata da Carlo Milanese, fu destinata per lascito testamentario all'Accademia della Crusca e il nucleo più consistente della raccolta dei manoscritti, alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Le collezioni d'arte non subirono la stessa sorte e furono prontamente alienate, affidando l'incarico della vendita a Stefano Bardini⁹. Il palazzo di San Sebastiano era passato a Marianna Gentile Farinola e, durante la ricognizione dei beni mobili e degli oggetti d'arte che vi erano custoditi, in previsione della divisione patrimoniale o della vendita, furono probabilmente anche «trovate» nel 1877 le «pergamene di disegni architettonici»¹⁰. In mancanza di altri dati, si possono al momento avanzare solo due ipotesi parimenti attendibili, e cioè che i disegni possano essere stati acquisiti dallo stesso Gino Capponi oppure che fossero già nella collezione familiare. I suoi scambi epistolari testimoniano ampiamente delle opere di grafica da lui possedute¹¹. Non si può perciò escludere un suo interesse nei confronti di disegni di epoche precedenti, che d'altra parte era condiviso con altri membri dell'alta borghesia e della nobiltà fiorentina, ma è anche probabile che tali passioni collezionistiche fossero già state coltivate dagli avi di Gino, a partire dal padre Pier Roberto e dagli altri esponenti della famiglia da cui questi aveva ereditato il palazzo di via San Sebastiano¹².

Certo è che nel 1905 i sei bifogli membranacei erano ancora di proprietà del pronipote Folco Gentile Farinola. Questi affidò il compito di studiarne il contenuto all' 'amico di Geymüller', un esperto del settore che compilò il fascicolo di accompagnamento e richiese per l'occasione un'expertise a Geymüller. È possibile che l'intenzione di Farinola fosse fin da allora la vendita dei disegni, rimandata soltanto di qualche tempo. Nel 1920 infatti tutto il palazzo Capponi fu alienato alla famiglia Fabbri e dieci anni dopo la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze acquistava gli autografi e i carteggi di Gino Capponi e di Giuseppe Giusti, oltre a un piccolo numero di manoscritti di una certa importanza¹³. Fra questi, era anche un «rotolo» di «disegni architettonici ritenuti di Antonio da Sangallo», cioè il *Libro Capponi*. Sommarientemente inventariate soltanto nel 1989, le pergamene sono così rimaste finora sconosciute agli studi¹⁴.

3. Supporto e forma

Il *Libro Capponi* si presenta attualmente come una serie adespota e anepigrafa di bifogli membranacei di grande formato (mediamente 495 × 395 mm), col lato pelo all'esterno, numerati da mano recente a matita nel margine inferiore interno da 1 a 12, inseriti uno di seguito all'altro all'interno di una cartella, frutto di un intervento conservativo realizzato dal Laboratorio di Restauro della Biblioteca Nazionale nel 1992¹⁵. A questa stessa operazione risale con ogni probabilità la successione attuale dei bifogli, che si è creduto opportuno mantenere in questa sede, ma che non corrisponde né allo stato in cui questi si presentavano all' 'amico di Geymüller' all'inizio del Novecento, né a quello che poteva vedere secoli prima Giovanni Antonio Dosio. Questi trasse varie copie del *Libro*, alcune tra i fogli del *Codice Destailleur A* oggi a Berlino (figg. 37-50), realizzate entro il 1565, altre nel *Codice Campori* di Modena (figg. 8, 13, 16, 19, 24), nonché due lucidi attualmente in collezione privata (fig. 23)¹⁶. Anzi, proprio gli apografi di Dosio, nei quali disegni discendenti direttamente dal *Libro Capponi* sono talora intercalati ad altri affini per tema e soluzioni, ma che nel *Libro* non compaiono, suggeriscono che l'intera serie di bifogli non sia pervenuta a noi integra.

La pergamena utilizzata sembra di capra, col dorso che corre orizzontalmente, a pieno spessore, e non è stata particolarmente lavorata, presentandosi piuttosto spessa, rigida e di colore anche fortemente giallastro, soprattutto sul lato pelo¹⁷. Per la lavorazione non troppo accurata può essere accostata a quella di alcuni fogli del *Codice Barberiniano* (e. g. ff. 58r-59v), con cui condivide le grandi dimensioni, e, fatte le debite proporzioni cronologiche e di misura, a quella scelta da Francesco di Giorgio Martini per il suo *Codicetto Vaticano* (BAV Urb. Lat. 1757), celeberrimo quadernino di studi che poteva essere tranquillamente portato in una tasca.

Numerosi sono i fori che compaiono su tutti i bifogli, moltissimi dovuti all'uso del compasso, alcuni chiaramente connessi a una squadratura del foglio realizzata a bifoglio chiuso, nessuno riconducibile a un'operazione di legatura. All'interno della piegatura di alcuni bifogli sembra invece di intravedere i segni di un cordino passante. Anche una sommaria analisi codicologica come quella appena condotta sembra dunque suggerire che i bifogli del *Libro Capponi* non siano mai stati rilegati nella tradizionale forma di un codice, ma che fin dall'inizio della loro storia siano stati tenuti insieme in maniera 'leggera', con una semplice imbastitura, legati con un nastro o protetti da una camicia, secondo un uso comune nelle biblioteche e negli scrittoi del Medioevo e del Rinascimento, dove i *disligati*, i libri *soluti et non ligati*, erano presenza assai frequente¹⁸. Altri due fatti contribuiscono peraltro a far credere che il *Libro Capponi* non abbia mai assunto l'assetto definitivo di un codice. Ciascuno dei fogli presenta in primo luogo numerose macchie, senza che tra queste si possa individuare alcuna correlazione particolarmente evidente, come se in vari momenti della loro storia siano stati tenuti separati l'uno dall'altro, forse su un tavolo, in un armadio come quelli entro cui conservava i propri disegni di architettura il collezionista Niccolò Gaddi, o dentro una *capsa sceddarum et foliorum solutorum*¹⁹. Su vari bifogli, scritto dalla stessa mano, apparentemente antica, forse del sec. XVI, compare inoltre ripetutamente il numero 9, cui non sembra di poter attribuire altra funzione che quella di tenere idealmente insieme i *membra* di una diversa unità (un fascicolo? il pezzo di una collezione?) che, non rilegati, rischiavano di disperdersi²⁰. Se così fu, è difficile credere che l'intera operazione di allestimento di una raccolta di disegni dall'antico e ad esso ispirati, su pergamena piuttosto rozza, senza la protezione di una legatura, sia stata intrapresa per rispondere al preciso gusto antiquario di un committente. Più semplice è forse credere che bifogli resistenti, dall'ordine facilmente mutabile, siano stati scelti per produrre un repertorio all'interno di una bottega, frutto di un lavoro di copia che si sarebbe potuto poi facilmente riutilizzare come modello.

	Angolo esterno superiore	Angolo esterno inferiore	Angolo interno superiore	Angolo interno inferiore
Bif. IV- f. 6	0,36 mm	0,36 mm	0,38 mm	0,31 mm
Bif. IV- f. 7	0,40 mm	0,37 mm	0,37 mm	0,37 mm
Bif. VI – f. 11	0,40 mm	0,41 mm	0,39 mm	0,40 mm
Bif. VI – f. 12	0,34 mm	0,44 mm	0,38 mm	0,38 mm

4. Tecnica e metodo di rappresentazione

Le linee preparatorie dei disegni, spesso ancora visibili, sono eseguite a punta metallica, forse piombo, con riga e compasso, per poi essere ripassate a penna e inchiostro, probabilmente ferrogallico addizionato con altro materiale. I disegni di ornato e di figura sono invece realizzati a penna, ora a mano libera, ora ripassando schizzi tracciati precedentemente con la punta metallica²¹. Non mancano ripensamenti che hanno portato alla rasatura di alcuni elementi architettonici e di rilievo. Le analisi di imaging effettuate sui bifogli IV, VI, hanno confermato l'uso della punta metallica nella griglia preparatoria, nei compassi e nel disegno di molti capitelli, nonché di altri dettagli decorativi, come il fiore del lacunare nel Tempio di Marte Ultore (f. 11v, vd. scheda XXI), e in quello di disegni di figura, quali la rappresentazione di Minerva nel pannello al centro dell'attico delle Colonnacce (f. 7v, vd. scheda XIV)²². Ai ff. 11r-12r è usato anche il pennello con l'inchiostro diluito - lo stesso impiegato nel ripasso delle linee -, per campire le piante dei monumenti e accentuare l'effetto tridimensionale dei rispettivi prospetti; al f. 11r i rialzi di luce delle membrature architettoniche sono ottenuti combinando questa tecnica con la biacca. Le stesse analisi non hanno evidenziato difformità negli inchiostri utilizzati per i disegni da un lato e, dall'altro, per l'iscrizione in maiuscole antiquarie - invero piuttosto rozze - che compare lungo l'architrave del Tempio di Minerva nel Foro di Nerva (f. 8r, vd. scheda XIV), a confermare l'impressione di un'aggiunta contestuale al disegno e dell'assenza della figura di un *rubricator* distinto dal suo responsabile²³.

Nella rappresentazione dei differenti monumenti che si susseguono tra le pergamene del *Libro Capponi* sembra di poter individuare un metodo compositivo comune, che combina proiezioni ortogonali a vedute pseudo-prospettiche. Solo nel caso del Portico di Ottavia il disegno segue un'impostazione assonometrica (f. 8v, vd. scheda XV). Piante e alzati sono spesso compresenti, anche se non sempre le linee delle prime trovano corrispondenza nei secondi: non si tratta quindi di rilievi di prima mano, ma di copie tratte da altri prototipi, di volta in volta interpretati e messi in pulito secondo le capacità dell'autore. Un unico edificio, il Colosseo, è raffigurato sia in prospetto, sia in sezione (f. 12v, vd. scheda XXIII).

Si nota inoltre l'impiego di alcuni espedienti con finalità meramente esplicative: i monumenti sono spesso disegnati in rovina, così da mostrare le parti principali degli ordini architettonici in sezione o di profilo. Ricorrente in alcuni fogli è poi la raffigurazione dei gocciolatoi, ripresi di sotto in su o presentati in sezione, come raramente accade nel *Codice Barberiniano*, e, più di frequente, nei disegni attribuiti ad Antonio da Sangallo il Vecchio traditi nel *Codice Geymüller*. Ciò porterebbe a ritenere verisimile anche l'impiego di modelli di dettaglio dei monumenti antichi. In un gruppo di disegni, le parti architettoniche mancano infine di rifiniture e gli elementi, soprattutto le basi e i capitelli, tendono alla semplificazione.

5. Il *Libro Capponi* sul tavolo di Giovanni Antonio Dosio e le sue relazioni coi manoscritti di Giuliano da Sangallo

Proprio il *Codice Barberiniano*, come aveva ben visto l' 'amico di Geymüller', unito al *Taccuino Senese*, fornisce il maggior numero di termini di confronto per i disegni del *Libro Capponi*²⁴. Questi ultimi illustrano sedici monumenti di Roma imperiale (ff. 1v, 2r, 5v, 6r-9r, 11r-12v, vd. schede II, III, X-XVI, XX-XXIII), l'interno del Battistero fiorentino (f. 1r, vd. scheda I); la pianta del Mausoleo di Teodorico e il prospetto di Porta Aurea a Ravenna (ff. 4v, 10v, vd. schede VIII, XIX); archi trionfali e porte di diverse città, quali l'Arco di Tiberio a Orange (f. 3r, vd. scheda V), quello di Traiano ad Ancona e di Augusto a Fano (ff. 5r, 9v vd. schede IX, XVII), la Porta Palatina a Torino (f. 10r, vd. scheda XVIII). Compaiono inoltre tre edifici moderni, cioè due archi, sempre ispirati all'antico, ma d'invenzione (ff. 3v, 4r, vd. schede VI-VII), e il prospetto angolare di una *scaenae frons* o luogo teatrale (f. 7r, vd. scheda XII.2). Infine, il pronao di un tempio ottastilo caratterizzato da una decorazione frontonale ottenuta attraverso il montaggio di più elementi, antichi e moderni (f. 2v, vd. scheda IV).

Il rapporto tra il *Libro Capponi* da un lato e i due manoscritti di Giuliano da Sangallo dall'altro è indicato innanzitutto dal ricorso alle medesime fonti grafiche per l'esecuzione della maggior parte dei disegni²⁵. Fanno eccezione solo pochi edifici che non trovano un corrispondente nel *Barberiniano* o nel *Taccuino Senese*, tra cui spiccano il complesso del Foro di Nerva, la Porta Aurea di Ravenna e il peristilio del Tempio di Marte Ultore, che è tuttavia in stretta relazione con un disegno di Antonio il Vecchio nel *Codice Geymüller*. In altrettanto rari casi un monumento del *Libro Capponi*, raffigurato pure nel *Barberiniano* o nel *Taccuino*, discende però con certezza da un modello diverso, magari assai simile o con fatti grafici ricorrenti in altri prodotti attinenti alla cerchia dei due Giamberti, quali il *Codice Escorialense* o lo *Strozzi*²⁶.

Sin qui, quanto si può rilevare osservando le sole pagine superstiti del *Libro Capponi*. Altri legami coi due manoscritti di Giuliano possono essere intuiti qualora si facciano entrare in gioco alcuni disegni di Giovanni Antonio Dosio nel *Codice Destailleur A*. Christian Hülsen, come noto, aveva accostato le sue copie al *Barberiniano*, ritenendole direttamente discendenti da questo²⁷. La scoperta del *Libro Capponi* conferma che non sulle pagine di Giuliano da Sangallo lavorò Dosio ma, come si è accennato, su quelle appena ritrovate. E, anzi, trasse copie del *Libro* in un momento in cui questo era forse più ricco di quanto non sia adesso. Nel *Destailleur A* Dosio riproduce inequivocabilmente dal *Libro Capponi* quasi tutta la serie di monumenti ivi raffigurata²⁸. Intercalati agli apografi dei diversi monumenti capponiani ve ne sono però di altri, come per esempio l'edera del Foro di Traiano, un prospetto interno di Santa Costanza, l'alzato del Mausoleo di Teodorico, il Partenone, il fronte dell'Arco d'Orange e altri archi trionfali, alcuni dei quali di invenzione²⁹. Se non si può escludere che egli si servisse di più fonti, per la loro posizione all'interno dell'ordinamento dosiano sembra anche difficile credere che le raffigurazioni degli edifici appena citati non derivino da uno stato *plenior* del *Libro Capponi*³⁰. Se è così, quest'ultimo, alla metà del sec. XVI, accostava per esempio al fianco dell'Arco d'Orange anche il suo fronte e altri archi trionfali, come quello di Traiano a Benevento, quello di Druso e la Porta Tiberina a Roma, in una sorta di *pendant* al cosiddetto *Libro degli Archi* del *Barberiniano* (fasc. II, ff. 18r-27r). Vi compariva inoltre l'Arco d'Aquino che, assente dal *Barberiniano*, è al f. 25v del *Taccuino Senese*.

6. Una proposta di cronologia

Gli esempi di prove di una discendenza diretta degli apografi dosiani dal *Libro Capponi* in una consistenza maggiore di quella giunta in BNCF, tutta riconducibile a materiali disponibili nella cerchia dei Sangallo, potrebbero moltiplicarsi. È tuttavia opportuno tentare ora di fornire alcuni riferimenti per orientare la cronologia del *Libro*, in assenza di esplicite attestazioni o fatti interni che ne specificino la datazione.

Un primo orientamento è offerto da due dei rilievi scultorei che si annidano entro le strutture architettoniche. In uno degli archi di invenzione è montato uno dei due Satiri della Valle, che nell'aprile del 1513 furono utilizzati assieme ad altre sculture antiche per decorare un apparato effimero allestito di fronte all'omonimo Palazzo in occasione del 'possesso' di Leone X (vd. scheda VII)³¹. Nell'altro arco trionfale 'moderno' compare poi un termine dalle sembianze di sileno ricorrente in uno dei progetti sangalleschi per il completamento della facciata di San Lorenzo a Firenze, databile tra il 1515 e il 1516 (GDSU 280 A; vd. scheda VI e fig. 6)³². Nel 1526, inoltre, Antonio da Sangallo il Giovane, assieme ad alcuni collaboratori, compì su incarico di Clemente VII un viaggio d'ispezione alle rocche romagnole, durante il quale fu realizzato un rilievo della Porta Aurea di Ravenna (GDSU 2057 Ar) che non sembra aver influenzato il relativo disegno del *Libro Capponi*, derivato piuttosto, parrebbe, da modelli precedenti³³. In ultimo, un *argumentum e silentio*. Antonio da Sangallo il Giovane e Baldassarre Peruzzi entro il gennaio 1519 attuarono verisimilmente una campagna di rilevamento del Foro di Nerva, di cui non sembra tener conto l'estensore della pianta nel *Libro Capponi*³⁴. Pur tenui, questi dati, considerati nel loro insieme, sembrano quindi orientare verso una datazione al primo quarto del sec. XVI, probabilmente tra il secondo decennio e l'inizio del terzo.

7. Sant'Angelo in Pescheria

Quale sia stato l'immediato destino del *Libro Capponi* dopo il suo allestimento è difficile dire³⁵. Di certo, come si è ormai accennato più volte, nella seconda metà del Cinquecento questo fu forse a Roma, davanti agli occhi di Giovanni Antonio Dosio, la cui copia del Portico d'Ottavia servì al conterraneo Bernardo Gamucci per la sua guida pubblicata nel 1565 (vd. scheda I.6). Dosio non fu tuttavia l'unico a usare come antigrafo il *Capponi* nella sua versione *plenior*, giacché questa passò forse anche sul tavolo romano di Sallustio Peruzzi, il quale nei GDSU 441 A (fig. 10) e 701 Ar riproduce un alzato del Mausoleo di Teodorico che presuppone da un lato la pianta del *Libro Capponi*, dall'altro il relativo alzato che nel *Libro* non è più, ma forse vi si trovava (vd. scheda VIII). Tra le carte di Sallustio Peruzzi si riscontra anche il miglior parallelo paleografico che è stato finora possibile individuare per l'unica nota in corsiva che si trova sui fogli del *Libro Capponi*, l'indicazione *S. Agnolo in Roma dove si vende el pescie*, posta nel margine inferiore del f. 8v, in corrispondenza della pianta del Portico d'Ottavia. Questa era sembrata di mano di Antonio da Sangallo il Vecchio a Geymüller, ma nel *corpus* grafico dei Sangallo così com'è attualmente noto, non c'è niente che vi si possa latamente accostare³⁶. Un buon parallelo è invece nella «terza mano anonima» individuata da Wolfgang Seidel nelle didascalie ai disegni di Baldassarre e soprattutto Sallustio Peruzzi³⁷. In quell'ambiente, dove il *Libro Capponi* fu forse utilizzato come modello, si poté avvertire la necessità di corredare di una nota, di una postilla marginale, l'antigrafo che si andava riproducendo. Se l'attribuzione qui avanzata con tutta la cautela imposta da un campione estremamente esiguo e da una tipologia grafica molto comune cogliesse nel segno, si sarebbe offerta ulteriore sostanza a una tappa non secondaria nella storia più antica della raccolta. D'altro canto, non si può invece escludere che la nota sia stata apposta nel momento della confezione come scritta di guida per qualcuno che, in un secondo momento, sarebbe dovuto intervenire a rifinire il disegno con solenni indicazioni in maiuscole antiquarie³⁸.

8. Nella cerchia dei Sangallo

Quanto fin qui scritto non esaurisce certo tutti gli spunti offerti dalla scoperta del *Libro Capponi*. Non si è per esempio volutamente affrontata la complessa questione dei disegni di figura e delle loro relazioni con il *corpus* grafico attribuito a Giuliano da Sangallo, a sua volta argomento ancora non del tutto immune da criticità³⁹. Sono da segnalare per l'alta qualità il pontefice e il condottiero dei monumenti nel Battistero, il Mercurio nell'edicola del Pantheon, le figurazioni nel timpano del pronao ottastilo, i numerosi rilievi che abitano l'Arco d'Orange, il termine di satiro e il Pan nei due archi di invenzione, nonché le figure nei piloni dell'Arco degli Argentari, condotti con *ductus* molto sicuro e senz'altro di una stessa mano, mentre di carattere più compendiario e, forse, di mano diversa appaiono le altre raffigurazioni. Il lavoro di raffronto di ciascuno di questi disegni richiederà altri spazi e altri tempi. Non si può tuttavia fare a meno di notare la somiglianza nella resa anatomica tra il Mercurio del Pantheon capponiano e altre due realizzazioni di ambito sangallescò. La prima è la figura con lorica al f. 28r del *Taccuino Senese* di Giuliano da Sangallo, mentre la seconda è la figura maschile con spada e scudo al f. 20v del *Codice Geymüller*, attribuita ad Antonio il Vecchio (GDSU 7811 A)⁴⁰. Anche questo semplice accostamento mostra come, inevitabilmente, ancora una volta si debba tornare alle stesse conclusioni cui, nelle pagine precedenti, ha condotto l'analisi dei monumenti raffigurati nel *Libro Capponi*, cioè a sottolinearne il legame strettissimo coi materiali della cerchia dei Giamberti, evidenziato anche da varie soluzioni architettoniche, illustrate dettagliatamente nelle schede, le quali rinviano al lessico dei progetti eseguiti soprattutto nel secondo decennio del sec. XVI da Antonio il Vecchio (vd. in particolare scheda XIII.2). Mancano ancora, è vero, le granitiche sicurezze che al principio del Novecento Geymüller aveva affidato all'orecchio del suo anonimo 'amico'. Certo è che tuttavia l'anziano barone non era andato troppo lontano dal vero e che i disegni sinora rimasti nei magazzini della Biblioteca Nazionale, celati tra le code della collezione del marchese Capponi, provengono senz'altro dalla cerchia dei Sangallo.

- * La ricerca è stata condotta a stretto contatto dai due autori, ciascuno per le proprie competenze. Ai fini di questa presentazione si devono ad Anna Rebecca Sartore i §§ 2, 4-6, 8, a David Speranzi i §§ 1, 3, 7.
- 1 BNCF; Gino Capponi 386, fascicolo allegato, f. 6r. Sui problemi posti dall'annotazione riferita al Portico di Ottavia ci si sofferma *infra*, § 7.
 - 2 Su Antonio il Vecchio, vd. almeno Satzinger 1991; Cozzi 1992; Bruschi-Zampa 2000; Zampa 2002. Sul *Codice Geymüller*, nel quale la mano di Antonio fu riconosciuta dallo stesso studioso, vd. Geymüller 1885, 1-25; *Bramante e gli altri* 2006, 52-73. Da ultimo vd. anche Donetti 2020, 33-57. Per una descrizione più approfondita del contenuto dei disegni vd. *infra*, § 6 e le schede I-XXIII, cui il rimando è costantemente sorteso per tutte le pagine che seguono.
 - 3 La letteratura sul *Codice Barberiniano*, integralmente e liberamente accessibile su <dig.vatlib.it>, è molto ampia. Puntuali riferimenti potranno essere forniti all'occorrenza. In via preliminare si rimanda a Hülsen 1910; Borsi 1985 39-246; Elen 1995, 403-408; Morello 1998, 263-278; Nesselrath 1989b, 281-292; Frommel 2008, 12-20; Brothers 2022.
 - 4 Rinviî dettagliati tra il *Libro Capponi* e il *Codice Barberiniano* sono *infra*, nelle schede I-XXIII.
 - 5 Si tratta dei fogli computati come I-IV dalla numerazione recente a matita, assenti dal facsimile di Hülsen 1910 nonché dalla riproduzione del 1984 e, forse per questo, non considerati da tutta la bibliografia. Appare al momento meno probabile che la sigla al f. Iv del Barb. Lat. 4424 possa essere interpretata come T. G. In ogni caso, le ricerche sull'identità di questo studioso, sin qui ignorato dai contributi critici sulla produzione grafica dei Sangallo, sono rimaste per il momento senza esito; vale però la pena di sottolineare che tra i nomi citati da Hülsen 1910 nessuno sembra potersi riconoscere in quello dell'amico di Geymüller'. Per l'aiuto prestato in questa indagine gli autori ringraziano di cuore il dott. Paolo Vian.
 - 6 Per una dettagliata ricostruzione delle vicende genealogiche dei Capponi e della linea di Gino di Neri, vd. Litta-Passerini 1819-1888, XII, tavv. 10, 22; Ginori Lisci 1972, II, 667-668. Sul palazzo di San Sebastiano, costruito per Alessandro Capponi su disegno di Carlo Fontana tra il 1698 e il 1713, e sulla raccolta d'arte ivi conservata, vd. Fantozzi 1842, 394-400, Ginori Lisci 1972, I, 519-528, De Benedictis 1991, 29-40.
 - 7 Su Gino Capponi e i suoi interessi collezionistici, i rapporti con artisti e intendenti d'arte e d'architettura, vd. Borroni Salvadori 1980, 51-72.
 - 8 Tabarrini 1879, 340; Brües 1966, 339; Ciappelli 2000, 51.
 - 9 Milanese 1845; Fontana Semerano 1989, 847; De Benedictis 1991, 31-33; per la raccolta Gino Capponi alla BNCF vd. *infra*, appendice.
 - 10 BNCF, Gino Capponi 386, fascicolo allegato, f. 3r.
 - 11 Particolarmente nota è la sua collezione di disegni di Luigi Sabatelli, avviata dal padre Pier Roberto, vd. Borroni Salvadori 1980, 61-62.
 - 12 Nell'inventario di Alessandro Maria Capponi risalente al 1788 è registrata ad esempio la presenza di dodici quadri di disegni di diverse grandezze, che parte con cornice dorate a mecca si trovavano in uno spogliatoio al secondo piano del palazzo di via San Sebastiano, vd. ASE, Archivio Capponi, b. 30, ins. 30, p. 28.
 - 13 Vd. *infra*, appendice.
 - 14 Vd. ancora appendice.
 - 15 La data della cartella è stabilita *infra*, appendice. Le dimensioni di ciascun bifoglio sono elencate in dettaglio nelle schede I-XXIII.
 - 16 Il rapporto tra il *Libro Capponi* e i disegni dosiani, già messi in relazione col *Codice Barberiniano* da Hülsen 1910, è stato individuato da Anna Rebecca Sartore ed è chiarito disegno per disegno nelle schede I-XXIII. Il *Codice Destailleur A* è un album miscelaneo di disegni tratti per la maggior parte dall'antico, messo insieme in una data che si colloca tra i secoli XVII e XIX; gli 87 fogli di cui si compone seguono l'ordine stabilito da Antoine Desgodetz ne *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement* pubblicato nel 1682; la sezione dosiana, qui interamente riprodotta per la prima volta (figg. 37-50), è costituita da otto fogli, vd. *Zwischen Phantasie und Wirklichkeit* 1988, 157. Il *Codice Campori* è invece un taccuino interamente dosiano, di 153 fogli, con disegni moderni e dall'antico, di cui un ristretto gruppo (ff. 117r-119v, 120v, 139r-v) risultano copie o varianti della serie nel *Destailleur A*, vd. Luporini 1957, 442-467; Luporini 1958, 43-72. Di Dosio si torna a parlare *infra*, § 5, 7.
 - 17 Alcune misure degli spessori, rilevate da Alessandro Sidori, sono fornite nella relativa tabella.
 - 18 Sui *disligati* vd. Rollo 2021, con bibliografia precedente. Nell'età del manoscritto e della stampa manuale i diversi processi di manifattura del libro non erano stati del resto ancora rigidamente ricondotti a un'unità di tempo e luogo. Gli esempi di codici che molto hanno atteso prima di essere rilegati potrebbero moltiplicarsi (vd. e. g. Giacomelli-Speranzi 2019, 115). In questa sede val la pena ricordare che anche Giuliano da Sangallo fece passare molto tempo prima di dare una legatura al Barb. Lat. 4424, vd. da ultimo Brothers 2022, 255-256 n. 5 (pare però frutto di scarsa consapevolezza codicologica l'ipotesi avanzata dalla studiosa [15] secondo cui Giuliano potrebbe aver acquistato la legatura durante un viaggio in Italia settentrionale, ancora prima di completare il manoscritto).
 - 19 Belluzzi 2008, 96-97, con bibliografia, per la storia dei disegni collezionati da Niccolò Gaddi.
 - 20 Per il dettaglio della presenza di questa indicazione vd. schede IX, XII, XIV, XXIII.
 - 21 Ai disegni di figura si fa qualche cenno *infra*, § 8.
 - 22 I disegni sono stati sottoposti a indagini non invasive di imaging, riflettografia in falso colore e analisi multispettrale VIS-NIR (mediante dispositivo a scansione - intervallo spettrale 750-2500 nm). Le analisi ottiche sono state eseguite in collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure e l'Istituto Nazionale di Ottica CNR-INO.
 - 23 Vd. *infra*, § 7. Il tema delle scritture distintive nei disegni dei sec. XV e XVI è paleograficamente ancora tutto da affrontare. Sulla rinascita delle maiuscole anticharie vd. da ultimo Regnicoli-Speranzi 2019, con bibliografia precedente.
 - 24 Sul *Taccuino Senese*, vd. Falb 1902, 5-53; Fabriczy 1902a, 72-94; Hülsen 1910, LII-LIX; Borsi 1985, 249-314.
 - 25 Sulle numerose e disparate fonti grafiche cui attinse Giuliano da Sangallo per l'esecuzione dei disegni dell'antico nel *Barberiniano* e nel *Taccuino Senese*, vd. almeno Hülsen 1910, XXIX-XXXV; Borsi 1985, 26-29; *Giuliano da Sangallo. Disegni* 2017, 114-117 nr. 8 (scheda di Dario Donetti).
 - 26 Si rimanda alle schede per un'analisi più puntuale. Sul *Codice Escorialense* vd. almeno Egger 1905-1906; Shearman 1983, 43-76; Nesselrath 1996, 175-198; Fernández Gómez 2000. Per una sintesi accurata dedicata al *Codice Strozzi*, storicamente attribuito a Antonio da Sangallo il Vecchio, ma senza prove sufficientemente convincenti, vd. Bardati 2008, 56-63; Zampa 2008, 64-75.
 - 27 Hülsen 1910 pubblicò i sei fogli del *Destailleur A* considerando copie del *Barberiniano* 33 dei suoi 44 disegni, senza tuttavia riconoscerne l'autore, che identificò con Giovanni Antonio solo in un secondo momento, in Hülsen 1912. Luporini 1958, 45-48, considerò invece i disegni di edifici 'moderni', ma ispirati all'antico, che si trovano sia nel *Destailleur A* sia nel *Codice Campori*, invenzioni proprie di Dosio che, a suo parere, in questi casi non si sarebbe servito del *Barberiniano*.
 - 28 Nelle sue copie talvolta Dosio applica delle modifiche al prototipo di riferimento. Per un'analisi puntuale dei disegni dosiani tratti dal *Libro Capponi* vd. schede I, IV, V, VII, X-XII, XIII.2, XV-XXIII.
 - 29 Sui possibili disegni perduti del *Libro Capponi* riflessi nelle copie dosiane è in fase di avanzata preparazione un contributo di Anna Rebecca Sartore.
 - 30 Nel *Codice Fogg* (HAMC 1932.271.1-22) sono copiati gli stessi dettagli architettonici che si trovano ai ff. 1r-v, 8v e 39r-v del *Destailleur A*, derivati in entrambi i casi da un codice sangallescò perduto (vd. da ultimo Rachele 2021, 84-86). Al f. 39r-v tali dettagli architettonici sono intercalati a monumenti ripresi dal *Libro Capponi*.
 - 31 L'apparato effimero è descritto da Giovan Giacomo Penni nelle *Croniche delle magnifiche et honorate pompe fatte in Roma per la creazione e l'incoronazione di*

- papa Leone X*, stampate nel 1513, per cui vd. Cancellieri 1802, 78-79. Sull'importante raccolta antiquaria della famiglia Della Valle e in particolare del cardinale Andrea, vd. Paoluzzi 2007, 147-186; Christian 2010, 383-388.
- 32 Per un'accurata sintesi sui progetti sangalleschi per la facciata di San Lorenzo, sulla loro datazione e, in particolare, sul foglio GDSU 280 A, vd. *Giuliano da Sangallo. Disegni* 2017, 102-107, 110, nrr. 7, 7.3 (schede di Dario Donetti).
- 33 Sulla spedizione in Romagna, sui relativi disegni di Antonio il Giovane e dei suoi collaboratori eseguiti in quell'occasione, da ultimo vd. Zavatta 2008.
- 34 Per un'ampia trattazione della campagna di rilevamento, il cui *post quem* è stabilito dalla *Lettera a Leone X* di Raffaello, vd. Viscogliosi 2020, 125-136.
- 35 Non sono per ora emerse intersezioni con la storia collezionistica del *corpus* dei disegni sangalleschi, per la quale vd. l'ottima sintesi in Belluzzi 2008, 94-99. Per le opere di grafica passate in eredità a Francesco da Sangallo vd. da ultimo Röstel 2021, 695.
- 36 Frommel 1994, 13, 24, 37, 41, 44, 50.
- 37 Seidel 2002, 138-147.
- 38 L'intervento di un rubricatore sembra però escluso dalle indagini diagnostiche di cui si è detto supra, § 4.
- 39 Su questo argomento vd. almeno Fabriczy 1902b; Degenhart 1955, 103-292, per una sintesi recente, vd. *Giuliano da Sangallo. Disegni* 2017, 136-148 nr. 11 (scheda di Marzia Faietti).
- 40 *Bramante e gli altri* 2006, 142.

Appendice

Il *Libro Capponi* alla BNCF

di Erik Boni

Il *Libro Capponi* pervenne alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze nel 1930 in conseguenza di un acquisto compiuto presso il marchese Folco Gentile Farinola, erede di Gino Capponi¹. Questo è uno dei pochi punti fermi nella sua storia, dal momento che anche la successiva permanenza presso la Biblioteca non è molto documentata e presenta alcuni momenti poco chiari: sembra che i disegni siano stati tenuti per molto tempo nel limbo dei fondi manoscritti da ordinare e, dopo almeno un cambio di segnatura, abbiano ricevuto quella attuale soltanto in tempi relativamente recenti. Per chiarire alcuni punti della vicenda, è utile ricapitolare - e talora chiarire - il mosaico, relativamente complesso, delle successive acquisizioni di patrimonio librario Capponi compiute dalla Biblioteca nella prima metà del sec. XX.

In grazia del legato datato 7 dicembre 1854, il 7 aprile 1876 l'avvocato Leopoldo Galeotti, esecutore testamentario del marchese Gino, consegnava nelle mani del prefetto Luigi Passerini il primo nucleo di codici e carte di provenienza Capponi. La raccolta era dotata di un catalogo a stampa compilato per «categorie di luogo» da Carlo Milanese, quando era ancora conservata nel palazzo di San Sebastiano. L'ordinamento ivi rispecchiato fu mantenuto: i codici, nella sezione *Manoscritti* del fondo, hanno segnature a correre, in numeri romani, mentre le carte sciolte sono indicate con un numero di cassetta e uno di inserto, anch'esso corrispondente alla collocazione tuttora in uso, nella sezione *Mobile Capponi*².

Come indicato in un allegato manoscritto alla copia del catalogo Milanese a disposizione in Sala Manoscritti e Rari, alcuni codici ivi descritti non arrivarono in Nazionale nel 1876. Alcuni erano già passati ad altri istituti, quali l'Archivio di Stato di Firenze; di altri si è persa traccia (e. g. Gino Capponi 301); altri ancora furono acquisiti da BNCF successivamente, per acquisto o dono dei marchesi Gentile Farinola.

Nel 1929 il direttore Angelo Bruschi trattava con Folco Gentile Farinola l'acquisto degli «autografi e carteggi Capponi e Giusti», finalizzandolo positivamente l'anno seguente per la somma di 50.000 lire. Questo l'elenco delle carte compilato in quell'occasione (BNCF, Archivio Manoscritti 7.2a):

Manoscritti Capponi

Commentarii di Neri Capponi dal 1419 al 1466 - Cacciata del Conte di Poppi ecc. Ms. cart. sec. XVI (G. Capponi, n° 93).

Vita di Niccolò Capponi. Ms. cart. sec. XVI (G. Capponi, n° 96).

Miscellanea di scritture storiche - Ricordi di Gino Capponi (copia). Ms. cart. sec. XVII (G. Capponi, n° 237).

Commentarii di Gino e Neri Capponi - Ricordi di Gino - Originale della Commissione data a Gino Capponi Ambasciatore di Venezia, 1413. Ms. cart. sec. XVI e XV (G. Capponi, n° 243).

Segni Bernardo. Vita di Niccolò Capponi. Ms. cart. sec. XV e XV (G. Capponi, n° 269).

Corrispondenza di Filippo Mazzei, 1788-1793 (copia). Ms. cart. sec. XIX (G. Capponi, n° 334).

Lettere portoghesi. Ms. cart. sec. XVII [Gino Capponi 377].

Minute di lettere scritte dalla segreteria di stato al Nunzio di Spagna, 1642-1643 - una filza [Gino Capponi 374].

Lettere di Ottavio Dionigi, Gaspare Fr[a]tacchi e Gius[eppe] Frezza al March. Decio Azzolini, 1756-1760 [Gino Capponi 380].

Disegni architettonici ritenuti [sic] di Antonio da Sangallo. Un rotolo [Gino Capponi 386].

Cinque cartelle di Carte di Gino Capponi:

Cart. 1°. Relazioni e corrispondenza fra la corte di Toscana e la fam. Capponi.

Cart. 2°. Lettere e scritti autografi di G.C. dal 1809 al 1838 - Descrizione del viaggio fatto in Sicilia nel 1817.

Cart. 3° Lettere del March. Pier Roberto Capponi al figlio Gino - Lettere di G.C. a Luigi Bargiacchi suo maestro di casa - Passaporti, lettere commendatizie, ecc.

C[ar]t. 4° Carte relative all'erezione del monumento a Dante in S. Croce 1821. Fondazione di una compagnia comica - Società dei Ponti sull'Arno 1830.

Cart. 5° Corrispondenza politica 1848-49 (Ministero Capponi).

Carteggio di Gino Capponi

Cartelle 21, contenente lettere di varii a Gino Capponi, ordinate alfabeticamente. Di queste cartelle cinque contengono la "Corrispondenza femminile", ordinata a sé.

Scritti di Gino Capponi

Pensieri diversi - Lettere autogr. a diversi - Saggio di un vocabolario italiano - Sbozzi di necrologi ed epigrafi (una cartella).

Studi giovanili, abbozzi, scritti varii (inserti numerati 1-86, 91-99, 102, 103, 105, III)

Varia

Carte spettanti al March. Gino Capponi come consultore e Consigliere di Stato dal 2 ottobre 1847 a tutto il 1848 una [sic] pacco.

Miscellanea (Ms. e a stampa) - Manifesti, programmi, giornali e riviste (spezzature ecc.) una cartella [Gino Capponi 382].

Diploma di cittadino Patrizio di Ferrara a favore di Gino Capponi e suoi (8 Agosto 1877) - originale in perg. con sigillo [Gino Capponi 378].

Brevi pontifici, rescritti e memorie del Ritiro di S. Maria Maddalena Penitente (raccolti in una scatola di legno) [Gino Capponi 385].

Carte Giusti

I. Lettere di G. Giusti e di vari a lui.

II. Poesie e prose, abbozzi, e vita scritta da lui medesimo.

III. Originali e copie delle poesie già edite.

IV. Poesie e prose - Sbozzi di commedie.

V. Poesie e lettere.

I materiali già descritti in Milanese 1845 presentano nell'elenco la segnatura che ancora conservano, tra parentesi tonde. Alcuni di quelli allora privi di collocazione, come per esempio le lettere di Pier Roberto al

figlio Gino, sono stati sistemati in seguito nella sezione Carteggio del fondo Gino Capponi e sono rintracciabili attraverso il *Catalogo dei Carteggi* (<cataloghistorici.bdi.sbn.it>) o attraverso l'inventario topografico (BNCF, Sala Manoscritti e Rari, Cat. 5). Altri, come le carte Giusti che concludono la lista, sono stati collocati a Nuove Accessioni (Nuove Accessioni 976)³. Ad altri ancora, tra i quali il «rotolo» di «disegni architettonici ritenuti di Antonio da Sangallo», è stata data una segnatura che, nella sezione *Manoscritti* del fondo Gino Capponi, proseguisse la numerazione di Milanesi 1845, riportata tra parentesi quadre nella trascrizione dell'elenco appena proposta.

In quello stesso 1930 Folco Gentile Farinola aveva ceduto l'archivio della famiglia Capponi a due acquirenti distinti, la libreria antiquaria Olschki e il marchese Roberto Ridolfi. La prima porzione fu poi ceduta nel 1934 da Olschki al Ministero della Pubblica Istruzione, che la consegnò alla Biblioteca Nazionale, e andò a formare il fondo *Libri di Commercio Capponi*, eccezionale raccolta di libri commerciali dal sec. XV al XVIII, per lo più della famiglia Capponi. Il 10 dicembre 1934, in occasione della consegna alla BNCF, Leo Olschki avvertiva il direttore Domenico Fava di essere in possesso di sei grosse filze e di un pacco di carte Frescobaldi, considerate parte integrante dei *Libri di Commercio* e che le avrebbe volentieri cedute alla Biblioteca (BNCF Archivio Manoscritti 7.2c):

*Illustre Sig. Comm. Fava,
ho l'onore di mandarle le 21 casse contenenti l'Archivio Capponi, cioè i Registri d'Amministrazione della Casa Capponi [...]. Colgo l'occasione per ricordarle l'Archivio Frescobaldi, che forma un supplemento all'Archivio Capponi, con preghiera di darne l'avviso all'On. Ministero dell'Educazione Nazionale, raccomandandone caldamente l'acquisto, giacché io non desidero tenerlo, tanto più che anche il R. Archivio di Stato ne ha sollevato una questione.*

L'acquisto fu concluso nel 1937, per la cifra di 4.500 lire. Poco più tardi trovavano una sistemazione le carte già passate a Ridolfi, acquistate nel 1940 dal Ministero dell'Interno. Fu il Ministero stesso a proporre allora di riunire i *disiecta membra*, destinando all'Archivio di Stato i *Libri di Commercio*, in cambio di alcuni codici che sarebbero potuti passare alla BNCF: i *Libri di Commercio*, si sottolineava, provenivano originariamente dall'Ufficio del Regio Fisco e furono consegnati al marchese Capponi il 9 settembre 1822 «in occasione di un dono di documenti fatto dall'avv. Leopoldo Andreani» e, non fosse stato per questo incidente, sarebbero naturalmente pervenuti all'Archivio, senza aver mai corso alcun rischio di dispersione (BNCF Archivio Manoscritti 7.3). Seppur accolta con favore, la proposta non ebbe seguito: la serie dei *Libri di Commercio* è ancora posseduta dalla BNCF, così come le carte Frescobaldi sono ancora a Manoscritti da Ordinare 51, mentre quanto già di Ridolfi forma il fondo Capponi dell'Archivio di Stato.

Quasi vent'anni più tardi Folco Gentile Farinola era ancora alle prese con parte del patrimonio librario di famiglia e il 16 agosto 1952, rivolgendosi alla direttrice Anita Mondolfo si dichiarava disposto a cedere altri documenti (BNCF Archivio Manoscritti 6):

*Signore Direttore della Biblioteca Nazionale di Firenze.
Non so se Ella sia edotto che varii anni fa io regalai a codesta Biblioteca documenti, carteggi, e incunaboli che mi erano pervenuti dall'avo mio Gino Capponi.
Riordinando adesso l'archivio della mia famiglia ho rinvenuto molti documenti di valore certo minore, ma che possono interessare gli studiosi di quell'epoca, degli avvenimenti d'allora.
Mi sembra giusto che anche queste carte vadano a raggiungere le altre del fondo Gino Capponi.*

Mondolfo rispondeva tre giorni dopo (BNCF Archivio Manoscritti 6):

Gratissimi furono qui a suo tempo i documenti e il Carteggio di Gino Capponi che furono da Lei gentilmente donati a questa Biblioteca nel 1932; e ben noti sono agli studiosi che si interessano alla storia di quel periodo del Risorgimento.

Con animo grato accolgo ora l'annuncio della nuova donazione, che verrà a completare la pregiatissima raccolta Capponiana.

Tanto Gentile Farinola, quanto Mondolfo evocando una donazione e il 1932, devono riferirsi confusamente alla vendita del 1930. In ogni caso, allegato a una lettera del 24 aprile 1953, Gentile Farinola trasmetteva l'elenco delle carte che intendeva regalare (BNCF Archivio Manoscritti 6):

- 1 *Deposizioni testimoniali in favore di Nicolò Orsini.*
- 2 *Lettere ufficiali del Duca di Campochiaro al principe Metternich (Napoli, I.X.1820).*
- 3 *Libro di conti della Marchesa Girolama Orsini Venturi tenuto da Giacomo Bauer.*
- 4 *Libro di conti di Giuliano di Piero Capponi.*
- 5 *Carte diverse di Filippo Mazzei.*
- 6 *6 fascicoli contenenti diplomi di Giuliano Capponi.*
- 7 *Testamento di Gino di Neri Capponi (29.III.1479).*
- 8 *Intorno al testamento di Ottavio Orsini.*
- 9 *Lettere di Filippo Mazzei a Leopoldo I°.*
- 10 *Causa tra Niccolò Orsini e Francesco Orsini.*
- 11 *Causa dei Padri di Monte Senario contro Lorenzino de' Medici.*
- 12 *Notizie su Niccolò Capponi.*
- 13 *Copia di lettere di Michelangelo esistenti al British Museum.*
- 14 *Libro di conti.*
- 15 *Testamento di Gino di Neri di Gino Capponi (19.VIII.1485).*
- 16 *Lettere a Francesco degli Albizzi.*
- 17 *Carteggio della Signoria e dei 10 di Balìa con Neri, Gino, Piero e Niccolò Capponi 1400-1500 (copia).*
- 18 *Processo della marchesa Girolama Orsini Venturi contro Piero Capponi suo figlio.*
- 19 *Libro di conti.*
- 20 *Memorie politiche del governo toscano installato dal generale Miollis il 26.XI.1800.*
- 21 *Manuale di retorica e del comporre.*
- 22 *Necrologia di Giuseppe de Tolomasis.*
- 23 *Sulla famiglia Buondelmonti.*
- 24 *Meditazioni sul Vangelo.*
- 25 *Lettere e documenti vari.*
- 26 *Libro di conti.*
- 27 *Divisione del patrimonio dei Vernaccia.*
- 28 *Libro di conti dell'amministrazione dei beni dal Sasso in Mugello.*
- 29 *Quaderno di saldo della fattoria di Castel Franco, anno 1706-1708.*
- 30 *Minutario di lettere scritte dal Card. Decio II° al Nunzio in Vienna. Dal 1667-1669.*

- 31 Farinola, Paola Valentino, *Libro di ricordi*.
- 32 *Libro di conti*.
- 33 *Documenti relativi alla "datio in solutum" per parte di Girolama Orsini a favore di Scipione Capponi*.
- 34 *Testimonianze raccolte ad interesse dei Pitiglianesi contro il conte Niccolò Orsini*.
- 35 *Registro di Monsignore Agocchi, relativo alla guerra tra Cattolici ed Ugonotti 1592-1593*.
- 36 *Libro dell'Entratina e Uscita della Villa di Bibbioni (1714)*.
- 37 *Libro di cassa del Comitato fiorentino per le famiglie povere dei Volontari fiorentini*.
- 38 *Lettera di Gioacchino Murat a Napoleone I°*.
- 39 *Gruppo di varie carte e documenti*.
- 40 *Ms. molto deteriorato contenente principi e massime giuridiche*.
- 41 *Lettera del Segretario del Re di Napoli al Col. Verrier. Proclama ai Napoletani del Re delle Due Sicilie*.

Pochi giorni dopo il materiale raggiungeva la Biblioteca, dove avrebbe costituito la sezione *Appendice* del fondo Gino Capponi, diciassette cassette, cui se ne aggiunge una di carte Giusti⁴. Mandando l'elenco, Gentile Farinola aggiungeva che sarebbe stata sua cura, «continuando il riordinamento» dell'«archivio personale, di mettere da parte altri documenti che riguardassero Gino Capponi, e farli pervenire» a Mondolfo (BNCF Archivio Manoscritti 6). La promessa fu mantenuta: si tratta del fondo Gentile Farinola, costituito da undici cassette, già Manoscritti da Ordinare 238, il cui inventario fu completato da Sandra Fontana Semerano nel 1989⁵. Presentando la storia del fondo, la collega ne riferisce l'acquisizione ancora a un dono del 1953, ma c'è ragione di credere che sovrapponga erroneamente queste ultime carte alla donazione dell'Appendice Capponi di cui si è appena detto e della quale lei stessa aveva compilato l'inventario⁶: nel medesimo articolo descrive infatti l'Appendice Capponi come arrivata in Biblioteca nel 1937, ma si confonde ovviamente con le carte Frescobaldi che, si è detto, furono in effetti acquisite in quella data.

Almeno nel 1977 la data di arrivo del fondo Gentile Farinola, allora ancora a Manoscritti da Ordinare 238, era ignota. Nel catalogo della mostra dedicata al bicentenario della dichiarazione di indipendenza degli Stati Uniti, Antonina Gianmarinaro Monti, presentando il manoscritto originale dell'autobiografia di Filippo Mazzei, scoperto pochi anni prima proprio a Manoscritti da Ordinare 238, non era in grado di precisare la data dell'arrivo del codice in Biblioteca, potendo soltanto ritenere probabile che fosse arrivato molto più tardi rispetto alla primigenia donazione di Gino, di cui in quel momento era appena passato il centenario⁷. Un sicuro *terminus ante quem* è fornito invece da Guglielmo Macchia, che rilasciando nel 1957 l'edizione di alcuni scritti inediti di Gino Capponi, afferma di aver consultato pochi anni prima alcune delle carte ora Gentile Farinola nell'archivio della famiglia presso la Villa di Varramista e di averne caldeggiato il dono alla BNCF, dove si trovavano, a suo dire, al momento della pubblicazione del suo libro⁸. Le parole di Macchia rendono certo che il fondo Gentile Farinola rappresentò il compimento della promessa fatta da Folco ad Anita Mondolfo nella lettera del 24 aprile 1953, arrivando in Biblioteca poco dopo l'Appendice Capponi, prima del 1957.

Suddiviso in undici cartelle, il fondo è costituito in gran parte dalle carte del senatore Francesco Maria Gianni, stretto collaboratore di Pietro Leopoldo, e dagli scritti di Pietro Colletta, patriota e autore di una *Storia del Reame di Napoli*. In un certo momento deve tuttavia esservi stata aggiunta una dodicesima unità, coi disegni architettonici attribuiti ad Antonio da Sangallo il Vecchio. La segnatura Gentile Farinola 12 compare infatti, depennata, in più punti della cartella che custodisce i disegni e una nota apposta sulla cartella stessa da Rosaria D'Alfonso Di Loreto il 29 febbraio 1993 ne giustifica il passaggio a Gino Capponi 386 osservando come essi siano sì provenienza Farinola, ma abbiano fatto parte di quelli «donati dal Farinola alla Biblioteca tra il 1929 e il 1930»⁹. Nel repertorio numerico dei manoscritti Gino Capponi, a disposizione degli studiosi in

Sala Manoscritti e Rari, la stessa D'Alfonso Di Loreto il 25 febbraio 1993 indicava che oltre ai codici elencati nella vacchetta ve n'erano altri, provenienti dall'acquisto del 1930 e descritti in un paio di fogli dattiloscritti allegati alla copia del catalogo di Milanesi presente in Sala: in quest'aggiunta, di sessant'anni successiva alla sua acquisizione, è finalmente menzionato il Gino Capponi 386, a disposizione del pubblico, con una descrizione sintetica del suo contenuto. La segnatura Gentile Farinola 12 esistette dunque soltanto per qualche tempo, tra il 1989, data dell'inventario di Sandra Fontana, che non la menziona, e il 1993, quando fu sostituita dalla dicitura Gino Capponi 386. È così possibile datare con sicurezza anche l'intervento conservativo che ha portato alla realizzazione della cartella entro la quale è conservato il *Libro Capponi*: mentre nella documentazione relativa ai restauri della BNCF si cerca invano traccia di un Gino Capponi 386, un Gentile Farinola 12 risulta essere passato per qualche giorno dal Laboratorio nel 1992.

1 Vd. anche il saggio di Sartore-Speranzi in questo volume, § 2.

2 I documenti erano e sono conservati in un «mobilino di magogane con marmo sopra, composto di n. 10 cassette con serrame», vd. BNCF Archivio Manoscritti 60.6.

3 Un'altra raccolta di carte Giusti è invece nella sezione *Appendice* del fondo, di cui si tratta subito *infra*. Non è chiaro se si tratti di una porzione dello stesso materiale arrivato nel 1930 - ma in tal caso non si spiegherebbe il motivo della diversa collocazione - o di una più tarda acquisizione. Un ulteriore nucleo di carte Giusti di provenienza Capponi è all'Accademia della Crusca, ma fu donato da Gino quando era ancora in vita.

4 Vd. *infra*, n. 6.

5 Fontana Semerano 1989.

6 Fontana Semerano deve aver ordinato e inventariato l'*Appendice Capponi* (BNCF, Sala Manoscritti e Rari, Cat. 38b), appena prima e quasi contemporaneamente al fondo Gentile Farinola (BNCF, Sala Manoscritti e Rari, Cat. 38c1). Ancora in *Giusti. Le opere e i giorni* 1989, 7, le carte erano indicate con una vecchia, provvisoria, collocazione: «Si sono rispettate le signature nella loro completezza, tranne che per le carte Giusti dell'Appendice Capponi raccolte nella cassetta n. 42, poiché tali carte sono prive di ordinamento interno». Il numero 42 qui citato indica che le carte Giusti furono aggiunte in un momento successivo al materiale elencato nella lista del 1953, trascritta *supra*.

7 *Filippo Mazzei* 1977, 11.

8 *Macchia* 1957, 53.

9 Si osservi che anche a quest'ultima nota non è aliena un'imprecisione: il lettore ricorderà come, nel 1930, i manoscritti dell'*Appendice Capponi* siano stati venduti e non donati.



Giuliano da Sangallo, *Una faccia interna del Battistero di San Giovanni a Firenze e una colonna*. BAV Barb. Lat. 4424 (Codice Barberiniano), f. 34r

L'antico fiorentino: il battistero di San Giovanni*

Matteo Ceriana

Il f. 1r, con l'alzato di una delle facce interne del Battistero fiorentino¹, è l'unico tra quelli sopravvissuti del *Libro Capponi* a rappresentare un edificio 'antico' nella sua realtà di tempio cristiano (vd. scheda I): la presenza di due monumenti sepolcrali moderni conferma la permanenza e la continuità dell'edificio nella storia di Firenze, valori irrinunciabili che esso testimonia e quasi riverbera sulla città. Così le parole di Giovanni Villani «il duomo di Santo Giovanni, chiamato prima casa di Marti. E di vero mai non fue disfatto, né disfarà in eterno, se non al die judicio» (III.1)² chiariscono bene l'allusione dantesca di *Inferno* XIII, 143-144 e dimostrano quanto la coscienza dell'origine antica della fabbrica e del suo valore identitario fosse sentire comune. Solo la filologia cinquecentesca arriverà a dubitare della sua vera natura storica, pur senza negare il suo enorme valore per la storia cittadina³.

Anche nel *Codice Barberiniano* è presente il monumento: una tavola con l'icnografia (f. 35v) e un'altra con l'alzato di una facciata interna affiancato dal particolare di una colonna dell'ordine terreno con il suo capitello (f. 34r)⁴. Nel repertorio sangallesco compaiono tutti gli elementi salienti di quel modello che era di indiscussa autorevolezza e insieme agevole da studiare e riprodurre per la cultura architettonica e figurativa fiorentina, da Brunelleschi ad Alberti, da Piero della Francesca agli stessi Sangallo⁵. La tavola barberiniana dell'alzato è riccamente acquerellata, fornita di una scala metrica di 5 piedi e soprattutto, estesamente quotata, benché risulti difficile capire se le annotazioni metriche fossero previste dall'inizio o siano state aggiunte invece a disegno concluso, traducendole da un rilievo eseguito sul campo⁶. La rappresentazione di una sola faccia dell'ottagono non poteva, tuttavia, dare conto, né nel *Barberiniano* né nel *Capponiano*, di quel lemma così importante per Giuliano che è l'angolo segnato - come da una cerniera - dalle due paraste complete all'estremità delle due facce accostate⁷.

Difficile dire se anche nella raccolta capponiana fosse prevista la pianta del Battistero inclusa per esempio, derivandola dalla raccolta ora in Vaticano, nel museo cartaceo di Cassiano del Pozzo in un limpido disegno ante 1629⁸. Giovanni Antonio Dosio copia solo la tavola in esame tra i suoi appunti grafici del codice *Destailleur A* (f. 8r, fig. 39), ma è impossibile dire se questo avvenisse perché la pianta non era davvero presente nel libro della Nazionale o, invece, perché tale disegno non gli interessasse immediatamente⁹. Ma sul foglio del sangimianese si tornerà in seguito.

Sebbene l'impostazione dell'immagine sia molto simile nei due fogli sangalleschi - si tratta di una delle tre pareti interne dell'ottagono aperte dalla porta centrale - il risultato non potrebbe essere più diverso. Mentre il

disegno vaticano registra la realtà strutturale e decorativa del monumento, l'attacco della cupola con la menzione dei mosaici, le figure inserite nelle transenne del matroneo o nell'attico, e infine la pelle di intarsi marmorei delle pareti, quello fiorentino presenta uno schema compositivo astratto dove qualsiasi elemento decorativo è o eliminato, o normalizzato, e nulla suggerisce la policromia e i motivi geometrici dei rivestimenti. In quest'ultimo l'attenzione si concentra sui due ordini sovrapposti, sulla galleria di bifore e sull'attico aperto da una piccola finestra nel riquadro centrale (le altre due nel penultimo riquadro da entrambi i lati risultando tracciate ma poi erase). Come avviene nel disegno del Cronaca dedicato al secondo ordine del Battistero, è riportato con precisione il nodo, strutturalmente e formalmente, complesso della loggia scandita dall'ordine, dando giusto rilievo ad alcune strutture come le colonnine e i capitelli ionici, ma eliminando il 'disturbo' ornamentale del rivestimento marmoreo e musivo¹⁰.

Nulla nel disegno Capponi fa supporre che al di sopra della parete si innesti lo spicchio di una cupola, né si riesce ad avere una idea della reale misura tridimensionale degli spazi retrostanti, laddove nel foglio romano l'intradosso della trabeazione inferiore è misurato da cassettoni e le pareti ortogonali del matroneo mostrano la decorazione a riquadri in scorcio. Il disegnatore dei fogli fiorentini elimina anche le volte a botte ortogonali dei matronei così caratterizzanti (anche dal punto di vista statico) nel monumento originale, per lasciare quest'ultimo particolare costruttivo in un'indeterminatezza che suggerirebbe piuttosto la presenza di un solaio piano. Nel rilievo di Giuliano ogni livello ha una sua impostazione prospettica, un punto di vista cioè che permette di percepirne la profondità, mentre nel disegno capponiano il punto di vista frontale e un poco sollevato dal piano di calpestio restituisce una visione più unitaria e corretta nelle proporzioni, decisamente ortogonale, anche se sensibilmente più appiattita. Nell'ordine inferiore la profondità della struttura con la transenna di colonne libere è a stento suggerita dalla presenza dei monumenti sepolcrali, ma non evocata graficamente con le membrature scorciate e le ombre del *Barberiniano*, rendendo dunque meno immediatamente comprensibile dove poggi il solaio della loggia superiore.

Gli aggiustamenti proporzionali sono, poi, percepibili: tenuto conto che nella realtà della fabbrica il rapporto tra primo e secondo ordine è di cinque a quattro e che nella più diretta ripresa dal Battistero, la fiorentina sagrestia di Santo Spirito, Giuliano scelse un rapporto di cinque a tre, il disegno fiorentino opera un ridimensionamento rispetto alle proporzioni proposte nell'esemplare vaticano¹¹. Se infatti nel *Barberiniano* le colonne e/o paraste della fascia terrena sono all'incirca di nove moduli e di un quarto più sviluppate rispetto al secondo, nel disegno capponiano mentre l'ordine inferiore è di circa otto moduli e mezzo, quello superiore è di poco più di sette moduli, rispondendo ancor più precisamente a una sorta di diminuzione 'vitruviana'¹².

Sempre al piano superiore sono eliminate senza esitazione le terzine di specchiature quadrangole tra le bifore e la trabeazione che Giuliano riporta accuratamente, sottolineando anche le diversità di formato tra la campata centrale e quelle laterali, e sono sostituite da un più moderno listello che lega insieme il collarino dei capitelli, creando una fascia neutra sotto la trabeazione secondo un uso quasi sempre praticato nella bottega sangallescica, ma anche da Andrea Sansovino. Sarà invece Jacopo Tatti a sfruttare questo singolare partito cromatico, già messo a frutto anche da Alberti nell'attico della facciata domenicana di Santa Maria Novella, ma correggendo l'originale romanico col limitarlo entro lo spazio segnato dal listello continuo del collarino nell'altare Quinones (1534-1535) in Santa Croce in Gerusalemme e recuperando addirittura la policromia alternata nella terna dei riquadri¹³.

I capitelli degli ordini maggiori sono, nel foglio capponiano, tutti corinzi tranne ovviamente quelli ionici della loggia, come uniformate sono le basi attiche dell'ordine inferiore; quelle dell'ordine superiore, invece, sono di un tipo a gola rovescia spesso usato per le paraste nel lessico rinascimentale - basti pensare alle paraste doriche all'esterno di Santa Maria delle Carceri a Prato - ma che non ha riscontro nella realtà del Battistero. Alle co-

lonne ioniche il disegnatore del *Libro Capponi* applica infine, come in altre sue restituzioni grafiche, un dado astratto che di una base attica ha solo le dimensioni.

Di fianco alla porta, disegnata di un'altezza minore sia dell'originale sia di quella del *Barberiniano*, sono collocati a sinistra il monumento sepolcrale di Giovanni XXIII Coscia¹⁴, realizzato da Donatello e Michelozzo (1422-1428) e a destra un esemplare gemello per un guerriero con il volto giovanile e la barba. Nella realtà il monumento papale sta nell'intercolunnio centrale di una faccia dell'ottagono, tra due colonne: nel disegno lo spostamento offre, invece, la possibilità di farlo convivere con la porta e di inserire un monumento simmetrico sul lato destro (per chi guarda) del portale. La presenza di questi due oggetti trasforma immediatamente una struttura, che si potrebbe leggere in serie con le fabbriche antiche degli altri fogli, in un ambiente contemporaneo. La posizione dei monumenti negli spazi laterali non è però senza problema: in una restituzione definitiva le due colonne uguali cui è fissato il baldacchino del prototipo rinascimentale sarebbero diventati una colonna e un pilastro angolare con un risultato visivamente difficile da accettare. Bonaccorso Ghiberti nel trasformare il prototipo sepolcrale in un organismo avulso dal sito originale opta giustamente per due colonne quadrangole, scanalate, che facilmente delimitano un campo figurativo coerente, ancorché fortemente verticalizzato (vd. scheda II.4).

Le differenze tra modello e riproduzione grafica sono inoltre notevoli. Trascrivendo il monumento, il *Libro Capponi* elimina elementi salienti dell'organismo, come il letto da parata del Coscia o la lunetta con la valva di conchiglia che ospita la mezza figura della Madonna con il Bambino, sostituita - quest'ultima - con un più moderno tondo come nelle tombe della seconda metà del Quattrocento di Antonio Rossellino o Francesco di Simone Ferrucci. Scompare anche un elemento cui Donatello e Michelozzo prestano attenzione e cioè la base modanata della zoccolatura con teste angeliche e ghirlande, che nell'intercolunnio crea una continuità con le basi delle due colonne, formando una sorta di legatura strutturale ad accogliere la lastra pesante di quel grande 'rilievo' che diviene l'organismo nel suo insieme. Nel disegno in esame, al contrario, il monumento diventa una struttura autonoma, sganciata dall'ordine e vistosamente isolata in basso oltre che nella porzione superiore.

I tondi dei due monumenti non ricalcano lo schema di quello reale. Nel sepolcro 'Coscia' la Vergine velata regge il bambino semisdraiato che tende le braccia al collo della madre, con un gesto neo donatelliano, mentre di fianco si affaccia un cherubino; al contrario in quello del guerriero, più moderno nell'impostazione, la Madre che grandeggia quasi frontale si può avvicinare a una invenzione maianesca - il tondo dell'altare di san Bartolo in Sant'Agostino a San Geminiano - o addirittura al tondo della cappella di Villa Salviati rifinito dal Rustici¹⁵. Entrambe le targhe nel fronte della cassa recano un cartiglio, tuttavia vuoto, trattenuto da due putti: l'imbarazzante iscrizione Coscia è però riassunta con grande evidenza dalla sostituzione della mitria vescovile, nell'originale, con un vistoso triregno cui il defunto al momento della morte non avrebbe più avuto diritto. Nella ripresa dosiana, date le dimensioni del disegno e la minore leggibilità del triregno, è parzialmente inserita nella targa la prima riga dell'iscrizione, seppur con un vistoso errore (XXII anziché XXIII) e un accenno al nome familiare del personaggio.

L'altra sepoltura è invece dedicata a un giovane guerriero che in armatura giace addormentato sulla cassa. Le figure sottostanti sono maschili, non dei cesari come ci si potrebbe aspettare, ma personaggi vestiti tuttavia all'antica, uno che legge un libro, un secondo dai gesti più difficili da decifrare, un terzo che indica qualcosa alla sua sinistra. Purtroppo il foglio, diminuito nella parte inferiore e mancante di qualsiasi indicazione scritta - come d'altra parte quasi tutti quelli del *Libro Capponi* - non ci trasmette nessuna indicazione. Non la diede nemmeno a Dosio che, copiando esattamente il disegno, mantiene la posizione decentrata della tomba Coscia ma non si preoccupa di tracciare il secondo monumento limitandosi ad annotare genericamente *un'altra sepoltura simile*, come se si trattasse solo di un elemento decorativo dell'edificio stesso.

La presenza di questo secondo monumento è inspiegabile - se non come marginale allusione alla sua prima intitolazione al dio della guerra -, giacché si sa che l'unica sepoltura esistente, quella dell'ex papa Giovanni XXIII, fu accolta dai membri di Calimala contro voglia, come una eccezione che non si sarebbe più ripetuta¹⁶. Non è finora emerso dai documenti ricordo alcuno della volontà o del tentativo di ospitare nel battistero un secondo monumento, specie poi di un guerriero. Non vale dunque la pena di congetturare se in occasione del ritorno dei Medici a Firenze si fosse pensato a collocare il memoriale di uno dei membri della famiglia, di uno dei giovani duchi, per esempio, poi commemorati nella sagrestia michelangiotesca. Un'idea questa che potrebbe esser stata carezzata in ambiente filomediceo dopo la restaurazione del potere della dinastia nel 1512 e che avrebbe, dunque, potuto suggestionare l'ambiente sangallesco dove il disegno fu approntato¹⁷. Una cronologia posteriore a questa data per il disegno non sarebbe problematica, come si può dire anche per altri fogli del medesimo *Libro*; a tutt'oggi, però, tutto questo rimane altamente speculativo.

Quel che è certo è che anche nella bottega di Giuliano, come d'altra parte si potrebbe dire vasarianamente di molti altri artisti fiorentini, il Battistero fu modello vivo, studiato e copiato nei suoi singoli elementi, riletto poi attraverso il filtro dell'antico romano del Pantheon e del moderno brunelleschiano, in quella riedizione della pianta centrale ottagonale che fu, innanzitutto, la Rotonda degli Angeli¹⁸.

Due disegni di un unico foglio barberiniano di Giuliano – ritagliato e diviso in una pianta (f. 74r) e un alzato (f. 59v) – ci permettono di comprendere quale fosse l'uso dei modelli esemplari per formulare un nuovo progetto, in questo caso forse per il San Giovanni dei Fiorentini, e come lo studio del Battistero potesse essere strumento seminale in un processo compositivo¹⁹. L'alzato di questo edificio sembra nelle proporzioni degli ordini e delle membrature essere concepito a partire più che da un rilievo come il foglio di Giuliano da un disegno sintetico come il capponiano, un modello che abbia già operato una prima 'edizione' dell'idea progettuale antica, liberandolo da ciò che poteva essere considerato una 'corruzione' vernacolare e localistica.

Le due tavole prospettiche di Urbino e Baltimora sono state ormai spesso riconosciute come create all'interno di una cultura architettonica sangallesca ed entrambe citano un edificio che per alcuni versi, anche se in modo differente, rimanda al Battistero²⁰. In quella urbinata, nonostante la pianta abbandoni l'ottagono per divenire circolare, l'esterno è articolato da semicolonne addossate ai muri ricoperti di lastre marmoree, rilettura di quelle a sezione quadrangola del modello; ma, soprattutto, la parte superiore può prevedere all'interno un matroneo, come nell'originale, e la lanterna coronata dalla palla e dalla croce ricalca nelle proporzioni quella esistente. Nel pannello a Baltimora, invece, la rilettura della fabbrica salvaguarda la pianta ottagonale, organizzando le pareti con un complesso ritmo ternario scandito da sole paraste, colorato da grandi specchiature marmoree e privo tuttavia degli archi; ma la novità dell'organismo architettonico è quella di arretrare restringendo la parte superiore, secondo il modello brunelleschiano della 'grandissima meraviglia' - la rotonda camaldolese²¹, eliminando i matronei e aumentando di molto l'illuminazione nello spazio interno attraverso i grandi finestroni aperti nel tamburo di una copertura a cupola che per forza di cose, dovrà dunque essere assai meno slanciata di quella mosaicata del San Giovanni. Il nuovo edificio, a tre porte e che non si può sapere se prevedesse una scarsella, ha il vantaggio di offrire spazio ad almeno quattro cappelle della misura di una faccia dell'ottagono. Come in molte raffigurazioni successive a lui ispirate - fino a Borghini – gli edifici di Urbino e Baltimora si elevano su di un podio cui si accede da cinque gradini a riconfermare la loro natura templare; che nell'edificio reale la mancanza di un podio fosse vissuta come una diminuzione lo conferma l'aneddoto vasariano della proposta fatta da Leonardo di sollevare, attraverso un ingegno da lui progettato, tutto il monumento «per sottometermi le scalée senza ruinarlo»²². L'eliminazione delle tarsie marmoree esterne, e forse anche interne come nel foglio capponiano, non inficia il riconoscimento del Battistero, caratterizzato dalla sua struttura piuttosto che dalla sua pelle cromatica, anche in una tavola di Francesco Granacci, forse quella menzionata dal Vasari come «pro-

spettiva» in casa Borgherini²³, particolarmente nel tempio in costruzione sullo sfondo di *Giuseppe che presenta il padre e i fratelli al Faraone* (1515 circa)²⁴. Se davvero le architetture di fondo furono disegnate (e anche colorite?) da Bastiano, alias Aristotele da Sangallo, sodale di Granacci e destinato a diventare pittore di prospettive e scenografie, avremmo un'altra rilettura ancora del Battistero che potrebbe essere stata formulata ancora nella bottega fondata da Giuliano²⁵.

Il tempio, anche qui provvisto di un podio cui si accede con sei gradini, ha archi inquadrati da paraste su plinto nell'ordine terreno, entro i quali trova posto una statua gigantesca, inserita in una nicchia: alla metà del secondo decennio l'edificio ha ormai recuperato una sua *facies* classica e rinunciando ai rivestimenti di marmi fiesolani bianchi e verdi di tradizione locale, ha assunto uno statuto sovranazionale pur rimanendo ben riconoscibile per i committenti.

Per arrivare, infine, a un cambiamento davvero radicale bisognerà aspettare Vasari che, nella sua narrazione della fondazione di Firenze in Palazzo Vecchio, evoca un edificio ottagonale ormai calcato sul tempio di Marte Ultore tratto da monete augustee, ma che, come marchio di riconoscimento, conserva i pilastri angolari bianchi e verdi del fiorentino San Giovanni²⁶.

Si potrebbe immaginare dietro il lavoro intellettuale e progettuale che dal rilievo barberiniano del Battistero porta a quello capponiano - un percorso che più ancora che cronologico deve esser inteso come interpretativo - lo stesso metodo che Antonio Manetti pochi decenni prima leggeva nella brunelleschiana Rotonda degli Angeli: «che, bene che sia tutto al modo antico di dentro e di fuori, ha invenzioni di qualità, per quello che si vede insino a dov'egli [l'edificio] è, che tentava cose nuove e belle».²⁷

* Per avermi messo a parte e coinvolto nella entusiasmante scoperta del *Libro Capponi* ringrazio innanzitutto Anna Rebecca Sartore. È stato un piacere – come sempre – collaborare con gli amici della Biblioteca Nazionale Centrale Simona Mammana e David Speranzi. La rilettura del testo da parte di Massimo Bulgarelli è stata utilissima, così come i consigli di Giampaolo Ermini.

1 Non si può fare a meno, tuttavia, di rammentare almeno la vistosa diminuzione del foglio in basso: un taglio avvenuto dopo la stesura del disegno che non parrebbe però averne asportato una porzione significativa.

2 Porta 1991, 73.

3 Borghini 1808, I, 222-223; Carrara 2006, 193-211. La più completa rassegna di fonti letterarie sull'origine antica del Battistero è senza dubbio quella di Straehle 2001, segnalatami da Massimo Bulgarelli. Per la citazione di Villani e di Dante, compresi i commenti, 13-50. Per quanto riguarda la realtà strutturale del monumento ancora ineludibile, vd. Pietramellara 1973.

4 Sul disegno, vd. Hülsen 1910, 48-49, con la trascrizione delle note; Borsi 1985, 178-181; Brothers 2022, 55-59. Il sostegno verticale è indicato come *Cholona di San Giovanni di Firenze* e disegnato all'estremità della facciata che è la posizione delle paraste (come infatti lo definisce Borsi 1985, 180). Si tratta verisimilmente del rilievo dell'unica colonna scanalata dell'ordine terreno (alla destra del portale occidentale: Paatz 1955, 190) presentando, come mi fa notare Massimo Bulgarelli, una palese entasi assente, evidentemente, dalle paraste.

5 Il repertorio di Salvi 1994B, I, 133-142 è un ottimo strumento per la lettura dei particolari dell'ordine nel Battistero.

6 Le didascalie in capitali sono poste nel disegno con una logica completamente diversa dalle annotazioni mensurali in corsiva, tranne che nella porta dove accanto al vano la misura di braccia 4 e 4/5 è scritta uniformandosi al carattere della parola, forse pensando di aggiungere anche parte delle altre quote nello stesso modo.

7 Un breve accenno a questa importante soluzione in Frommel 2014, 117.

8 Davis-Hemsoll, 2013, 106-107. Sull'origine di questo gruppo di disegni dal codice di Giuliano da Sangallo, vd. Campbell 2004, II, 479-481.

9 Sulle copie dosiane del *Libro Capponi* e sullo stato di quest'ultimo alla metà del sec. XVI vd. il saggio di Sartore-Speranzi in questo volume.

10 CCA DR1985:0677r; Pacciani 2008, 32-33.

11 Per la sagrestia Frommel 1014, 117; si veda anche, quanto a questo problema, il progetto originale di Giuliano per l'ottagono di S. Maria dell'Umiltà a Pistoia, vd. Frommel 178-179.

12 Bulgarelli 2012, 74 n. 48, 80.

13 Morresi 2000, 159-163.

14 Rosenauer 1993, 63-69, 96-97.

15 Davis 1995, 108-110, 124-126 nn. 54-55; Minning 2010, 67-70.

16 Befani 1884, 104-111.

17 Non poteva certamente essere la tomba di Piero di Lorenzo 'il fatuo', troppo odiato dai fiorentini e sepolto a Montecassino, vd. Donetti, 2018, 143. Non pare esserci notizia del tentativo di seppellire in Battistero né Giuliano, duca di Nemours (1516), né Lorenzo, duca di Urbino (1519), cui sono dedicati i monumenti michelangioleschi nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo.

18 Com'è noto il passo vasariano sul Battistero fiorentino, che avrebbe insegnato l'arte alla generazione di Brunelleschi e Donatello, è inserito nella vita di Andrea Tafì, vd. Bettarini-Barocchi 1967, 74.

19 Bentivoglio 1975; Borsi 1985, 426-431. Poco convincente appare la supposizione di Sabine Frommel che l'edificio sia stato concepito da Giuliano come mausoleo per Giulio II, se non altro perché il monumento funerario all'ingresso vi ha un ruolo ben inferiore a quelle che la tomba michelangiolesca dimostrava essere le ambizioni di papa della Rovere (2014, pp.290-292).

20 Bulgarelli 2012, 76-77. A seguire, ma senza menzionare questo lungo contributo, anche Frommel 2014, 163-170.

21 De Robertis-Tanturli 1976, 105

22 Richa 1757, XVIII; Nardini Despotti Mospignotti 1902, 97-99. Non vi è traccia di uno stilobate originale nella realtà del monumento come dimostra la storia degli scavi archeologici nell'area, vd. Pietramellara 1993, 7-11. Per il progetto leonardesco, vd. Bettarini-Barocchi 1976, 18.

23 Bettarini-Barocchi 1976, 604

24 Holst 1974, 143-145.

25 Natali 1995, 163-167.

26 Carrara-Ferretti 2021, 244-261; Straehle 2001, 129-157.

27 De Robertis-Tanturli 1976, 105.

Restaurato da L. M. A. Orsani



La basilica Emilia nei disegni dall'antico. Tra archeologia e progetto

Paola Zampa

Era quadro guasto dal cardinal Adriano da Corneto per farne il suo palazo in Borgo nuovo e io o vistili in quel luogo di molti vestigii et nostro padre lo misurò come apare in ne' disegni suoi: così scrive Sallustio Peruzzi a commento di uno schizzo con la pianta della basilica Emilia¹, riferendosi all'avvenuta demolizione dell'antico edificio e all'intenzione di Bramante di utilizzarne i marmi nel palazzo che il cardinale Adriano Castellesi stava costruendo in Borgo, come cornice monumentale dell'ingresso². In tal modo, la qualificazione della nuova fabbrica sarebbe stata affidata non a un semplice riferimento colto all'antichità ma, ricomponendole in un rinnovato disegno, alla diretta esibizione delle prestigiose spoglie di un monumento che numerosi studi di rilievo e di restituzione della *facies* originaria consacravano come modello³, per l'articolazione affidata all'intrigante e problematico accostamento di semicolonne e pilastri, nonché per l'impiego di un monumentale dorico, alternativo a quello impiegato nel teatro di Marcello⁴.

Arnaldo Bruschi aveva ipotizzato che una testimonianza del progetto bramantesco potesse essere ravvisata a f. 25v del *Codice Escorialense*⁵, nel quale la notazione «achanto a Santo Adriano» identifica con precisione il riferimento alla basilica Emilia, ma dove, diversamente dall'immagine di rudere tramandata dalla quasi totalità delle fonti iconografiche e da quanto doveva restare dell'edificio prima del definitivo smantellamento⁶, gli elementi che caratterizzavano l'antico edificio sono piegati a formare un episodio architettonico definito e concluso⁷: una porta trabeata, inquadrata dal binato di un imponente ordine dorico. Riconducono alla basilica l'articolazione affidata all'accostamento di semicolonna e pilastro che ne marcava l'angolo, una soluzione complessa e ricca di implicazioni nella decodificazione dell'antico edificio⁸, il dorico archeologico, che Bramante per primo reintroduce nelle sue architetture romane, con la scansione di triglifi e metope ornate da bucrani e con i mutuli fortemente aggettanti⁹, la trabeazione della porta con il fregio a motivi vegetali. Che il disegno possa riferirsi a un progetto di riutilizzazione dei marmi della basilica e non a una sua rappresentazione, reale o ipotetica, sembrerebbe avvalorato, oltre che dalla compiutezza dell'episodio architettonico raffigurato, dalla mancanza dei piedistalli dell'ordine, rappresentati invece nei sangalleschi *Codice Barberiniano* e *Strozzi*, disegni che potrebbero essere antecedenti lo smontaggio. Da una parte, infatti, come sottolineato da Bruschi, la rinuncia a questo complemento dell'ordine architettonico, che pure Bramante utilizza in molte altre occasioni¹⁰, era dettata dalla necessità di inserire le antiche vestigia nella scansione della facciata di palazzo Castellesi in modo da far coincidere la trabeazione del portale con la cornice del primo registro del palazzo¹¹. Dall'altra, lo stesso *Codice Escorialense*, a f. 20r, registra lo stato di fatto del foro nei primissimi anni del sec. XVI, con il terreno

che, innalzatosi nel corso del tempo, arriva a coprire la parte inferiore dell'arco di Settimio Severo e la parte basamentale della basilica, visibile al di là del fornice centrale dell'arco. Come nel *Codice Strozzi*, a f. 26r del *Codice Barberiniano* Giuliano mostra l'ordine della basilica dotato di piedistalli che ne innalzano le basi molto in alto rispetto alla quota di ingresso dei portali, mentre a f. 71v, al di sopra dell'*imbasamento*, pone direttamente la *basa del pilastro sopra a detto imbasamento di soto di foro in boario*¹². Non è quindi chiaro se sotto le membrature verticali ci fossero effettivamente piedistalli o se invece l'edificio sorgesse su un semplice zoccolo modanato, come mostra Antonio Labacco nelle sue pur fantasiose ricostruzioni¹³. In tal caso, a f. 26r Giuliano fornirebbe una ricostruzione arbitraria che, in forza dell'aggiunta dei piedistalli e del coronamento con epigrafe e soprastante accenno di frontone, riporterebbe il rudere a una marcata analogia con gli archi di trionfo da lui stesso arricchiti con un timpano, nelle rappresentazioni del *Codice Barberiniano*¹⁴. Il *Codice Strozzi*, a f. 17r (GDSU 1590 Ar, fig. 33), seppure nell'essenzialità del disegno in proiezione ortogonale, rappresenta efficacemente la testata nord-occidentale della basilica con l'ordine innalzato su piedistalli e, soprattutto, indica l'altezza del vano del portale centrale, pari a 9 braccia (m 5,2524), l'unica quota in alzato che sia stata tramandata: si può ipotizzare che, per misurarla, sia stato necessario effettuare uno scavo fino allo spiccato della fabbrica, scoprendo quindi, seppure forse solo parzialmente, il basamento nascosto dall'interramento del Foro.

Nel disegno a f. 25v del *Codice Escorialense* l'evidente alterazione delle proporzioni dell'ordine e della relazione dimensionale con il portale sembra dovuta proprio all'eliminazione dei piedistalli¹⁵: al fine di rappresentare il progetto bramantesco, seppure enucleato dal prospetto del palazzo cui i prestigiosi resti dovevano essere applicati, l'autore del disegno allunga il fusto di pilastri e semicolonne, prolungandole fino alla quota dell'ingresso. Il fronte su cui si apre il portale è poi chiaramente disposto in posizione arretrata rispetto al piano dell'ordine, come suggerito dalla trabeazione, le cui estremità sono nascoste dalle semicolonne, e dalla profonda ombreggiatura tra le membrature. Nelle altre rappresentazioni i due piani coincidono, tanto che la cornice del portale, eccedente lo spazio dell'intercolumnio, *chavalca la cholona*, un particolare che aveva ispirato e validato analoghe soluzioni¹⁶: Leon Battista Alberti lo riprende nelle logge dei Torricini a Urbino e, a Mantova, nel portale di San Sebastiano e nel portico del Sant'Andrea¹⁷; Bramante, che secondo Antonio Labacco aveva molto studiato l'edificio che pure stava smantellando¹⁸, lo cita nel Tempietto di San Pietro in Montorio¹⁹. Nell'ipotesi avanzata da Bruschi per il progetto bramantesco di palazzo Castellesi²⁰, l'emergere del partito della basilica avrebbe permesso di utilizzare l'aggetto delle membrature per marcare l'asse centrale del prospetto in dialettica contrapposizione al piano della muratura isodoma del primo registro e alla scansione delle piatte paraste del registro superiore, ma non è possibile stabilire con certezza se anche in questo caso Bramante avrebbe optato per un portale eccedente lo spazio tra le semicolonne.

I disegni che raffigurano i dettagli dell'ordine dorico della basilica, generalmente riferibili al momento in cui i marmi giacevano *in Borgo apresso el palazio di Adriano in pezzi* ed erano quindi rilevabili con precisione, sono sufficientemente concordi nella registrazione delle misure e nella restituzione della conformazione di capitello e trabeazione²¹. Le rappresentazioni d'insieme mostrano invece notevoli differenze, spiegabili in parte con la difficoltà di rilevare un monumento di notevoli dimensioni e parzialmente interrato, ma anche con la necessità di astrarre dai ruderi un'immagine il più possibile coerente con le teorie sul linguaggio architettonico che l'analisi accurata dei resti antichi doveva validare, e, soprattutto, completa, da assumere come modello e a partire dalla quale fondare lo studio di nuove soluzioni.

L'utilizzo degli antichi monumenti come spunto per l'esercizio progettuale appare evidente, come si è detto, nelle rappresentazioni degli archi di trionfo che nel *Codice Barberiniano* Giuliano da Sangallo arricchisce di coronamento a timpano, accomunandoli alla sua restituzione della basilica Emilia, dotata di attico con epigrafe e soprastante frontone, in un'anticipazione di progetti più tardi, quali la loggia di Giulio II a Castel Sant'Angelo

o la loggia dei suonatori papali in Vaticano²².

La rappresentazione della basilica a f. 12r del *Libro Capponi*, presentata per la prima volta in questo catalogo, sembra accostare vari spunti, forse dedotti dall'osservazione di disegni redatti con differenti finalità (vd. scheda XXII.1). Da una parte propone un disegno che, in analogia con le tecniche figurative di Giuliano da Sangallo nel *Codice Barberiniano*, documenta con tratto evocativo e ricchezza di particolari lo stato di fatto del prestigioso rudere, autorevole testimonianza dell'architettura degli antichi; dall'altra introduce interpretazioni sulla sua possibile conformazione e suggerimenti progettuali forse debitori delle sperimentazioni bramantesche.

Secondo quanto rappresentato nel *Codice Barberiniano* e nel *Codice Strozzi*, la testata nord-occidentale dell'edificio presentava un fronte articolato in tre intercolumni con portali trabeati intervallati dall'ordine di semicolonne, concluso alle estremità dalle coppie pilastro-semicolonna poste a marcare gli angoli. L'ordine era innalzato su piedistalli poggianti, secondo Giuliano da Sangallo, su di una base formata da due gradini²³.

Nel *Libro Capponi* è proposta soltanto una porzione della basilica, come evidenziato dalla trabeazione frammentata, che ne racconta lo stato di rudere, e dall'asimmetrico inquadramento del portale, affiancato a sinistra dalla coppia pilastro-semicolonna e, a destra, dalla sola semicolonna, partizione che ne implica la ripetizione in altri intercolumni. I due gradini posti a formare la base girano tuttavia a chiudere l'angolo anche sotto la semicolonna di destra, alludendo così a un brano architettonico completo e concluso. Come a f. 25r del *Codice Escorialense* l'ordine è privo di piedistalli, ma il portale, riportato a una più coerente relazione proporzionale con l'ordine, è inserito quasi a forza nell'intercolumnio, tanto da sormontare il fusto delle adiacenti semicolonne, come nelle rappresentazioni dei codici *Barberiniano* e *Strozzi*. Il portale, unendo dettagli che lo avvicinano ora all'una ora all'altra tra le rappresentazioni antecedenti o coeve, è inoltre definito da un vero e proprio ordine di pilastri dorici che, semplificati nelle basi, riprendono i capitelli dell'ordine maggiore e sostengono la trabeazione ionica, ricordata in quasi tutte le testimonianze²⁴. Anche nel *Codice Strozzi* il portale è inquadrato da un ordine minore di pilastri, con le modanature prolungate nello spessore della muratura, ma il disegno schematico non ne precisa il genere²⁵. Si potrebbe pensare allora che nel disegno del *Libro Capponi* sia sottintesa un'allusione a quegli *edifici composti di più maniere* che, ricordati da Raffaello nella *Lettera a Leone X*²⁶, vengono suggeriti da Antonio da Sangallo il Vecchio nelle edicole ioniche con trabeazione dorica della chiesa di San Biagio a Montepulciano e da Bramante nella scala del Belvedere e in tutta l'organizzazione del Tempio di San Pietro in Montorio²⁷. L'ordine che inquadra il portale è poi concluso da un timpano, ripreso soltanto a f. 36v del *Codice Destailleur*. Potremmo quindi ipotizzare una variazione sul tema dell'antico edificio analoga a quanto testimoniato dal *Codice Escorialense*. Potrebbe sostenere questa ipotesi anche una serie di dettagli che distinguono il disegno e che mostrano una ridotta attenzione rispetto a quanto sottolineato in altre testimonianze. Anzitutto il bugnato che caratterizzava la muratura della basilica, una serie di conci trapezoidali posti a contrasto²⁸, è ignorato e sostituito da un semplice bugnato isodomo, come quello che caratterizza la muratura di palazzo Castellesi; così il difficile accostamento di pilastro e semicolonna, reso problematico dal diverso oggetto delle membrature al sommoscapo²⁹ – il pilastro che, privo di rastremazione, risulta più sporgente rispetto alla semicolonna – non è preso in considerazione al punto di accostare i capitelli delle due membrature, dotandoli di un listello continuo a conclusione dell'abaco.

Sembra possibile ipotizzare quindi che il disegno del *Libro Capponi*, pur debitore verso Giuliano da Sangallo per i modi di rappresentazione e verso l'autore del *Codice Strozzi* per alcune precisazioni, possa rappresentare un caso di commistione tra memoria dell'antico e progettazione riferita alla contemporaneità.

- 1 GDSU 676 Av. La presenza dei marmi della basilica Emilia presso il palazzo Castellesi è confermata dalle notazioni in molti altri disegni. Sulla basilica e sui disegni che, tra XV e XVI secolo, rappresentano lo stato del rudere e gli elementi di dettaglio vd. Ghisetti Giavarina 1983. Per approfondimenti su quanto scritto nelle pagine che seguono si rimanda in via preliminare a Zampa 2014 e 2019.
- 2 Bruschi 1989, 20-24; inoltre, Bruschi 1996, 11-12; Bruschi 2002, 50; Frommel 1973, II, 207; Ghisetti Giavarina 1983, 17-19; Günther 1988, 75 e sgg.
- 3 Zampa 2019, 14.
- 4 Sulle differenze tra i due modelli di dorico vd. Zampa 2014, 225-226, e 2017a, 128.
- 5 Bruschi 1989, 23.
- 6 Oltre al disegno del *Codice Destailleur A*, fa eccezione la ricostruzione offerta da Antonio Labacco, che rappresenta la basilica Emilia nella forma di un vero e proprio tempio pseudoperiptero, vd. Labacco 1552, 17, e i disegni Windsor Castle, Royal Library, RL. 19244r-v, 19280r.
- 7 Un caso analogo, di estrapolazione di un modello 'finito' da un rudere antico, è rappresentato dalla *faciata del Chuliseo di Roma*, un brano dell'edificio rappresentato da Giuliano da Sangallo (*Taccuino Senese*, f. 6r) come un prospetto rettilineo di quattro arcate, quasi un'ipotesi di facciata di palazzo ispirata al prestigioso monumento, vd. Zampa 2014, 219-220.
- 8 Zampa 2014 e 2019.
- 9 Sui diversi modelli di dorico impiegati da Bramante vd. Zampa 2017b, 185-188.
- 10 Si vedano il portale del palazzo Fieschi-Sora (Bruschi 1989, 23) o il dorico utilizzato nel primo registro del Cortile del Belvedere e nell'articolazione dell'interno della cella del Tempietto di San Pietro in Montorio.
- 11 Bruschi 1989, 23-25.
- 12 Si veda anche il foglio GDSU 1716 Av, che riporta lo stesso profilo del *basamento di foro in buarum*.
- 13 A f. 35r del *Codice delle rovine romane* (Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.P. 10/33) è rappresentato il fianco della basilica, con uno zoccolo continuo che risalta a formare piedistalli in corrispondenza delle membrature dell'ordine. Da Francesco di Giorgio il basamento è fortemente compresso nell'altezza (*Codice Saluzziano*, f. 79r) o ridotto a un semplice gradino (f. 81v). Non è rappresentato nel disegno del Museo Nazionale di Arte Antica di Lisbona, 1713 Ar e nel disegno di Giovanni Antonio Dosio (*Codice Destailleur A*, f. 36v, fig. 44). Nella rielaborazione della basilica in forma di tempio pseudoperiptero fornita da Antonio Labacco è ridotto a uno zoccolo le cui modanature riprendono però con esattezza quanto rappresentato da Giuliano da Sangallo a f. 71v del *Codice Barberiniano*, vd. Labacco 1552, 17-18; Zampa 2014, 218-219, e 2019, 16-17.
- 14 Si vedano gli archi di Settimio Severo, Portogallo, Tito, Traiano e Malborghetto ai ff. 21v, 22v, 23r, 23v, 36v del *Codice Barberiniano*.
- 15 Il rapporto tra altezza delle membrature e diametro all'imoscapo è di quasi 1:10, mentre da quanto deducibile in base alle poche misure annotate nei diversi disegni e a quelle ricavabili graficamente la proporzione dell'ordine doveva essere di circa 1:8,6. Per un'indagine sulle misure della basilica, vd. Zampa 2019, 17-19.
- 16 GDSU 1590 Ar, *Codice Strozzi*, f. 17r: *foru in buaru el chardinale di queste porte sta chome e segnato a uso di seraglio d'archo e pigne le cholone e la chornice chavalcha la cholona*.
- 17 Zampa 2014, 231. Per la presenza di Alberti a Urbino e i dettagli delle logge a lui attribuibili, vd. Burns 1998, 142-143.
- 18 Labacco 1552, 17-18, *questo bel Tempio [...] è gratissimo ai riguardanti per esser variato da l'altr'ordini. Bramante architeto lo imito molto in divers'opere, come chiaro si vede, percioche molto lo dilettaua per essere cosa nuova*.
- 19 Vd. da ultimo Zampa 2017b, 190-191.
- 20 Bruschi 1989, fig. 32.
- 21 La citazione è da GDSU 1632 Ar.
- 22 Samperi, Zampa 2017, 434-446, e Lanzarini 2014, 103-106.
- 23 Vd. *supra* e nn. 12-14.
- 24 Mentre Giuliano da Sangallo rappresenta l'architrave che gira a formare gli stipiti dei portali, questi anche nel *Codice Strozzi* sono inquadrati da pilastri che, tuttavia, si discostano lievemente dall'ordine maggiore: in tal modo soltanto la parte terminale della cornice *chavalcha la cholona*. Nel disegno del *Libro Capponi* sia i capitelli, sia tutta la trabeazione si sovrappongono invece alle semicolonne.
- 25 Il *capitello dello stipito delle porte del foro* è delineato con precisione a f. 18v (GDSU 1594 Ar) come capitello ridotto a collarino concluso da astragalo, listello e ovolo.
- 26 Bruschi et al. 1978, 484.
- 27 Zampa 2017b, 197-198 e 2021, 51.
- 28 *Codice Barberiniano*, f. 26r; *Codice Strozzi*, f. 17r; GDSU 2143Ar e *Chlumczansky*, f. 85r per il solo concio centrale al di sopra del vano della porta. Sull'argomento vd. Piana 2008, 177, 180 n. 10; Zampa 2019, 19-20.
- 29 Un approfondimento in Zampa 2019.

Il *Libro Capponi*

Anna Rebecca Sartore

In questa sezione del catalogo si presenta una prima edizione del *Libro Capponi*, che costituisce soltanto un punto di partenza per nuove ricerche e approfondimenti. Le 23 schede (I-XXIII) dei 27 disegni si aprono ciascuna con un titolo elaborato, che ne descrive sinteticamente il soggetto. Seguono, in corpo minore, l'indicazione della segnatura, quella della tecnica, della materia scrittoria, delle dimensioni, di eventuali lacune o lacerazioni e, quando presenti, di annotazioni o segni legati alla storia del pezzo. Laddove necessario, si è introdotto poi un lemma in cui è richiamata la presenza di eventuali rilievi figurati, accompagnandolo, quando possibile, con l'indicazione della loro ubicazione attuale. Si fornisce quindi una prima stringa in cui sono indicati in forma essenziale i disegni attualmente noti dipendenti dallo stesso prototipo; una seconda, non necessariamente compresente, restituisce l'esistenza di copie dal *Libro Capponi*; in una terza si segnalano altri disegni utili alla miglior comprensione di quello descritto. Il corpo della scheda, in forma discorsiva, caratterizza generalmente il monumento rappresentato, riassume per sommi capi la sua storia archeologica e la sua tradizione figurativa nell'ambito del disegno dell'antico, cercando di riannodare i legami filologici del *Libro Capponi* con gli eventuali precedenti e di ricostruirne la fortuna attraverso le sue copie. La bibliografia finale è suddivisa tra i riferimenti relativi al monumento (*Mon.*) e/o al rilievo – limitati a quelli serviti a strutturare il commento –, e i rinvii alla letteratura sul disegno (*Dis.*), tendenzialmente esaustivi. La scheda si chiude con il rimando all'identificativo nel *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* (Census ID).

Ciascuna scheda è accompagnata dalla riproduzione a piena pagina, in proporzioni ridotte, del disegno descritto e da una o più immagini di corredo, utili all'analisi svolta (si ricorda in via preliminare che, come anche molti altri raffronti citati, il *Codice Barberiniano* di Giuliano da Sangallo, in stretto rapporto con il *Libro Capponi*, è digitalizzato e liberamente accessibile su <digilib.it>).

La sezione si chiude con la riproduzione a piena pagina dei 14 fogli dosiani del *Codice Destailleur A*, conservato alla Kunstbibliothek di Berlino, per la quale si ringrazia, oltre alla direzione della Biblioteca, la disponibilità di Wolf-Dietrich Löhr.



I.

Firenze, Battistero di San Giovanni, alzato di una parete, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. I, f. 1r
Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
Membr.; 430 × 398 mm; parte inferiore del foglio tagliata.

a. Monumento dell'antipapa Giovanni XXIII
Donatello, Michelozzo, *Monumento funebre Coscia*, ca. 1422-1428, Firenze, Battistero

b. Monumento funebre di un cavaliere

Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, f. 8r.
Altri disegni citati: BAV Barb. Lat. 4424, ff. 33v-34r.

A pianta ottagonale e coperto da una cupola a otto vele, il Battistero di San Giovanni è a un tempo polo monumentale e simbolico della città di Firenze. Dalle incerte origini paleocristiane e sicuramente documentato nel IX secolo, se ne conosce la data di riconsacrazione avvenuta al tempo del pontefice Niccolò II nel 1059.

All'esterno l'edificio è rivestito da un paramento di marmi bianchi e di serpentino in una complessa tessitura di membrature verticali e orizzontali. Presenta attualmente tre ingressi e in asse con l'accesso orientale è la scarsella quadrangolare, datata generalmente al 1202 sulla scorta di una tradizione erudita. All'interno ognuna delle pareti dell'ottagono, escluso il vano della scarsella, è suddivisa in tre fasce orizzontali arricchite d'intarsi geometrici e mosaici. L'ordine inferiore è costituito da pilastri angolari binati e da colonne monolitiche. Al secondo livello si dispone il matroneo che presenta, per ciascuna faccia, tre bifore inquadrature da paraste, mentre il piano attico superiore è ripartito da riquadri pieni alternati a finestre quadrangolari. Entrambi gli ordini hanno una trabeazione classica, quella inferiore interrotta dall'ingresso ad arco della scarsella. La cupola, infine, è un padiglione ottagonale a quinto di sesto acuto rivestito da una decorazione musiva tardo duecentesca.

La tesi della genesi romana del "bel San Giovanni", originariamente tempio dedicato a Marte, pervade la cultura fiorentina sin dal Medioevo. La straordinaria antichità del monumento, legato alla mitica fondazione di Firenze, è funzionale all'ideologia della precoce grandezza della città. Un immaginario civico di cui si trova riscontro nella *Nuova Cronica* di Giovanni Villani dove il Battistero è considerato un edificio interamente

classico e addirittura costruito da maestranze qualificate provenienti da Roma, unico ad essere sopravvissuto alle distruzioni dei Goti e inattaccabile dal trascorrere del tempo. Sempre Villani ricorda come la cupola della fabbrica fiorentina fosse in antico aperta come quella del Pantheon. Il collegamento esemplare tra i due edifici percorre i secoli fino agli artisti del Rinascimento per i quali il tempio-battistero rappresenta l'emblema dell'antichità classica fiorentina alla pari del Pantheon.

È in questa temperie culturale che si inseriscono i disegni del monumento nel *Codice Barberiniano* di Giuliano da Sangallo e nel *Libro Capponi*. Se però nel *Barberiniano* i fogli con la pianta e l'alzato di una delle pareti interne dell'edificio (ff. 33v-34r) sono collocati tra le rappresentazioni dell'Arco degli Argentari e una veduta di Roma, nel *Libro Capponi* il disegno del tempio fiorentino precede le restituzioni del Pantheon rinsaldando il rapporto tra i due monumenti. Del Battistero è rappresentata una faccia interna dell'ottagono che corrisponde solo in parte alla realtà costruita poiché ai fianchi della porta sono collocati a sinistra il monumento di Giovanni XXIII Coscia di Donatello e Michelozzo e a destra un sepolcro per un giovane guerriero. Si tratta di una situazione immaginata che non si verifica nell'edificio dove la tomba papale è posizionata al centro dell'intercolunnio del lato nord-occidentale. Questa rappresentazione irrealistica implica tuttavia uno studio analitico dell'articolazione architettonica del Battistero, in maniera simile a quanto avviene nel prospetto di una porzione di parete del Pantheon che si trova nel foglio seguente (f. 2r, vd. scheda III). È specialmente questo aspetto di reinvenzione a differenziare il disegno capponiano da quello di Giuliano da Sangallo (vd. *supra*, contributo Ceriana in questo volume).

Nel *Barberiniano* è infatti ampiamente descritta la realtà strutturale e decorativa della parete, dai due ordini al piano attico, compreso l'attacco della cupola dove è annotato che *tuta la trebuna è istoriata di musaicho*. Nel *Capponiano* invece sono raffigurati solo i tre registri e manca qualsiasi accenno ai motivi geometrici degli intarsi marmorei o alla decorazione musiva. Nel disegno di Giuliano ogni piano ha una sua impostazione prospettica mentre quello capponiano restituisce una visione più unitaria e decisamente ortogonale, con alcune parti rese in scorcio. Qui si riscontrano inoltre elementi presenti in altri disegni del *Libro*, ad esempio le foglie d'acqua dei capitelli corinzi oppure le basi abbreviate delle colonnine ioniche del matroneo. Un'altra cifra stilistica spesso adottata altrove è il tondino che lega insieme i capitelli delle lesene del secondo ordine così da creare una fascia neutra secondo un uso spesso praticato nella bottega sangallescà, oppure l'espedito rappresentativo utilizzato per mostrare i profili delle modanature visibile nella trabeazione del primo ordine.

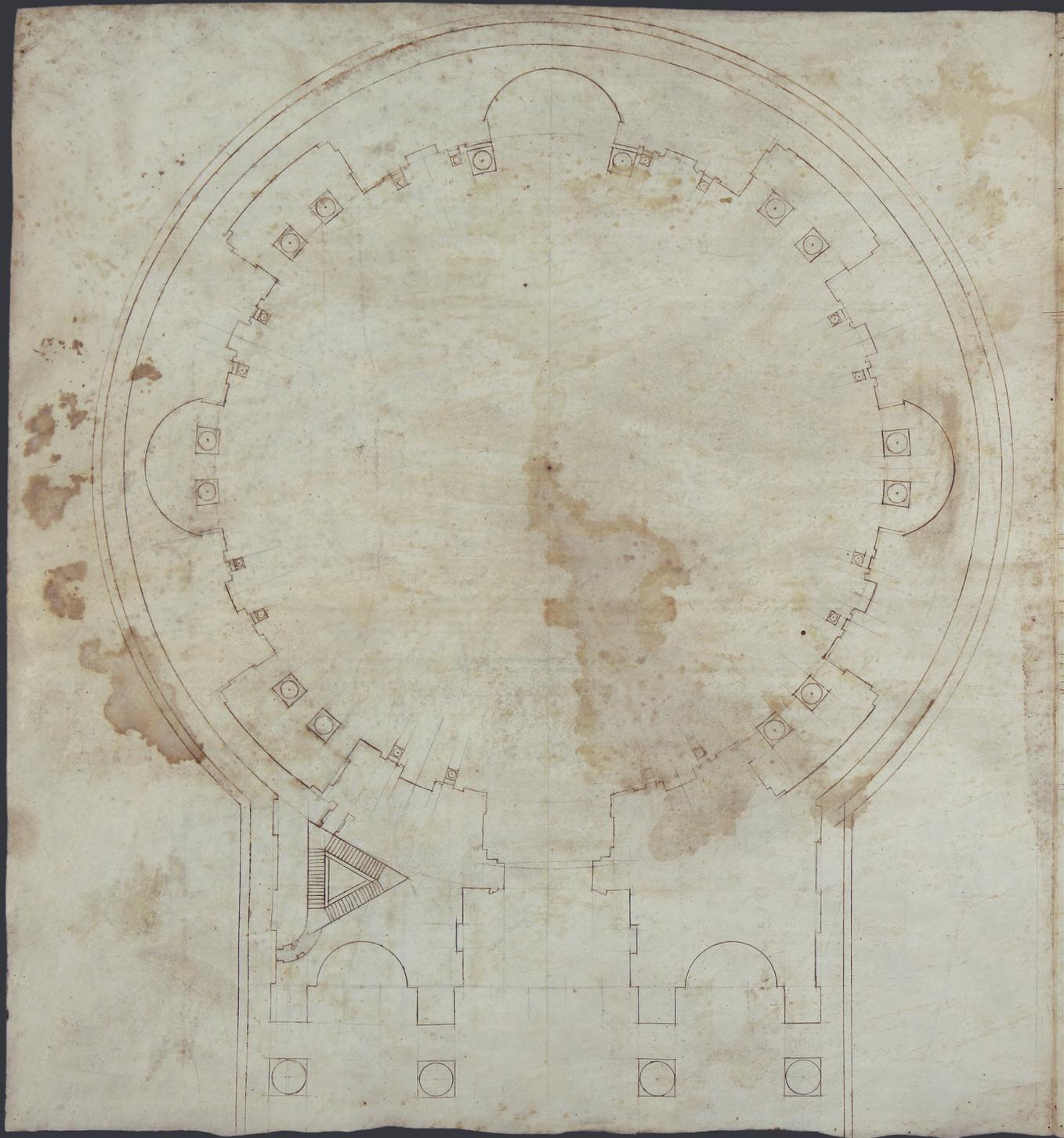
Numerose sono poi le modifiche realizzate nella trasposizione grafica del monumento Coscia, che diventa una struttura autonoma e sganciata dall'ordine, un'impostazione che è ripetuta nel sepolcro d'invenzione sulla destra, la cui presenza, allo stato attuale delle indagini, rimane ancora inspiegabile (per un'analisi approfondita di questo disegno e per ulteriori considerazioni, vd. il contributo di Ceriana). La parte bassa del foglio è stata tagliata e si osservano delle abrasioni all'interno dei riquadri dell'attico.

Giovanni Antonio Dosio copia il disegno capponiano al f. 8r del *Codice Destailleur A* (fig. 39) e aggiunge all'interno della targa del monumento Coscia una parte dell'epigrafe,

con l'errata indicazione XXII in luogo di XXIII. Segnala sulla destra la presenza di *un'altra sepoltura simile* senza però disegnarla. Come nel *Libro Capponi*, anche tra le copie dosiane manca la pianta del Battistero. Non si può tuttavia escludere che tra i fogli capponiani dispersi si trovasse anche questo disegno. Dosio tra i suoi appunti grafici non riproduce tutti i disegni del *Libro Capponi* in maniera pedissequa ma opera delle scelte. Tra gli edifici a pianta centrale si può citare l'esempio del Mausoleo di Teodorico di cui l'artista copia il prospetto, non più presente nel *Libro Capponi*, ma tralascia la pianta che si conserva ancora (f. 4v, vd. scheda nr. VIII).

Bibliografia

Mon.: Morolli 1994, 33-132; Tigler 2006, 137-144; Frugoni 2007, 81-82.
Dis.: Hülsen 1910, 48-49; Borsi 1984, 178-181.



BNCF, Gino Capponi 386, bif. I, f. 1v
 Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
 Membr.; mm 425 × 398; parte inferiore del foglio tagliata.

Altri disegni citati: BAV Barb. Lat. 4424, f. 13r; BCIS S. IV.8, f. 18r; RBME 28.II.12, f. 43v; GDSU 4379 Ar.

L'attuale Pantheon sostituisce un precedente edificio eretto in età augustea da Marco Agrippa al centro del Campo Marzio. Tra le varie ipotesi sulla sua cronologia si ritiene in prevalenza che il tempio sia stato ricostruito dall'imperatore Adriano, che lo avrebbe inaugurato durante il suo secondo soggiorno romano tra il 125 e il 128 d. C., facendo apporre sul fregio della trabeazione la monumentale iscrizione in omaggio ad Agrippa. La costruzione risolve esemplarmente la dicotomia tra una struttura circolare e una orientata lungo l'asse longitudinale poiché si compone di tre elementi: un pronao, ottastilo corinzio con frontone e con due colonne lungo i lati corti, un avancorpo e una rotonda coperta da una cupola in *opus caementicium*, la cui altezza, tamburo incluso, è pari al diametro della cella. L'avancorpo si spinge più in alto rispetto al tamburo della cupola, formando una sorta di attico dietro al frontone e consente il collegamento tra i due volumi. Pronao e avancorpo dispongono inoltre di tre navate, quella centrale va verso l'ingresso della cella, voltata a botte e scandita in fondo da pilastri, mentre le due laterali terminano in absidi semicirculari. Qui sono anche inserite due scale di servizio che conducono alle parti sopraelevate dell'edificio.

L'interno della cella è diviso in due parti – rotonda e cupola – secondo un rapporto proporzionale di 1:1. La rotonda è a sua volta disposta in due ordini di diverse altezze. Quello inferiore gira lungo tutta la parete perimetrale e con una prominente trabeazione principale che continua anche nell'abside centrale e nell'androne d'ingresso. Questi due spazi si aprono lungo l'asse principale e sono entrambi introdotti da un arco. La conca absidale è inoltre inquadrata da due colonne in pavonazzetto. Al livello

inferiore si aprono nello spessore murario sei esedre, alternativamente semicircolari e quadrangolari, schermate da due colonne. Edicole con timpano triangolare o incurvato, destinate ad ospitare statue, accentuano le pareti piene tra le esedre. Molto rimaneggiato nel 1746, il registro superiore era in origine scandito da gruppi di quattro lesene alternate a finestre secondo un ritmo non coordinato a quello del primo livello. La cupola emisferica si articola in cinque ordini di lacunari concentrici che si restringono verso l'alto, mentre l'ultima sezione, non decorata, racchiude il grande oculo sommitale, unica fonte di luce dell'interno. Le colonne, i capitelli corinzi e le basi composite, così come tutta la decorazione in *opus sectile* che riveste la rotonda, furono realizzati con materiale proveniente dalle cave più importanti dell'Impero Romano.

Nel 609 d. C. il Pantheon venne trasformato nella chiesa di Santa Maria ad Martyres, poi nota anche come Santa Maria Rotonda, motivo per cui è il tempio meglio conservato dell'antichità. Nel corso del Medioevo, tuttavia, l'edificio subì numerose spoliazioni e interventi di varia natura che lo resero molto diverso dal monumento che si conosce oggi, ma anche rispetto a quello che doveva essere in antico.

In ragione della sua nuova funzione, la rotonda risultava drasticamente alterata: un grande altare era posizionato di fronte all'abside centrale, lastre tombali avevano trovato posto nel pavimento, le esedre erano usate come cappelle e le edicole, trasformate in altari, ospitavano affreschi e quadri. Nonostante questi numerosi cambiamenti, la maggior parte degli artisti e dei disegnatori, degli incisori e dei trattatisti del Rinascimento restituirono un'immagine del Pantheon non corrispondente a quella reale, bensì idealizzata nel tentativo di riprodurre le forme antiche, privandole delle alterazioni successive, soprattutto quelle legate al culto cristiano. Ciò non sorprende se si considera che nessun altro monumento antico incarna i principi dell'architettura rinascimentale quanto il Pantheon, tanto che Raffaello, dopo averlo attentamente studiato e restituito nel suo aspetto ideale, volle esservi sepolto per primo, seguito da molti altri artisti.

Alla pari della maggior parte delle icnografie eseguite tra XV e XVI secolo, la pianta dell'edificio contenuta nel *Libro Capponi* restituisce sia l'interno che l'esterno senza tenere conto delle superfetazioni e dell'arredo liturgico, in particolare della mensa d'altare di fronte all'abside centrale. Il disegno manca dell'ottastilo di facciata e della prima fila di colonne ad esso retrostanti, essendo il foglio tagliato in basso. Il perimetro esterno è circondato da due gradini d'invenzione, mentre gli andamenti della struttura architettonica, sia dell'avancorpo che della rotonda, sono disegnati in maniera conforme all'edificio. Non sono però segnalate le nicchie che articolano le esedre né le camere cave di forma semicircolare inserite nello spessore murario. Le edicole collocate al centro delle pareti tra le esedre sono raffigurate ancora con i piedistalli separati, privi della mensa d'altare (vd. scheda nr. III).

Nell'avancorpo di sinistra è disegnata la scala triangolare di cui sono segnalati i due varchi di collegamento, il primo aperto nello spessore murario interno, il secondo invece chiuso verso l'esterno. Non è scontata l'omissione della scala destra dato che in molte altre piante, così come nella tavola di Andrea Palladio nei *Quattro libri dell'architettura*, è ripristinata la simmetria delle due scale. Si deve tuttavia considerare che la scala dell'avancorpo di destra, sul lato occidentale, fu riaperta solamente nel 1804, durante

i lavori di restauro condotti da Carlo Fea, per cui in epoca rinascimentale non era raggiungibile.

Il disegno capponiano si può confrontare con la pianta contenuta tra i fogli del cosiddetto *Libro Piccolo del Barberiniano*, il nucleo più antico del codice (f. 13r, fig. 1). Dopo l'ingrandimento del foglio, Francesco da Sangallo ha corredato il disegno di misure e annotazioni. Sono forse riferibili alla sua mano anche i gradini che cingono la rotonda, tracciati dopo la legatura del codice dal momento che si estendono sulle strisce aggiunte e sul foglio adiacente. Christian Hülsen ipotizza invece che le crepidini attorno al pronao, mal raccordate con quelle anulari, potrebbero essere state disegnate da Giuliano, anche perché le copie del *Codice Escorialense* (f. 43v) e del foglio GDSU 4379 Ar, che dovrebbero risalire all'incirca al 1506, presentano soltanto i gradini rettangolari. Si deve comunque tenere presente che al tempo il piano della piazza era molto più alto rispetto a quello del Pantheon, come documentano gli schizzi di Maarten van Heemskerck. Di conseguenza i gradini presenti nei disegni sono un'aggiunta d'invenzione.

Nelle copie dell'*Escorialense* e in GDSU 4379 Ar, come nella pianta del *Taccuino Senese* (f. 18r), mancano le 8 camere cave inserite nello spessore murario, che invece compaiono nella redazione finale della pianta barberiniana, tracciate e campite con un inchiostro più scuro, motivo per cui anch'esse sembrano essere state aggiunte più tardi, forse dallo stesso Giuliano oppure dal figlio Francesco. Questi elementi non figurano neanche nella pianta capponiana, ma non si può escludere l'ipotesi che sarebbero stati aggiunti in una fase successiva, data la presenza del vano di collegamento tra la scala triangolare e lo spessore murario, assente sia nell'*Escorialense* che in GDSU 4379 Ar e appena accennato nel *Taccuino Senese*.

Un altro elemento che denota un aggiornamento del disegno capponiano rispetto alla prima versione planimetrica attestata nei codici più antichi è ravvisabile nelle edicole raffigurate depresse nella muratura. Ciò potrebbe riflettere l'uso di un disegno di rilievo più preciso. La pianta del Pantheon nel *Codice Coner* di Bernardo Della Volpaia presenta le edicole disegnate come nel *Libro Capponi*, ma la restituzione delle esedre – con le nicchie interne – è ancora più vicina alla corretta articolazione del monumento.

In generale, dunque, per la modalità di rappresentazione delle edicole e per la presenza dei due gradini perimetrali, sembra che l'icnografia del *Libro Capponi* segua dei disegni o dei rilievi disponibili nella bottega sangallesc, usati anche per aggiornare la pianta contenuta nel *Barberiniano* e senz'altro posteriori alle prime redazioni planimetriche presenti nell'*Escorialense* e nel *Taccuino Senese*.

Bibliografia

Mon.: *Lexicon topographicum urbis Romae*, IV, 54-61 (scheda di Adam Ziolkowski); Gros 2001, 192-196; Belardi 2006, 52; Heinzelmann 2009, 142-151; Nesselrath 2015, 255-294.
Dis.: Egger 1905-1906, 116; Hülsen 1910, 23; Borsi 1985, 94-95; Nesselrath 2008, 37-84.
Census ID: 150770

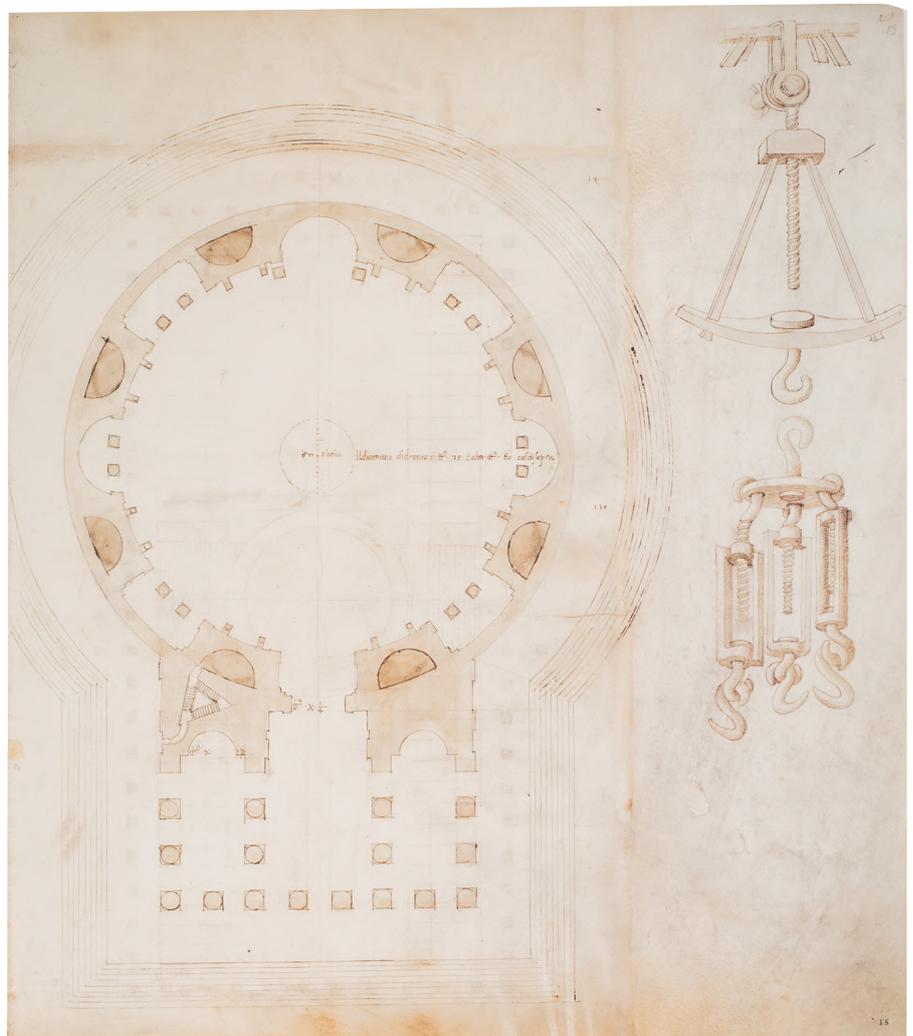
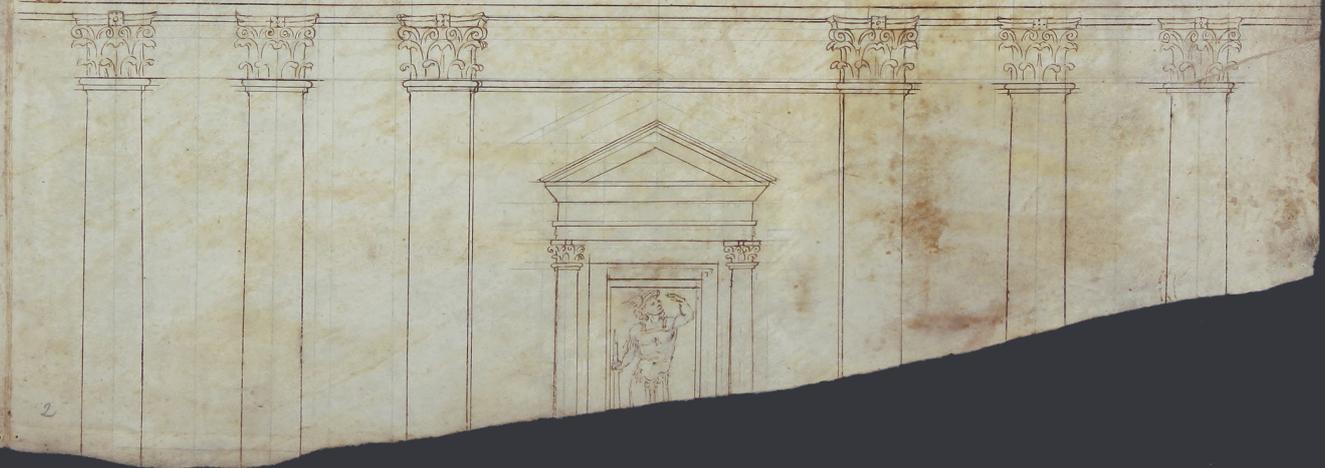
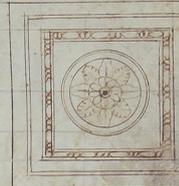
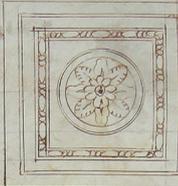
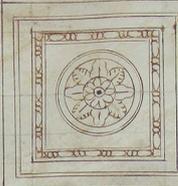
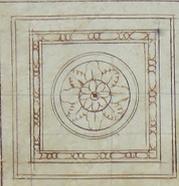


fig. 1 – Giuliano e Francesco da Sangallo, *Pianta del Pantheon*. BAV Barb. Lat. 4424 (*Codice Barberiniano*), f. 13r



III.

Roma, Pantheon, alzato di una porzione della parete interna, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. I, f. 2r

Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.

Membr.; mm 427 × 398; parte inferiore del foglio tagliata trasversalmente.

Segni: 9 (nel margine superiore esterno).

Altri disegni citati: BRT *Codice Saluzziano* 148, f. 80r; UBS H193/2v; BAV Barb. Lat. 4424, f. 27v; AMW Egger 7r; GDSU 306 A, 841 Ar, 874 Ar-v, 1241 Ar, 3990 Ar; BNCF Fondo Nazionale II.I.429, f. 32r.

Per tutto il corso del Rinascimento il Pantheon fu oggetto di teorie, di analisi storiche più o meno accurate, di rappresentazioni d'insieme o di dettaglio. Numerosi artisti e architetti entrarono in un vero e proprio dialogo creativo con il monumento, non solo usandolo come modello per opere d'arte e architetture costruite, ma anche proponendone varianti, o addirittura correzioni. Al f. 80r del *Codice Saluzziano* di Francesco di Giorgio Martini è contenuto il più antico disegno pervenuto dell'interno del Pantheon, in cui sono tuttavia modificate le proporzioni tra rotonda e cupola. L'intera composizione vi risulta inoltre rialzata di un livello, essendo inserita tra i due ordini una zona intermedia con incrostazioni marmoree. In maniera molto diversa e partendo da studi analitici dell'edificio, Antonio da Sangallo il Giovane, in un gruppo di cinque disegni spesso accompagnati da note (GDSU 306 A, 841 Ar, 874 Ar-v, 1241 Ar, 3990 Ar), critica alcuni aspetti del tempio, proponendo dei miglioramenti sulla base di ideali architettonici influenzati dalla teoria vitruviana. È in questa complessa dinamica, tra restituzione dell'aspetto originale del tempio, critica e reinvenzione, che si inseriscono anche i disegni del *Libro Capponi*. Mentre la pianta segue correttamente tutti gli andamenti del complesso sistema architettonico (vd. scheda nr. II), l'alzato non corrisponde alla realtà costruita: il tratto di parete curva è idealmente restituito su un piano, eliminando così le evidenti distorsioni proporzionali che avrebbe comportato una proiezione ortogonale, ravvisabili per esempio nello spaccato trasversale contenuto nell'album di disegni di architettura del Fondo Nazionale II.I.429, f. 32r (vd. scheda nr. III.3). Il metodo di rappresentazione riscontrabile nel *Capponiano* implica uno studio analitico dell'articolazione architettonica del Pantheon, impiegato anche in disegni di altri

autori, come ad esempio nel piccolo prospetto ortogonale della cella riprodotto al di sopra di una veduta di Roma in un foglio conservato a Salisburgo (UBS H193/2v), verosimilmente copia di uno studio giovanile di Raffaello, oppure nell'alzato ribaltato eseguito attorno al 1519 dal Maestro C di Vienna, sempre attinente alla cerchia dell'Urbinate (AMW Egger 7r). Questi due disegni mostrano però una maggiore vicinanza al dato archeologico, assente nel *Capponiano*. Qui la ricostruzione dell'ordine inferiore descrive un'edicola con timpano triangolare posta tra due esedre che si aprono sulla rotonda, una situazione che non si verifica nell'edificio, poiché questo tipo di tabernacolo a frontone triangolare scandisce solamente le pareti adiacenti all'ingresso e all'abside centrale, mentre tra due esedre si trova il tipo a timpano curvilineo. L'ordine superiore, impostato sulla trabeazione dell'ordine principale, mostra altre sostanziali differenze nelle proporzioni, sia in altezza che in larghezza. Le lesene, ad esempio, anziché inserirsi dietro alla mostra delle finestre, sono leggermente discostate.

Mentre al secondo registro i capitelli e le basi dell'ordine sono rappresentati in forma sintetica, in altre parti del disegno è proposta una versione immaginaria e tutta antiquaria della decorazione: in tal senso vanno intesi l'ornamento dei lacunari della cupola e l'aggiunta, al centro dell'edicola, di una statua di Mercurio, ben riconoscibile dal petaso. Al fine di evidenziare le membrature della trabeazione del secondo ordine ne è poi disegnato il profilo in alto a destra. Al pari di quanto verificabile nella pianta, anche in alzato sono particolarmente visibili le linee guida del disegno sottostante, che permettono di individuare come le proporzioni siano state modificate in corso d'opera.

Il bifoglio, aspetto non trascurabile, è tagliato in basso. Se in pianta manca parte del pronao, nell'alzato sono andate perdute le basi delle colonne e soprattutto la fascia basamentale dell'edicola, particolare che avrebbe potuto fornire un dato significativo ai fini della datazione del codice e del suo rapporto con il *Barberiniano* di Giuliano da Sangallo. All'incirca entro il quarto decennio del XVI secolo le otto edicole del Pantheon furono lentamente restaurate una dopo l'altra e convertite liturgicamente in monumenti funebri o altari, motivo per cui la parte più bassa di ciascun tabernacolo, che originariamente presentava uno spazio aperto tra i due piedistalli delle colonne, venne chiusa, così da formare un vero e proprio basamento. Sia nelle piante, sia negli alzati più antichi, a partire da quelli di Francesco di Giorgio, i piedistalli sono ancora disegnati separati, ma attorno al 1519-20 il basamento continuo appare sempre più di frequente nei disegni dall'antico, anche se la sua prima attestazione si trova proprio nel *Barberiniano*, nel quale un tabernacolo a timpano triangolare è rappresentato frontalmente (f. 27v, fig. 2). Quest'ultimo disegno risulta di complessa datazione, per cui si può ammettere solo il 1516, anno della morte di Giuliano da Sangallo, come *terminus ante quem*. Nell'alzato del *Libro Capponi* è similmente raffigurata un'edicola a frontone triangolare. La perdita della parte bassa del foglio risulta perciò di particolare importanza. Nella relativa pianta i piedistalli sono rappresentati tutti ancora aperti, ma ciò non assicura che la stessa soluzione fosse stata adottata pure in alzato, dato che in altri disegni della raccolta non sempre le due restituzioni sono correlate tra loro, come nel caso del Portico di Ottavia (f. 8v, vd. scheda XV).



fig. 2 – Giuliano da Sangallo, *Edicola del Pantheon*. BAV Barb. Lat. 4424 (*Codice Barberiniano*), f. 27v



Pronao di un tempio ottastilo, invenzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. I, f. 2v

Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.

Membr.; mm 427 × 397; parte inferiore del foglio tagliata trasversalmente.

Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ109, f. 38v.

Altri disegni citati: BAV Barb. Lat. 4424, f. 19v; BCIS S. IV.8, ff. 23v-24r.

Il disegno illustra in proiezione ortogonale la fronte di un tempio corinzio ottastilo che finora non è stata identificata, forse ispirata al pronao del Pantheon. Le parti architettoniche mancano di rifiniture e gli elementi sono semplificati: le otto colonne con entasi poggiano su basi di cui è segnato solamente l'ingombro, come avviene anche nei disegni del Battistero e dell'interno del Pantheon; i capitelli sono decorati da due corone di foglie d'acqua; il *flos abaci* è squadrato e all'interno è indicato solo il pistillo. La trabeazione è costituita da un architrave a due fasce, fregio liscio e una cornice composta da una gola rovescia, un tondino, una fascia a formare il gocciolatoio e un listello, il tutto sormontato da una sima a gola rovescia che prosegue lungo i rampanti del frontone.

Il timpano ospita al centro un grande clipeo figurato, ai lati del quale si dispongono a sinistra *Tellus*, seduta e con una cornucopia, a destra Oceano o un genio fluviale, anch'esso sdraiato e appoggiato a una cornucopia. Le divinità hanno lo sguardo rivolto l'una all'altra e si accompagnano entrambe a un amorino mentre agli angoli del frontone sono coppie di eroti che giocano tra loro. Tratti compendiari simulano un piano roccioso. Questa iconografia proviene forse da modelli tratti da sarcofagi romani con la rappresentazione delle stagioni, in cui le figure dei geni stagionali si combinano spesso con *Tellus* e Oceano, semidistesi, sorreggenti cornucopie e circondati da amorini.

Il medaglione centrale segue invece uno schema iconografico tratto dal bassorilievo marmoreo con Dedalo aiutato da Pasifae mentre adatta le ali a Icaro alla presenza di Artemide, uno dei tondi infissi nel fregio del cortile di Palazzo Medici Riccardi in via Larga, attribuiti alla cerchia di Donatello (fig. 3).

Il disegno ricalca la composizione del rilievo marmoreo, ma ne altera il significato mediante una serie di variazioni: Icaro è infatti rappresentato senza ali, la figura di Pasifae è stata eliminata e un semplice drappeggio copre le gambe di Artemide mentre il petto è lasciato nudo, senza il peplo. Sul basamento è disegnata una forma triangolare che poggia su due elementi verticali, allusiva alla mostra timpanata della porta dell'aldilà presente nel tondo mediceo, da cui è ripresa anche la cornice circolare con il motivo a foglie lanceolate.

Il disegno, dunque, propone un'originale rivisitazione di un'opera moderna, a sua volta esemplata sulla gemma in sardonica di epoca augustea di medesimo soggetto proveniente dalla collezione medicea di glittica, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Nonostante la sua derivazione compositiva, la scena del disegno vuole evocare un sacrificio in onore di una divinità ed è prossima a quelle rappresentate nei clipei di epoca adrianea visibili sull'Arco di Costantino e disegnati piuttosto fedelmente da Giuliano da Sangallo sia nel *Codice Barberiniano* (f. 19v), sia nel *Taccuino Senese* (ff. 23v, 24r).

Nel frontone si rilevano pentimenti che mostrano il ridimensionamento dei partiti architettonici e del medaglione centrale.

Il semi-prospetto di questo pronao è copiato da Giovanni Antonio Dosio nel *Codice Destailleur A* (f. 38v, fig. 48) che restituisce anche la singolare decorazione del timpano con tratti compendiari.

Bibliografia

Dis. Hülsen 1910, XL.

Rilievo Dedalo e Icaro: Foratti 1917, 28; *Tesoro di Lorenzo il Magnifico* 1973, I, 40 nr. 2 (scheda di Antonio Giuliano); Simon 2003, 99-102.

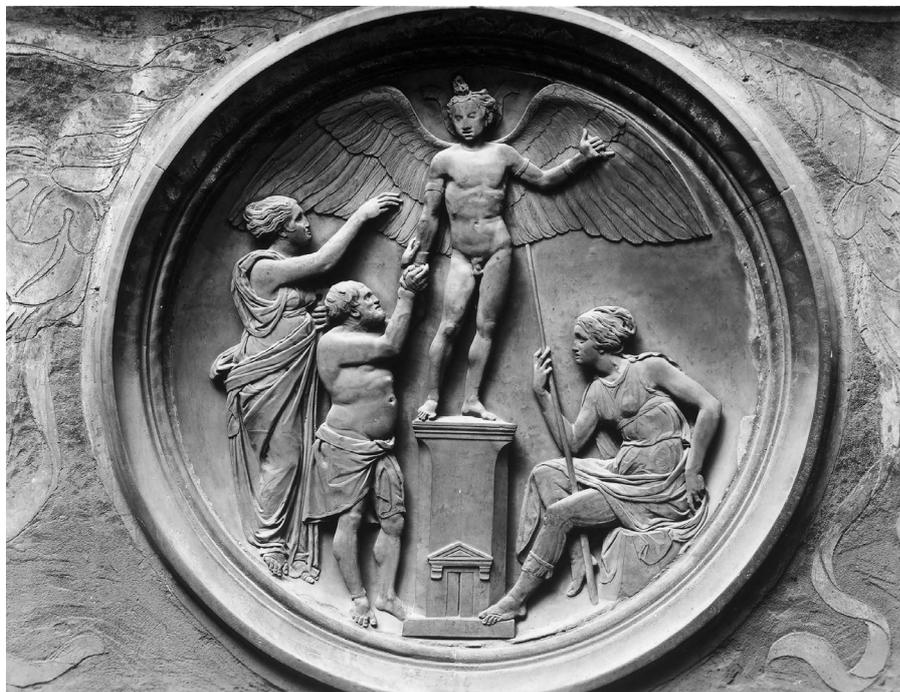


fig. 3 – Bottega di Donatello, *Tondo con Dedalo e Icaro*. Firenze, Palazzo Medici Riccardi, cortile



Orange, Arco trionfale, prospetto del fianco orientale, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. II, f. 3r
 Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
 Membr.; mm 487 × 398.

Disegni dipendenti dallo stesso prototipo: BAV Barb. Lat. 4424, f. 25r; BCIS S. IV.8, ff. 22v-23r; ECC BN 10, no. 56.

Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ109, f. 37v.

Altri disegni citati: RIBA vol. XII, f. 23; BAV Barb. Lat. 4424, f. 24v; RCWC RL 10812, f. 25.

Databile in base ad evidenze epigrafiche tra il 20 e il 26 d. C., l'arco segnava l'ingresso da settentrione alla colonia romana di *Arausio*, lungo la strada di collegamento con *Lugdunum*, odierna Lione. Realizzato in opera quadrata con blocchi di pietra calcarea locale, presenta tre fornic inquadrati su entrambi i fronti da semicolonne corinzie scanalate con basi attiche, poggianti su alti piedistalli e sorreggenti, su tutti quattro i lati, una trabeazione a risalti, costituita da un architrave a tre fasce, fregio istoriato e cornice riccamente modanata. Un frontone triangolare mette in evidenza la parte centrale corrispondente al varco maggiore, sovrapponendosi all'attico inferiore. Un secondo attico destinato ad ospitare un gruppo scultoreo è posto a coronamento della struttura. I lati brevi sono tripartiti da semicolonne rialzate su uno zoccolo continuo; la trabeazione arretra al di sopra del pannello centrale ed è coronata per tutta la sua larghezza da un frontone, con il timpano triangolare intaccato da un piccolo arco ribassato, che crea una nicchia.

Il monumento è tra le più alte espressioni di *horror vacui*. Tutto lo spazio disponibile è infatti sfruttato per dispiegare un corredo scultoreo che allude alla supremazia dei Romani sui barbari. Sulle due facciate principali, l'attico superiore ospita al centro una scena di combattimento e quello inferiore dei rilievi con strumenti che rimandano a battaglie marittime. Sopra i fornic minori sono posti bassorilievi panoplie di armi. Sui lati brevi lo spazio tripartito dalle colonne è popolato da coppie di prigionieri incatenati, trofei e creature marine che ricordano tritoni.

Nel XIII secolo l'Arco di Orange fu convertito in fortezza, una torre munita di merli

fu elevata sulla sommità dell'attico e furono costruiti muri di sostegno inclinati fino ai capitelli d'imposta dei fornicati, distruggendo parte dell'apparato scultoreo del fianco occidentale. Tra il XVIII e il XIX secolo si susseguirono una serie di interventi, prima per mettere in sicurezza l'edificio, poi per restaurarlo e liberarlo dalle superfetazioni.

Nel 1496, all'epoca del soggiorno francese di Giuliano da Sangallo, l'arco era visibile solo per due terzi, come dimostra un disegno di un anonimo francese della seconda metà del XVI secolo (RIBA vol. XII, f. 23), dove la muratura del fortilizio medievale copre la parte basamentale e l'attico.

I disegni che lo rappresentano nel *Taccuino Senese*, nel *Codice Barberiniano* e nel *Libro Capponi* sono il frutto di una rielaborazione e di una messa in pulito degli schizzi che verosimilmente Giuliano realizzò sul posto. Nel *Codice Barberiniano* e nel *Taccuino Senese* sono restituiti sia l'alzato frontale che quello laterale dell'Arco di Orange. Le tavole del primo (ff. 24v e 25r, fig. 4), più precise e accurate, si soffermano sugli aspetti formali; in particolare, sono proposte due diverse ipotesi ricostruttive per il basamento del lato breve – a zoccolo continuo e a piedistalli separati – ed è riportato il dettaglio della cornice della trabeazione in corrispondenza della nicchia centrale.

I disegni del secondo (ff. 22v-23r, fig. 5), più vibranti e compendiari, indulgono sulla decorazione scultorea e, in alto, riproducono, ingrandito, un fregio di battaglia liberamente ispirato a quello presente nell'attico superiore della facciata meridionale dell'arco, con richiami alla concitata composizione del bassorilievo bronzeo di Bertoldo di Giovanni, oggi al Museo del Bargello, ma originariamente collocato sopra un camino di Palazzo Medici in Via Larga.

Nel *Capponiano* è presentata un'ulteriore variante del prospetto laterale, più vicina, per le restituzioni dello zoccolo e per la terminazione dell'attico superiore, a quella disegnata nel *Taccuino*: le semicolonne con capitelli compositi poggiano su singoli piedistalli in aggetto e il coronamento è completato da un timpano curvilineo e non triangolare come si vede nel *Barberiniano*. Per quanto riguarda invece le proporzioni, nella restituzione capponiana è attuata una contrazione in altezza e una dilatazione in larghezza che rendono l'edificio meno slanciato rispetto alle due rappresentazioni sangallescche. Nel *Capponiano*, ad esempio, le semicolonne sono alte 7 moduli, a fronte degli 8 e ½ nel *Taccuino* e dei 9 nel *Barberiniano*.

Elementi architettonici distintivi che compaiono soltanto nel foglio capponiano sono poi l'accentuato decorativismo delle cornici, il tondino che unisce i capitelli delle semicolonne, prolungando l'astragalo posto fra capitelli e fusti, la cornice superiore che presenta un minor numero di modanature. Si rileva inoltre una certa ingenuità e imperizia – evidente pure dalle abrasioni – nella definizione degli sguanci laterali dell'attico.

Anche nella parte figurativa si notano molteplici differenze rispetto al *Taccuino Senese* e al *Barberiniano*. Nella parte inferiore i prigionieri – ritti e statici nei disegni di Giuliano – sono uniti fra di loro da una pesante corda che passa dietro ai piedritti. Incedono nudi e a coppie con atteggiamento dolente, uno dietro l'altro, variando le pose. Il repertorio antiquario della parte mediana offre interpretazioni più ricche e vivaci, con le panoplie a cui sono appese le vesti stracciate dei vinti, accanto alle più consuete presenze di scudi, ancore, elmi e lance. Nella nicchia al centro del timpano è un busto maschile, interpretato invece

nel *Barberiniano* con sembianze femminili. Agli angoli dell'attico inferiore, due tritoni suonano lunghe trombe, rivolti l'uno verso l'altro e minutamente descritti anche nelle volute delle code anguiformi, differendo dai tritoni impiegati come telamoni delle altre rappresentazioni sangallesche, in cui è inoltre assente il motivo a can corrente della cornice superiore. Sull'attico è rappresentato lo stesso rilievo che si trova ingrandito nei due fogli del *Taccuino Senese*, ma la posizione dei cavalli e dei guerrieri, liberamente interpretati, presenta una diversa sequenza delle scene, con episodi di alta espressività come nel gruppo sulla destra dove, tra le figure, spicca quella di un cavaliere nudo che, urlante, afferra il nemico di spalle. Questa varietà espressiva e questo moto concitato di corpi – sia dei cavalli impennati che dei due combattenti – richiamano alla memoria le due 'zuffe' in terracotta di Giovanfrancesco Rustici conservate al Bargello e al Musée du Louvre, a loro volta ispirate alla *Battaglia di Anghiari* di Leonardo.

Nel *Codice Destailleur A* (ff. 36v, 37v, figg. 43, 45) Giovanni Antonio Dosio raffigura in maniera sintetica sia il prospetto laterale, sia il semi-prospetto del fronte dell'Arco di Orange, dove compaiono alcuni elementi che si trovano nel disegno qui analizzato, ovvero i capitelli delle semicolonne uniti da un tondino e un tritone con la tromba. Ciò permette di avanzare l'ipotesi che il disegno dosiano dipenda da una restituzione della facciata che figurava tra i fogli del *Libro Capponi* andati dispersi.

Fa parte dello stesso gruppo di disegni sangalleschi il prospetto frontale dell'Arco di Orange realizzato da un anonimo disegnatore della prima metà del XVI secolo e oggi conservato a Eton College (ECC BN 10, no. 56). Da segnalare infine la fortuna delle raffigurazioni del *Barberiniano* copiate nella raccolta di Cassiano Dal Pozzo a Windsor Castle (RCWC RL 10812, f. 25).

Bibliografia

Mon.: Lemerle 2005, 45-47; Kleiner 1992, 154-155.

Dis.: Hülsen 1910, 33-34; Borsi 1985, 277-282; Campbell 2004, II, 528-534; Frommel 2008, 13-17; Gros 2017, 252-254.

Census ID: 152271



fig. 4 – Giuliano da Sangallo, *Prospetto laterale dell'Arco di Orange*.
 BAV Barb. Lat. 4424 (Codice Barberiniano), f. 25r
 fig. 5 – Giuliano da Sangallo, *Prospetto laterale e della facciata
 meridionale dell'Arco di Orange*, BCIS S. IV.8 (Taccuino Senese),
 ff. 22v-23r



c. 227



LATESTA



DAORNGO



Arco onorario quadrifronte, prospetto, invenzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. II, f. 3v
 Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
 Membr.; mm 487 × 398.

a. Piano attico:

Rilievi con prigionieri.

Bassorilievo Ciampolini, *Battaglia dei Romani contro i Barbari*, I sec. d. C., Mantova, Complesso Museale di Palazzo Ducale.

Altri disegni del rilievo Ciampolini: RBME 28.II.12, f. 59v; BML 2005, 0926.118.

b. Pilone sinistro: Termine di satiro.

c. Pilone destro: Termine di sileno.

Altri disegni: GDSU 280 A.

Il foglio illustra, in proiezione ortogonale e vista pseudo-prospettica, la facciata di un arco quadrifronte d'invenzione. La struttura principale riprende quella dell'Arco di Giano nel Foro Boario, ma la volta a crociera è qui sostituita con una volta a vela. La fronte segue tipologicamente l'Arco di Tito a Roma o quello di Traiano a Benevento, componendosi di due piloni, un ordine principale e un attico. Singoli elementi sembrano ispirarsi ad altri monumenti. L'archivolto modanato del fornice poggia su piedritti con basi attiche, fusti decorati a girali d'acanto e capitelli compositi con un echino a ovoli, un ornato che ricorda quello dell'Arco dei Gavi a Verona. Sul fronte dei piloni, semicolonne composite si dispongono a coppie, un'unica fascia lega insieme le rispettive basi e un tondino unisce i collarini dei capitelli. Le basi sono rappresentate abbreviate e prive di modanature, secondo quanto verificabile in altri fogli del *Libro*. Lo zoccolo dei piloni, a piedistalli separati e in aggetto sotto alle semicolonne, presenta un basamento di tipo attico. La trabeazione risalta sulla verticale del fornice e in corrispondenza delle semicolonne angolari. È formata da un architrave a due fasce, fregio liscio, una sottocornice con il gocciolatoio di cui si vede l'incavo interno, una sima a gola dritta e listello.

La particolarità del gocciolatoio, disegnato in sezione, come in questo caso, o visto di sottinsù, ha uno scopo esplicativo e si ripete in numerosi disegni del *Libro*. Per evidenziare i risalti della trabeazione e dell'attico, sono raddoppiati alcuni profili con uno spessore omogeneo e con una simmetria speculare. Anche questa modalità di rappresentazione si riscontra negli altri disegni capponiani. Si tratta di un espediente che fa ricorso a una composizione di tipo pseudo-prospettico. L'inclinazione dei gocciolatoi e degli

altri elementi architettonici è resa a mano, con tratti molto brevi, per cui la costruzione complessiva risulta irregolare. Si registra comunque la tendenza a convergere verso un asse mediano, con un effetto “a lisca di pesce”. L'inquadratura prospettica del fornice è invece costruita accuratamente. Si riconoscono linee tracciate con la punta metallica e la riga, convergenti in un unico punto di vista. All'interno del fornice sono disegnati in prospettiva il pilastro del prospetto posteriore dell'arco e parte del vano interno. Non risulta invece coerente con il resto della veduta prospettica l'innesto del prospetto laterale sinistro, di cui è riprodotta l'imposta dell'arco minore, mentre una linea interrotta segnala il relativo piedritto. Si tratta di un tentativo di mettere in evidenza il duplice asse di attraversamento dell'arco e la sua struttura tetrapila. Rimane tuttavia poco chiaro in che modo sia disposto il passaggio trasversale, siccome l'arco laterale di sinistra è indicato più basso della volta a vela. In un arco quadrifronte, come quello dei Gavi, i fornici laterali sono più stretti e bassi di quelli frontali. L'incisione su disegno di Giovan Francesco Caroto propone uno scorcio prospettico dell'Arco dei Gavi confrontabile con quello del *Libro Capponi*, ma più coerente. Nell'arco trionfale capponiano tra gli intercolumni si aprono edicole dal coronamento curvilineo e scavate da nicchie con un catino a conchiglia, dalla singolare composizione: sono inquadrate da semicolonne ioniche che reggono una trabeazione dilatata in altezza, la quale gira all'interno delle nicchie dove sono ospitati due termini. Nella zona superiore sono poste, simili alle mensole dell'Arco di Traiano ad Ancona, due are, decorate agli angoli da teste di ariete unite da ghirlande.

Erbe infestanti crescono tra le sbrecciature dell'attico, che segue la stessa tripartizione dell'intera struttura. Al suo interno sono montati tre rilievi che alludono a un'iconografia trionfale. Ai lati sono rappresentati prigionieri legati e al centro una scena di battaglia tra Romani e barbari che s'ispira fortemente al frammento di un fregio di età augustea, il famoso bassorilievo del Museo di Palazzo Ducale di Mantova, che alla fine del XV secolo si trovava nella collezione del mercante romano Giovanni Ciampolini e, acquistato poi da Giulio Romano, fu spedito proprio a Mantova e usato come modello per l'affresco con *La morte di Patroclo* nella Sala di Troia del Palazzo Ducale (1538-39).

In maniera simile a quanto avviene per la struttura architettonica, è possibile che anche i due termini all'interno delle nicchie abbiano origine da un riferimento antiquario: quello di sinistra ritrae un satiro dalle lunghe orecchie mentre il suo *pendant*, dal volto stempiato, ricorda piuttosto un sileno. Entrambi stringono i lembi della nebride che avvolge il loro busto; sui pilastri a tronco di piramide rovesciata sono invece disegnati degli elementi decorativi a forma di targa. Termini simili a questi si trovano in uno dei progetti per il completamento della facciata di San Lorenzo di Firenze, ascritto variamente a Giuliano da Sangallo o – in maniera più convincente – al fratello Antonio il Vecchio, ovvero il grande foglio GDSU 280 A, da ricondurre a un periodo compreso tra l'ingresso trionfale di Leone X in città nel novembre del 1515 e l'assegnazione dell'incarico a Michelangelo nel dicembre 1516. Il termine con l'aspetto di sileno, in tutti i dettagli visibili nel foglio capponiano, ritorna puntualmente nel rincasso alla base del campanile destro del progetto di epoca leonina (fig. 6). Un dato questo di una certa rilevanza che indirizza sempre di più l'appartenenza dei disegni capponiani alla bottega dei Giamberti.

La scena di battaglia al centro del piano attico dipenda da una sicura fonte antiquaria, il già

ricordato bassorilievo Ciampolini.

Al pari di altri pezzi provenienti dalla stessa raccolta, il bassorilievo fu riprodotto in numerosi libri di disegni della prima metà del Cinquecento. Per un confronto con il *Capponiano* vale la pena citare il disegno nel *Codice Escorialense* (f. 59v, fig. 7), riconducibile alla cerchia di Baccio d'Agnolo, insieme a quello dipendente dallo stesso prototipo e attribuito a Fra Bartolomeo (BML 2005, 0926.118), un tempo nella collezione Dal Pozzo. La scena rappresentata ripete quella del frammento Ciampolini: attorno al gruppo centrale con il guerriero morente sorretto dal compagno si dispongono soldati romani, alcuni dei quali a cavallo e, in basso, gli avversari in fin di vita. Rispetto all'originale antico sono però inserite delle aggiunte, in particolare l'albero per colmare il vuoto all'estremità destra, oppure sono operate delle modifiche, ravvisabili ad esempio nella figura sulla sinistra, nuda e riversa, priva delle brache presenti nel rilievo. Pur nella sua maggiore semplicità esecutiva, nel *Capponiano* si ravvisano gli stessi elementi e nuovi cambiamenti: l'aggiunta di due figure in più, un soldato a sinistra e un barbaro in fuga accanto all'albero; le pose modificate degli astanti e talvolta alcune variazioni nei loro attributi. Ciò è evidente nel caso del soldato a cavallo non più armato di lorica ma nudo e con la spada.

Da segnalare anche l'annotazione nel disegno attribuito a Fra Bartolomeo, *Janni Campolino dell'arco di piazza Judea*: potrebbe fornire delle indicazioni in merito all'originaria collocazione di questo bassorilievo, giacché la prima abitazione del Ciampolini si trovava proprio in piazza Giudea.

L'arco disegnato è dunque il frutto di una fantasiosa mescolanza di più elementi eterogenei desunti dall'antico, noti attraverso altri disegni disponibili nella bottega sangallesc, montati assieme in un rinnovato assemblaggio.

Bibliografia

Mon. (Arco dei Gavi): Caroto 1560, tav. "Arcus Castris Veteris"; Tosi 1983, 90-97.
Ril. Ciampolini: Egger 1905-1906, 146-151; Bober-Rubinstein 2010, 186-187; Fusco-Corti, 1991, 34-35; Kleiner 1992, 86; Cantoni 2017, 18-20; Chiodo 2021, 289. Census ID: 152897



fig. 6 – Antonio da Sangallo il Vecchio (già attr. a Giuliano da Sangallo), *Progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo di Firenze*, part. GDSU 280 A

fig. 7 – Anonimo Escorialense, *Bassorilievo Ciampolini*. RBME 28.II.12 (*Codice Escorialense*), f. 59v





h

Arco trionfale in rovina, prospetto, invenzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. II, f. 4r
 Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
 Membr.; mm 487 × 398.

Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ109, f. 37v; BEUM Gamma Z.2.2, f. 139r.
 Altri disegni citati: BAV Barb. Lat. 4424, f. 23v; GDSU 7851 Ar (*Codice Geymüller*, f. 60r).

Pilone destro:
 Statua di Pan Della Valle, II sec. a. C., marmo, Roma, Musei Capitolini

L'arco onorario rappresentato in questo foglio si relaziona direttamente con quello disegnato a fianco. Si tratta, pure in questo caso, di un edificio inventato che s'ispira a un monumento antico. Si notano infatti caratteristiche strutturali simili a quelle dell'Arco di Traiano a Benevento, nelle forme in cui esso è riprodotto da Giuliano da Sangallo nel *Barberiniano* (f. 23v). Presenta un solo fornice inquadrato da due piloni: le semicolonne ioniche binate poggiano su uno zoccolo continuo con il profilo modanato e reggono una trabeazione con fregio a can corrente, a risalti in corrispondenza dell'arco centrale e delle semicolonne laterali. La struttura è completata da un attico che segue gli stessi aggetti e rientranze della trabeazione sottostante, mentre la parte centrale è ulteriormente sormontata dai resti di un coronamento.

L'elemento rovinistico diventa espediente per presentare il monumento, caratterizzato da un ampio squarcio centrale che lo divide a metà, mostrando la definizione dei profili delle parti superiori in sezione e il fornice in veduta prospettica, mentre le altre numerose sbrecciature rendono visibile la muratura sottostante. L'edicola del pilone sinistro è murata e al di sopra è collocata un'ara con amorini, rotta nella parte centrale; rimane, invece, soltanto una traccia dei capitelli corrosi dal tempo. Il pilone destro è integro. I capitelli ionici hanno un echino a ovoli e collarino scanalato – cifra stilistica tipicamente sangallescica – e sono legati insieme da un tondino. Tra il binato è inserita un'edicola, simile in tutto a quelle raffigurate nel foglio precedente e abitata all'interno da uno dei due *Pan Capitolini*. Superiormente vi è una piccola ara timpanata sostenuta da mensole con due amorini alati che reggono una ghirlanda, una variazione di quella frammentaria

visibile sull'altro pilone. Un'ara molto simile si ritrova, raffigurata a tratti compendiari, a coronamento di uno studio per un monumento funebre di Antonio il Vecchio nel foglio GDSU 7851 Ar pertinente al *Codice Geymüller*.

Nel disegno preso in esame è rimarchevole la presentazione del *Pan Capitolino*, ricordato nella collezione romana di Andrea Della Valle a partire dal 1490, un'opera che, assieme al suo *pendant*, suscitò un'inusuale attrazione da parte di artisti e antiquari, tanto da figurare in molteplici disegni, codici e taccuini del XVI secolo. In occasione del "possesto" di Leone X, nell'aprile del 1513, i due fauni furono utilizzati, assieme ad altre sculture antiche, per decorare un arco trionfale posto di fronte al palazzo Della Valle a Roma, verso via del Parione. Nella relazione dell'ornato viario allestito per l'evento, Giovan Giacomo Penni descrive l'apparato effimero come «di laude degno, non per la sublime fabrica, ma per memoria delli antiqui Romani» e racconta anche che su «ciascheduno pilamidone era posto un phauno di statura, quanto uno homo giusto di pietra marmorea, et ciascheduno havea sopra della testa una paniera da vari pomi piena, et erano statue antiche di tanta bellezza quanto dir se possino». Penni non fa alcun cenno agli autori dell'allestimento e la sua succinta descrizione non è sufficiente per definire l'impianto dell'edificio effimero. Sembra tuttavia opportuno segnalare che solo nel disegno capponiano la scultura antica risulta utilizzata all'interno di un arco trionfale; si tratta di una suggestione che deve essere tenuta in considerazione, assieme ad altri dati, per meglio definire la cronologia del *Libro Capponi*, che sarebbe pertanto ascrivibile alla prima stagione del pontificato mediceo.

Giovanni Antonio Dosio copia il semi-prospetto destro di questo arco d'invenzione sia tra i fogli del *Codice Destailleur A* (f. 37v, fig. 46), sia nel *Codice Campori* (f. 139r, fig. 8), ma in questa seconda versione omette il satiro Della Valle e il fregio undato della trabeazione.

Bibliografia

Dis.: Hülsen 1910, XXXIX; Luporini 1958, 57-58.

Ara con amorini: Bober-Rubinstein 2010, 101.

Pan Della Valle: Cancellieri 1802, 78-79; Bober-Rubinstein 2010, 121-122. Census ID: 156604.

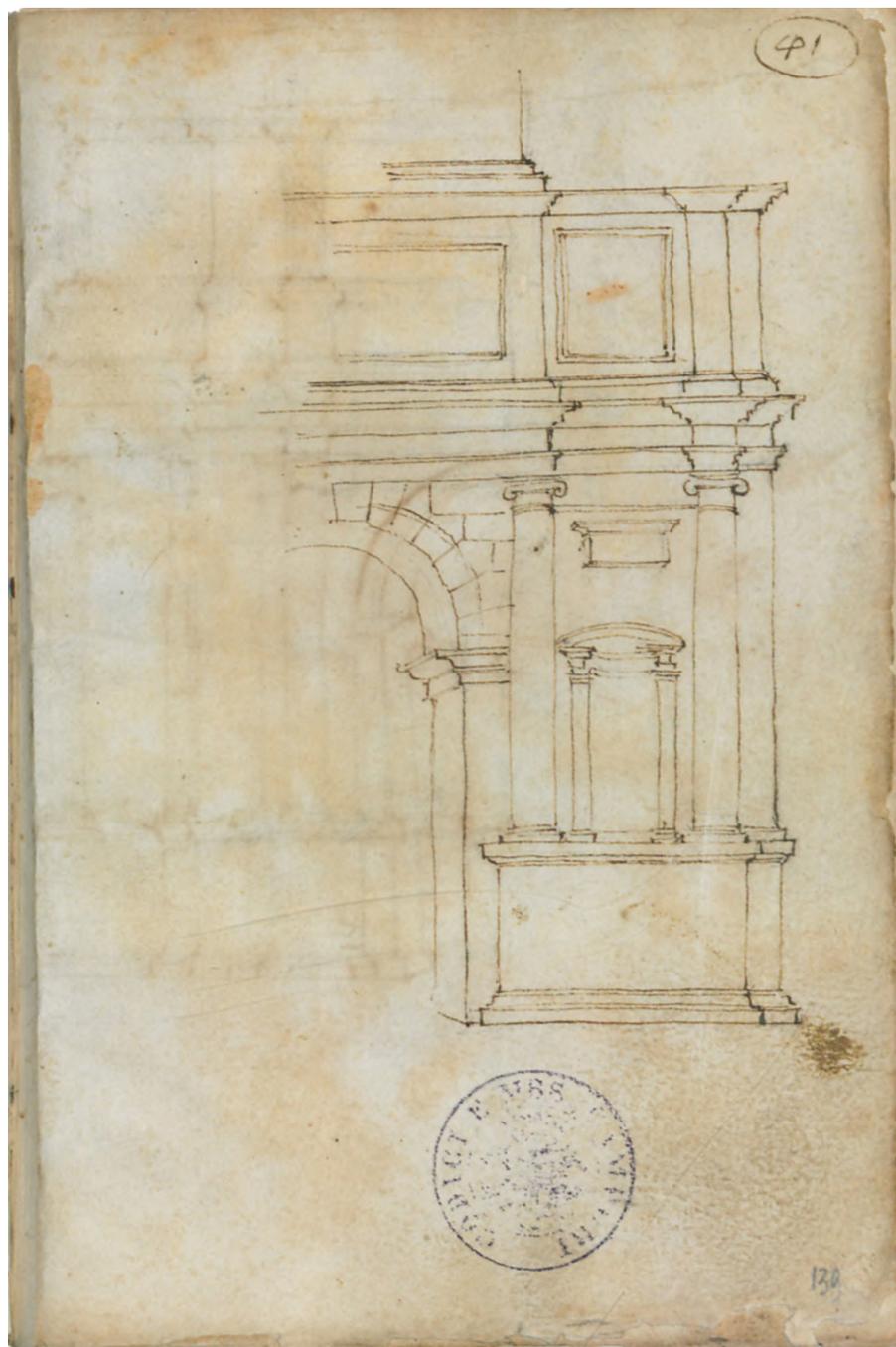


fig. 8 – Giovanni Antonio Dosio, *Semi-prospetto di un arco d'invenzione*. BEUM Gamma Z.2.2 (Codice Campori), f. 139r



BNCF, Gino Capponi 386, bif. II, f. 4v
 Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
 Membr.; mm 487 × 398.

Disegni copiati dallo stesso prototipo: BAV Barb. Lat. 4424, f. 37v.
 Altri disegni citati: BAV Barb. Lat. 4424, f. 38r; SMB-PK OZ 109, f. 28v; GDSU 441 Ar; 701 Ar.

L'edificio fu eretto fuori dalla cerchia muraria, a nord-est di Ravenna, in onore del re degli Ostrogoti Teodorico, presumibilmente poco prima del 526, anno della sua morte. Unica costruzione ravennate di questo periodo realizzata interamente in pietra d'Aurisina e non in mattone, la sua ideazione è forse da ricondurre alla tradizione architettonica dei mausolei a pianta centrale di epoca imperiale. L'edificio si articola su due livelli, entrambi esternamente a pianta decagonale, ma con l'imposta della cupola circolare. Il pian terreno è scandito da nicchie ad impianto rettangolare coperte da volte a tutto sesto; sul lato ovest una porta dà accesso alla cella inferiore a pianta cruciforme. La cella superiore è leggermente arretrata rispetto a quella sottostante e in origine era circondata da un deambulatorio, di cui rimane traccia nella serrata articolazione della parete. Il vano interno superiore è a pianta circolare e coperto da un unico monolite a forma di calotta. Nel XIII secolo il Mausoleo fu annesso al monastero benedettino di Santa Maria Rotonda. Leon Battista Alberti, che poté vedere il monumento durante il suo soggiorno presso la corte malatestiana, nel *De re aedificatoria* (vd. scheda nr. II.9) lo descrive come un tempio di epoca classica e ne riferisce lo stato di conservazione, interrato per più di un quarto della sua altezza. Nell'*Italia Illustrata* (1474) Biondo Flavio, il cui fratello Matteo era abate del complesso monastico, racconta che il Mausoleo era stato rifunzionizzato. Ospitava l'altare maggiore e il coro della chiesa, una situazione che rimase inalterata fino al XIX secolo, come ben illustrano una pianta tardo seicentesca e un disegno di Giovan Battista Piranesi.

Un intero foglio del *Libro Capponi* è occupato dalla pianta del pianterreno del Mausoleo

ravennate, restituito sopraelevato su uno stilobate di due gradini. Questa invenzione non tiene conto dell'effettiva situazione conservativa del monumento e lo trasforma in un tempietto isolato e a pianta centrale, in maniera affine all'interpretazione che ne aveva dato anche Alberti. In basso è riportata una scala grafica. Il disegno, tracciato con riga e compasso, rappresenta in maniera coerente la conformazione decagonale dell'edificio all'esterno e quella a croce greca del vano interno. L'apertura è posizionata in basso al centro mentre agli angoli dei due bracci trasversali sono rappresentati quattro cunei, due per ogni lato, che corrispondono alle piccole feritoie che illuminano la cella inferiore. Queste fenditure nel disegno rimangono però chiuse nello spessore murario e sono arretrate rispetto alle pareti delle nicchie esterne. Nel disegno preparatorio, tracciato con la punta metallica, i cunei arrivano invece a toccare correttamente le pareti esterne. È possibile che il disegnatore, non conoscendo direttamente il monumento, abbia mal interpretata la funzione dei cunei nel modello che stava copiando e abbia proposto una soluzione che gli pareva più logica. Confrontando la pianta con quella di dimensioni ridotte nel *Barberiniano* (f. 37v, fig. 9) si comprende come sia stato manipolato il prototipo di riferimento, cui invece Giuliano da Sangallo rimane più aderente. Gli stessi cunei, ad esempio, sono presenti anche nel *Barberiniano* ma sono resi con linee a tratteggio e arrivano fino alle pareti esterne. Agli angoli dei bracci longitudinali, inoltre, Giuliano traccia degli elementi sporgenti addossati alle pareti – in quello in basso a destra il figlio Francesco annota la parola *nichi*, riferendosi ai pannelli lapidei collocati negli angoli, in alto, con grandi conchiglie in altorilievo – mentre nel disegno capponiano gli stessi elementi sono considerati come parte integrante della parete.

Tra i disegni di Giovanni Antonio Dosio presenti nel *Codice Destailleur A* manca la pianta del Mausoleo di Teodorico, ma al f. 28v è riprodotta la veduta prospettica dell'alzato con lo spaccato di un quarto della copertura (fig. 42), molto probabilmente la copia dello stesso disegno che doveva trovarsi tra i fogli dispersi del *Libro Capponi*. Lo suggerisce la presenza dello stilobate a due gradini che compare nella pianta del *Capponiano*. Prima di Dosio il medesimo prospetto era stato copiato anche da Sallustio Peruzzi nei fogli GDSU 441 A (fig. 10) e 701 Ar. Fino ad oggi si riteneva che Sallustio e Dosio avessero liberamente reinterpretato l'alzato del Mausoleo di Teodorico presente nel *Codice Barberiniano* (f. 38r), ma nel disegno del Sangallo mancano troppi elementi che invece le restituzioni dei due artisti hanno in comune, come la sigla S.P.Q.R. sopra alla porta d'ingresso, la sequenza di paraste anche nel lato sinistro del secondo livello e il crepidoma.

Bibliografia

- Mon.*: Heidenreich-Johannes 1971; Krautheimer 1986, 295-296; Orlandi 1989, 33; Jäggi 2010, 169-171; Periti 2020, 109-142.
Dis.: Hülsen 1910, 54; Licht 1984, 60-63; Borsi 1985, 196-198; Orlandi 1989, 32-33; Campbell 2004, II, 569; Zavatta 2008, 167-168; Brothers 2022, 62-74.
Census ID: 152401

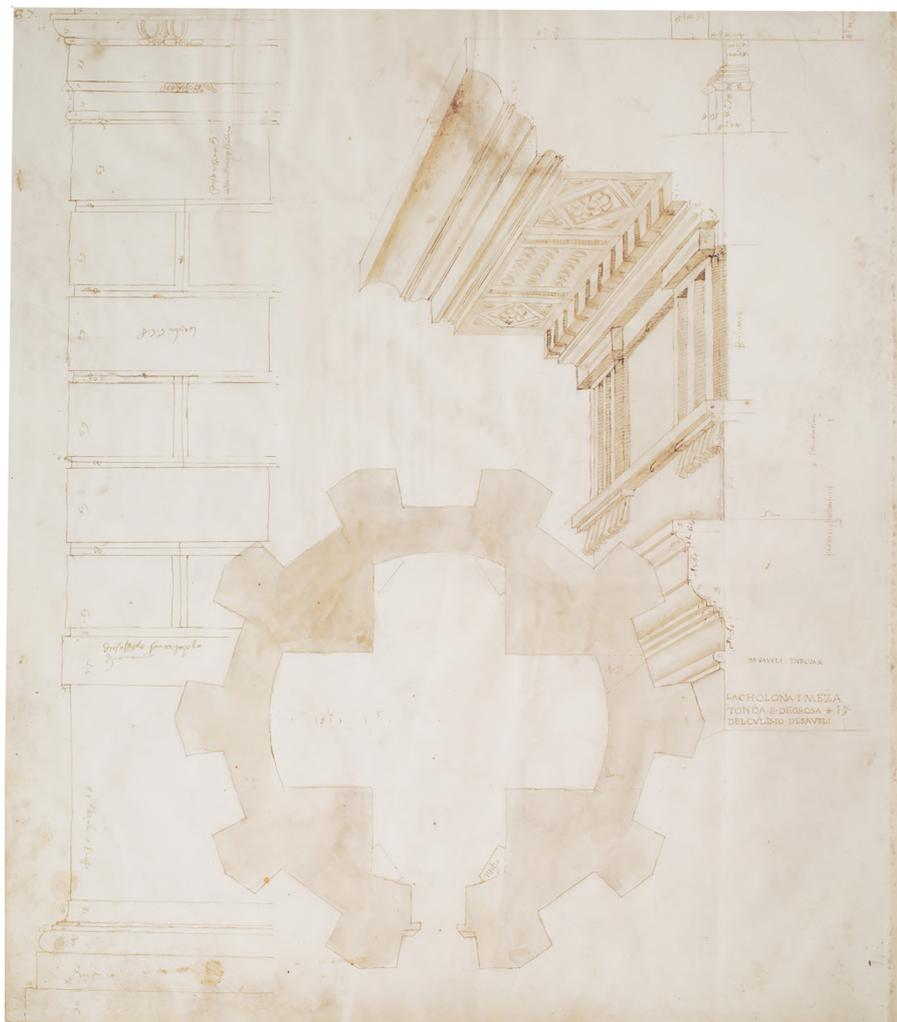


fig. 9 – Giuliano da Sangallo, *Pianta del Mausoleo di Teodorico*.
 BAV Barb. Lat. 4424 (Codice Barberiniano), f. 37v
 fig. 10 – Sallustio Peruzzi, *Alzato del Mausoleo di Teodorico*.
 GDSU 441 A



Ancona, Arco di Traiano, prospetto

BNCF, Gino Capponi 386, bif. III, f. 5r
 Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
 Membr.; mm 485 × 398.
 Segni: 9 (nel margine superiore esterno).

Disegni copiati dallo stesso prototipo: BAV Barb. Lat. 4424, f. 21r.
 Altri disegni citati: DCCH vol. 35, f. 56r; GDSU 1119 Ar-v, 1071 Ar.

L'arco – a un solo fornice sormontato da un attico e inquadrato da quattro semicolonne corinzie scanalate poste su un alto zoccolo in travertino – fu eretto sul molo artificiale del porto di Ancona e dedicato all'imperatore Traiano in una data che oscilla tra il 110 e il 117 d. C.

La struttura, in blocchi di marmo, alta e slanciata è condizionata dalla necessità di essere vista sia dal mare che dalla città e dalla ristrettezza del molo, largo solo 11 metri. I piloni laterali sono divisi su entrambe le fronti in due settori mediante piccole mensole intermedie a cui erano un tempo applicati dei *rostra*, saccheggiate nell'848 durante un'incursione saracena assieme agli altri manufatti bronzei dell'arco, ovvero le sculture dell'attico e le lettere dell'iscrizione. Durante il Medioevo l'Arco di Traiano era compreso all'interno di un apparato difensivo costituito da torri e da un corridore; al restauro del porto di Ancona, promosso tra il 1420 e il 1421 dal cardinale legato Gabriele Condulmer, partecipò attivamente anche Ciriaco de' Pizzicolti, il quale esaminò con attenzione il monumento e ne copiò per primo le iscrizioni sulla fronte dell'attico verso la città.

È da questa riscoperta dell'Arco che inizia la fortuna del monumento tra antiquari e artisti, che lo rappresentarono a più riprese fino al XIX secolo. Tra le più antiche raffigurazioni è quella di Giuliano da Sangallo nel *Codice Barberiniano* (f. 21r, fig. 11) forse dipendente da un disegno di Ciriaco, copiato da un esemplare perduto dei *Commentaria* da cui il Sangallo riprende pure alcune vestigia greche, oppure da una messa in pulito di rilievi fatti dallo stesso architetto durante un soggiorno anconetano, confermato da una nota al f. 32r dello stesso codice e verosimilmente avvenuto negli anni

in cui era impegnato nella fabbrica lauretana.

L'alzata prospettica replica con una certa accuratezza il monumento antico ma con alcune significative aggiunte: il timpano sopra all'iscrizione dedicatoria, trascritta con una serie di errori; la statua equestre nel coronamento superiore, che ricorda l'iconografia del Marco Aurelio; la raggiera dei conci del fornice e i solchi a forma di uncino che alludono ai segni lasciati dai *rostra*. Al centro del basamento Giuliano riporta poi la pianta dei due piloni dell'arco.

Pur rifacendosi allo stesso prototipo, nel *Capponiano* è proposta una restituzione del monumento in proiezione ortogonale e parzialmente scorciata, ma ne sono modificate le proporzioni. Sono infatti allargate le dimensioni del basamento, incrementando di conseguenza la luce del fornice e l'intercolunnio dei piloni, attuando una distorsione e rendendo l'edificio meno slanciato. È suggerita poi l'ubicazione del monumento nel porto di Ancona attraverso la raffigurazione delle onde marine in basso e di tre ancoraggi per le navi sul dado del basamento. Questi inserimenti mancano nel *Barberiniano*, ma in una veduta prospettica, databile attorno al primo decennio del XVI secolo (DCCH, vol. 35, f. 56r), l'edificio è similmente lambito dalle acque. Antonio il Giovane, che si recò ad Ancona a più riprese tra il 1532 e il 1537 per la costruzione delle nuove opere difensive, rilevò il monumento in più fogli del suo *corpus* grafico e, in particolare, nel foglio GDSU 1071 *Ar* segnala con una linea ondulata il livello dell'acqua a metà dell'altezza del basamento, annotandovi accanto la parola «mare».

Il disegno capponiano si distanzia da quello nel *Barberiniano* per l'assenza dell'apparato scultoreo di coronamento, che non potrebbe altrimenti entrare nel foglio, per le colonne prive di scanalature e per la restituzione di alcuni particolari architettonici. Nello specifico, nel *Capponiano* è un numero ridotto di modanature a comporre sia la cimasa del grande basamento che la cornice della trabeazione. Nel *Capponi* però si notano i profili del gocciolatoio disegnati secondo una convenzione che ne mostra l'incavo interno. Questa modalità di rappresentazione è assente nel foglio di Giuliano e dipende verosimilmente dalla copia di altri disegni di dettaglio del monumento disponibili nella bottega sangallescà. Il gocciolatoio è raffigurato allo stesso modo nei rilievi ben più accurati di Antonio il Giovane (GDSU 1119 *Ar-v*) e nel *Terzo libro* di Sebastiano Serlio, nella tavola riservata appunto ai dettagli architettonici dell'Arco di Traiano, dove la raffigurazione è assonometrica.

Bibliografia

Mon.: Galli 1937, 321-336; De Maria 1988, 228-229; Luni 1998a, 109-114; Luni 1998b, 395-403; Gros 2001, 82-83; Benelli 2019b, 41-60.
Dis.: Serlio 1540, CXXV; Hülsen 1910, 31; Vasori 1980, 103-104; Borsi 1985, 127-129; Campbell 2004, II, 520-522.
Census ID: 152219



fig. 11 – Giuliano da Sangallo, *Arco trionfale di Traiano a Ancona*.
 BAV Barb. Lat. 4424 (Codice Barberiniano), f. 21r



Roma, Arco di Gallieno, prospetto, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. III, f. 5v
 Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
 Membr.; mm 485 × 398.

Disegni dipendenti dallo stesso prototipo: BAV Barb. Lat. 4424, f. 25v.
 Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, f. 28v; BEUM Gamma Z.2.2, f. 118v.
 Altri disegni citati: BMLF Redi 77, ff. VIIv-VIIIr; RCWC RL19265, f. 58r.

L'arco, detto di Gallieno per l'iscrizione che corre lungo l'architrave, era in realtà una delle porte che si aprivano lungo le mura serviane sull'Esquilino. La porta a tre fornic fu ricostruita in epoca augustea – come provano i caratteri del monumento, quali la muratura in massicci blocchi di travertino e i capitelli corinzi a foglia d'acqua – e nuovamente dedicata nel 259 d. C. Il fregio, oggi liscio, portava l'originaria iscrizione poi scalpellata. Dell'ingresso monumentale rimane solo il varco centrale in quanto i due fornic laterali furono demoliti con buona probabilità nel 1477, quando Sisto IV promosse la costruzione della limitrofa chiesa di San Vito.

Nella pianta prospettica di Roma disegnata nel 1474 da Alessandro Strozzi (Redi 77, ff. VIIv-VIIIr) il monumento è ancora riprodotto con un'apertura centrale maggiore sormontata da un piano attico, affiancata da due varchi laterali più bassi. Prendendo forse ispirazione dalla situazione originaria, l'arco è rappresentato a tre fornic anche nel *Libro Capponi*, ma con elementi d'invenzione: il lungo dado che chiude in basso i due passaggi voltati secondari trasformandoli in finestre; l'architrave a due fasce e cimazio, senza iscrizioni; la trabeazione e l'attico con frontone triangolare in aggetto sopra l'apertura centrale. Gli stessi elementi caratterizzano anche la ricostruzione dell'arco proposta da Giuliano da Sangallo nel *Barberiniano* (f. 25v, fig. 12) con il piano attico in rovina. Tra le sbrecciature del coronamento e in corrispondenza del fornice minore sinistro, Giuliano rappresenta un concio disposto trasversalmente alla cornice dell'attico, suggerendo un fastigio timpanato andato distrutto.

Nel foglio capponiano evidenti segni di abrasione celano la volontà di ricostruire

una soluzione analoga. S'intravede infatti una linea tracciata in diagonale a partire dall'angolo sinistro dell'attico e lasciata poi interrotta prima di essere erasa. In seguito a un ripensamento sono stati anche cancellati due timpani di minori dimensioni delineati sopra agli aggetti laterali dell'attico. In questo caso particolare sembra dunque che il disegnatore abbia elaborato le sue ipotesi ricostruttive direttamente sul foglio, partendo dallo stesso prototipo seguito da Giuliano, rinunciando però ad ogni inserimento di carattere pittorico o anedddotico. Mancano, ad esempio, le quattro chiavi appese al centro dell'archivolto maggiore illustrate nel *Barberiniano* – rimaste esposte come trofeo municipale fino al 1825 – sostituite con una mensola a volute.

Nel *Capponiano* il monumento è rappresentato seguendo una pseudo-prospettiva centrale e la fronte è necessariamente in proiezione ortogonale. Rientra nella resa prospettica anche il raddoppio speculare verso il centro delle linee verticali che indicano lo spessore delle lesene e degli altri elementi architettonici. Nel *Barberiniano* la prospettiva è invece laterale. Qui è anche riportata la pianta che Giuliano disegna con alcune misure nella parte alta del foglio e in scala con l'alzato, *misurato a punto* come si legge nella *tabula ansata* al centro dell'attico.

Giovanni Antonio Dosio riproduce due volte il semi-prospetto destro del disegno capponiano, sia nel *Codice Destailleur A* (f. 28v, fig. 42), sia nel *Codice Campori* (f. 118v, fig. 13), modificando l'impostazione prospettica, da centrale a laterale. Corregge poi i risalti del piano attico e aumenta l'interasse delle paraste tra il pilone esterno e quello interno. Il disegno dosiano è più aderente al *Capponiano* poiché è delineato anche il paramento, tralasciato invece nel *Codice Campori*. Qui l'artista contrassegna con le lettere A, B e C le parti aggiunte graficamente al monumento antico e nell'ampia didascalia sottostante precisa che *la parte segnata [...] non ci sia niente di manco nonostante ci è opinione che ella ci fussi*. Dimostrando di conoscere l'effettivo stato di conservazione del monumento, Dosio aggiunge che *gli zoccoli sotto a' pilastri sono sotterra e apariscine una quarta parte fuor della terra*. Infine, con un senso critico rivelatore del suo approccio vitruviano anche nei confronti dell'antico, annota che *detto arco è di trevertino non di molta buona maniera anzi goffissima*.

Da segnalare la fortuna del disegno di Giuliano, di cui si trova una copia nella raccolta di Cassiano Dal Pozzo a Windsor Castle, da cui Giovanni Pietro Bellori ha tratto l'incisione per la sua pubblicazione dedicata ai *Veteres arcus Augustorum triumphis insignes*.

Bibliografia

Mon.: Lugli 1937, 16-26; Lugli 1965, 299-312; De Maria 1988, 311-312; *Lexicon topographicum urbis Romae*, I, 93-94 (scheda di Emilio Rodríguez Almeida); Coarelli 2008, 251-252; Blondin 2011, 605-616.
Dis.: Bellori 1690, tav. 22; Hülsen 1910, 34; Luporini 1958, 54-55; Borsi 1985, 142-144; Campbell 2004, II, 534-537; Frommel 2008, 19; Demonet 2015, 68-69.
Census ID: 151814

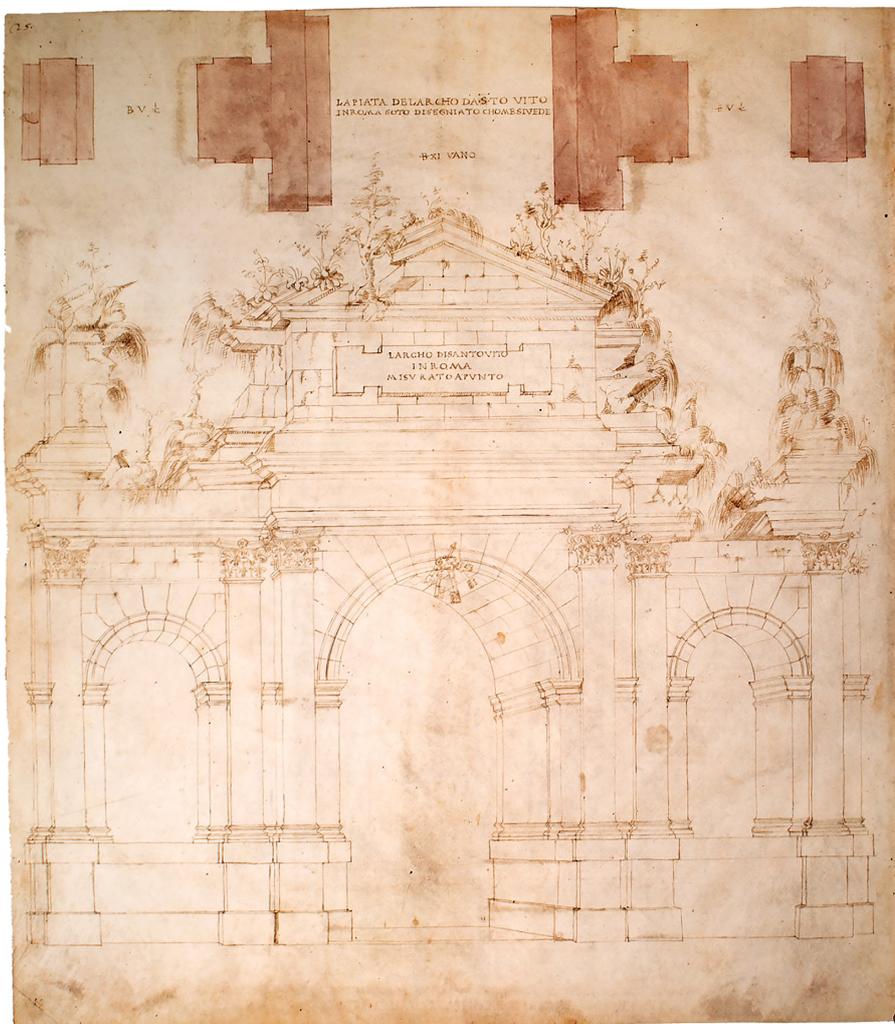


fig. 12 – Giuliano da Sangallo, Arco di Gallieno. BAV Barb. Lat. 4424 (Codice Barberiniano), f. 25v

fig. 13 – Giovanni Antonio Dosio, Semi-prospetto dell'Arco di Gallieno. BEUM Gamma Z.2.2 (Codice Campori), f. 118v





Roma, Arco degli Argentari, prospetto, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. III, f. 6r
 Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
 Membr.; mm 485 × 398.

Disegni copiati dallo stesso prototipo: BAV Barb. Lat. 4424, f. 33r; BCIS S. IV.8, f. 22r.
 Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, f. 28r; BEUM Gamma Z.2.2, f. 119v.
 Altri disegni citati: BAV Barb. Lat. 4424, f. 32v.

L'Arco, a un solo passaggio architravato e di limitate dimensioni, fu eretto dagli Argentari e dai *negotiantes Boari* nel Foro Boario per celebrare il successo militare e le ambizioni dinastiche dei Severi, a cui fu dedicato tra il 203 e il 204 d. C. Il monumento è costituito da due pilastri quadrangolari poggianti su piedistalli in travertino e rivestiti di lastre marmoree, per la maggior parte figurate. Sono rappresentati i personaggi della famiglia imperiale, scene di sacrificio e vittorie alate. La figura di Ercole e un *Genius Populi Romani* affiancano l'iscrizione dedicatoria posta al centro della trabeazione. La decorazione si presenta incompleta a causa della *damnatio memoriae* in cui incorsero alcuni membri della famiglia dei Severi. L'apparato ornamentale del pilastro orientale è solo parzialmente visibile poiché fu inglobato per metà nella chiesa di San Giorgio in Velabro, eretta a partire dal 683.

I disegni che rappresentano l'Arco degli Argentari nel *Taccuino Senese*, nel *Barberiniano* e nel *Libro Capponi* sono delle ipotesi ricostruttive che lo mostrano completo.

Nel *Barberiniano* è interamente restituito anche il prospetto laterale che occupa metà del f. 32v. Il fronte, riprodotto accanto (f. 33r, fig. 14), è presentato in prospettiva e ciò permette d'individuare i dieci lacunari che compongono il soffitto, le relative incorniciature e i due riquadri interni del pilastro destro. Il rilievo superiore appare fedele all'originale antico, con la raffigurazione di Caracalla sacrificante e al fianco Geta. Meno coerenti con il monumento sono invece le figurazioni esterne inquadrature da lesene corinzie, ornate con motivi decorativi rinascimentali. Se nel rilievo inferiore di sinistra compare la scena del toro condotto al sacrificio, uguale a quello dell'arco antico, nel suo

pendant Giuliano inserisce, in maniera del tutto arbitraria, la nota rappresentazione dell'Arco di Tito con il corteo che sostiene la Menorah del Tempio di Gerusalemme. Il pannello centrale del pilastro a sinistra conserva solamente una figura in tunica corta molto danneggiata che nel disegno sangallescò è interpretata come una donna avvolta da un ampio panneggio mentre nel pilastro di destra è disegnato un satiro nudo desunto da qualche baccanale. Tra i capitelli corinzi delle lesene sono due aquile abbinata che reggono una ghirlanda; la targa che occupa l'architrave e il fregio sopra l'apertura è inquadrata a sinistra da Ercole e a destra dal *Genius Loci*. Di grande interesse la decorazione a girali d'acanto agli angoli del fregio e, in generale, tutta la ricca ornamentazione delle cornici. Il disegno del *Taccuino* (f. 22r, fig. 15) è meno ricco di dettagli decorativi ma segue un'impostazione prospettica laterale che permette di visualizzare anche il prospetto sinistro dell'arco. Pur mancando il coronamento superiore, il monumento è sormontato da un altro arco del Foro Boario, quello di Giano Quadrifronte. I piedistalli, anziché mostrare le giaciture dei blocchi scheggiate come nel *Barberiniano*, sono arricchiti da riquadri con motivi decorativi di vario genere, ma le lesene sono prive di ornamento. Differenze notevoli, nonostante il tratto abbreviato, si riscontrano nei rilievi del pilastro destro dove in basso sono due figurette in atto di trascinare il toro e in alto una figura vestita che tiene con la destra un oggetto dalla forma allungata. Al centro della trabeazione è un'incisione in lettere capitali: *questo e si dice che è l'arco di Decio in Roma*. Nessuna fonte riporta una simile indicazione e sfugge da dove Giuliano abbia ricavato questa notizia.

Il disegno capponiano mostra un'ulteriore variante dell'Arco degli Argentari, più vicina al *Barberiniano* per numerose ragioni: la struttura dall'attico timpanato, la ricca articolazione delle modanature delle cornici, la presenza delle due aquile abbinata e la decorazione vegetale del fregio. Si relaziona invece con la restituzione offerta nel *Taccuino* per il fatto che le lesene sono prive di decorazioni e per la vicinanza delle raffigurazioni sul fronte. I due pannelli inferiori illustrano le consuete scene con il trasporto del toro – quella di sinistra è quasi sovrapponibile al rilievo nel *Taccuino*, con l'animale al centro e due figurette ai lati, una delle quali con un martello – mentre quelli superiori sono abitati da figure disegnate con particolare abilità. Nel pilastro sinistro, un uomo togato solleva un braccio verso l'alto mentre con la destra si regge la veste. Dall'altra parte invece una figura femminile è avvolta da un lungo peplo drappeggiato che lascia intravedere le forme del corpo. Avanza verso destra ma ha il volto rivolto nella direzione opposta; si appoggia a uno scudo e regge un lungo strumento di difficile identificazione. Anche in questo caso si riscontra una vicinanza iconografica con il disegno appena abbozzato nel *Taccuino*.

Per altri aspetti invece il foglio capponiano dimostra una certa autonomia, a partire dalla scelta della fuga pseudo-prospettica centrale che rende visibili entrambi i lati interni del varco, senza però illustrarne la decorazione, mentre sono visibili solo quattro lacunari del soffitto. Le lesene lisce sono di ordine corinzio, i piedistalli sono più bassi rispetto a quelli disegnati da Giuliano e presentano modanature diverse. Anche in questo disegno i gocciolatoi sono rappresentati seguendo lo stesso espediente adottato in altri monumenti del *Libro* (vd. schede nrr. VI, IX, XII). Il frontone è disegnato in

rovina con una sbrecciatura alla sommità e mancano riferimenti alla struttura in blocchi di travertino. Nel piano attico, tuttavia, sono ben individuabili all'ultravioletto una muratura a blocchi squadrati e una targa centrale, evidentemente erase in seguito a un ripensamento. Rimangono invece visibili molte linee guida del disegno preparatorio. Il disegno capponiano è copiato da Giovanni Antonio Dosio nel *Codice Destailleur A* (f. 28r, fig. 41) che ne riproduce solamente il prospetto sinistro con alcune modifiche individuabili nella figura appena accennata nel riquadro di maggiori dimensioni e nella mancanza della fascia di separazione tra attico e timpano, rappresentata però nel *Codice Campori* (f. 119v, fig. 16). Qui Dosio dimostra una maggiore aderenza al modello di riferimento, di cui riproduce la parte destra e accenna appena a quella di sinistra. In questo caso l'artista è infatti interessato a mostrare quanto è andato perduto e segnala con la lettera A l'attico, annotando poi che quella parte *al presente non vi è ma si pensa per congettura*.

Bibliografia

Mon.: De Maria 1988, 307-309; Kleiner 1992, 334-337; *Lexicon topographicum urbis Romae*, I, 105-106 (scheda di Sylvia Diebner).
Dis.: Hülsen 1910, 48; Luporini 1958, 56; *Roma antica* 1976, 45-46 nrr. 20-21 (schede di Cristina Acidini); Borsi 1985, 174-178; *Zwischen Phantasie und Wirklichkeit* 1988, 161 nr. 70.III (scheda di Anna Adele Amadio).
Census ID: 150975



fig. 14 – Giuliano da Sangallo, *Arco degli Argentari*. BAV Barb. Lat. 4424 (Codice Barberiniano), f. 33r
 fig. 15 – Giuliano da Sangallo, *Arco degli Argentari e Arco di Giano Quadrifronte*. BCIS S.IV.8 (Taccuino Senese), f. 22r
 fig. 16 – Giovanni Antonio Dosio, *Arco degli Argentari*. BEUM Gamma Z.2.2 (Codice Campori), f. 119v





Roma, Arco di Portogallo, prospetto della fronte settentrionale verso via Flaminia, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. III, f. 6v
 Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
 Membr.; mm 485 × 398.
 Segni: 9 (al centro, sopra al disegno).

Disegni dipendenti dallo stesso prototipo: BAV Barb. Lat. 4424, f. 22v.
 Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, f. 36v.
 Altri disegni citati: JSML vol. 115, f. 46v; GDSU 443 A; GDSU 2528 A; BAV Chig. PVII.13, f. 32r.

Costruito con materiali di spoglio nel III sec. d. C., il monumento era situato sulla via Lata (attuale via del Corso), all'altezza di piazza San Lorenzo in Lucina. Fu distrutto nel 1662 per volontà di Alessandro VII con l'intenzione di ottimizzare la circolazione viaria. Si conservano i rilievi dei due prospetti dell'arco, eseguiti dall'architetto Carlo Fontana prima della demolizione, che permettono di visualizzare quanto all'epoca era ancora rimasto in opera (BAV, Chig. P.VII.13, f. 32r).

L'arco era detto "di Portogallo" perché adiacente al palazzo che dal 1488 era stato residenza del cardinale lusitano Jorge da Costa e che aveva ospitato l'ambasciatore portoghese Miguel de Silva negli anni del pontificato di Leone X. In epoche precedenti il monumento aveva assunto varie denominazioni. All'inizio del XV secolo l'Anonimo Magliabechiano lo chiama «Arcus Tropholi» (vd. scheda nr. I.2) mentre un secolo dopo per Francesco Albertini era l'«Arcus Domitiani» (vd. scheda nr. I.4). Con questo nome è identificato anche da Giuliano da Sangallo nella ricostruzione prospettica al f. 22v del *Codice Barberiniano* (fig. 17), come annota in lettere capitali lungo lo zoccolo sporgente del piano attico, in corrispondenza dei piloni (*l'arco di Donmiziano*).

Il disegno capponiano discende dallo stesso prototipo di quello adottato da Giuliano, ovvero un'ipotesi ricostruttiva della fronte dell'arco rivolta verso la via Flaminia, che conservava ancora parte dell'antico ornamento.

L'attenzione si concentra tutta sulla struttura del monumento, riproponendola in maniera schematica: un arco a un solo fornice impostato su un alto zoccolo con piloni inquadrati da semicolonne composite poggianti su piedistalli pulvinati e coronato da

un piano attico. Come nel *Barberiniano*, sono dilatate le imposte dell'archivolto, che sporgono su entrambi i lati delle colonne, mettendo in risalto il loro notevole aggetto. Mentre la parte centrale dell'arco è in prospettiva laterale, così da poter meglio illustrare i conci lapidei del fornice che proseguono nell'intradosso, trabeazione e attico sono in prospettiva centrale, a differenza della più corretta costruzione prospettica di Giuliano. Ad eccezione della chiave di volta e dei capitelli compositi, non v'è alcun cenno alla decorazione scultorea; i due pannelli tra gli intercolunni – lasciati vuoti nel disegno – ospitavano l'*Apoteosi di Sabina* e l'*Adlocutio di Adriano*, collocati poi nel palazzo dei Conservatori. Anche Giuliano, nel foglio barberiniano, omette i due rilievi scultorei ma dimostra una maggiore attenzione alla resa dei dettagli, rimanendo fedele all'originale, come si vede nel piedistallo pulvinato, sui cui membri sono annotate le unità di misura, nella base attica delle colonne e nella decorazione della trabeazione composita, con il fregio a girali d'acanto e la cornice con ovoli e minuscoli dentelli. Nel disegno capponiano si assiste a una sostanziale riduzione di queste membrature, tanto che gli imoscapi delle semicolonne non poggiano su vere e proprie basi ma su plinti sormontati da tondini, mentre per le modanature della trabeazione sono proposte soluzioni diverse, oltre al solito espediente adottato per illustrare i gocciolatoi, di cui si scorge il canale nell'intradosso. La ricostruzione del piano attico è solo accennata e presentata in rovina, laddove Giuliano propone invece nel coronamento un frontone triangolare con una nicchia arcuata nel timpano.

Giovanni Antonio Dosio copia il disegno capponiano al f. 36v del *Codice Destailleur A* (fig. 44), restituendone solo il semi-prospetto destro e riproponendo puntualmente i piedistalli pulvinati delle semicolonne, che unisce in un'unica fascia basamentale, in maniera non dissimile da Bernardo della Volpaia nel *Codice Coner* (vol. 115, f. 46v) e da Sallustio Peruzzi (GDSU 443 Ar). La veduta GDSU 2528 A, disegno preparatorio per l'incisione della pubblicazione di Bernardo Gamucci e per le *Urbis Romae Aedificiorum Reliquiae*, mostra invece lo stato di conservazione dell'arco prima del 1565 (vd. scheda nr. I.6).

I piedistalli rigonfi, unico esempio del genere noto a Roma, furono motivo d'ispirazione anche per Raffaello, che li ripropose nella facciata verso il giardino di Villa Madama e per Giulio Romano a Mantova.

Bibliografia

Mon.: Stucchi 1949-1950; *Codice topografico della città di Roma*, IV, 119, 488; Bober-Rubinstein 2010, 245-246 nrr. 195a-195b; De Maria 1988, 324-325; *Lexicon topographicum urbis Romae*, I, 77-79 (scheda di Mario Torelli); Bonaccorso 2015, 68-77; Mattei 2019, 68-70.
Dis.: Gamucci 1565, 158; Dosio-Cavaliere 1569, tav. 28; Hülsen 1910, 32; *Roma antica* 1976, 59-60 nr. 36 (scheda di Cristina Acidini); Borsi 1985, 132-133; *Raffaello architetto* 1984, 435 nr. 3.4.6 (scheda di Howard Burns); Burns 1984, 394; *Roma di Leon Battista Alberti* 2005, 257 nr. II.9.6 (scheda di Giorgio Ortolani).
Census ID: 150900



fig. 17 – Giuliano da Sangallo, *Arco di Portogallo*. BAV Barb. Lat. 4424 (*Codice Barberiniano*), f. 22v



Roma, Teatro di Marcello, prospetto Prospetto di un “luogo teatrale” o di una *scaenae frons*

BNCF, Gino Capponi 386, bif. IV, f. 7r
Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
Membr.; mm 490 × 382.

1.

Altri disegni citati: BAV Barb. Lat. 4424, f. 4r; RBME 28.II.12, f. 54r; PBAL Inv. 717-808, f. 4r (Pluchart 720).

Avviato forse sotto Giulio Cesare e continuato da Augusto, il teatro fu eretto sul limitare del Campo Marzio e dedicato ufficialmente tra il 13 e l'11 a. C. a Marcello, nipote ed erede designato dell'imperatore morto prematuramente. La facciata curvilinea, in blocchi di travertino, deve la sua parziale conservazione al fatto che l'edificio fu trasformato in fortezza durante il Medioevo. Il complesso fu poi acquistato nella seconda metà del XIV secolo dalla famiglia Savelli che centocinquant'anni dopo ingaggiò Baldassarre Peruzzi perché vi realizzasse un palazzo inglobando le membrature dell'antico monumento. Fino al 1712, anno in cui passò agli Orsini, l'edificio era identificato come *Teatro* o *Culiseo dei Savelli*. Molte delle superfetazioni al pianterreno furono rimosse durante i restauri compiuti tra il 1926 e il 1932, quando furono riaperte le arcate originali del teatro lasciando inalterato il palazzo rinascimentale.

L'alzato esterno della cavea doveva essere elevato su tre livelli e comprendeva quarantuno campate; si conservano soltanto i due piani inferiori scanditi rispettivamente da semicolonne doriche prive di basi, che reggono una trabeazione con fregio a metope e triglifi e una sottocornice a dentelli, e semicolonne ioniche su basi attiche e piedistalli. Tra XV e XVI secolo, alla pari della Basilica Emilia, il monumento fu ampiamente studiato e considerato un modello di riferimento per la corretta morfologia dell'ordine dorico del primo registro.

Nella parte sinistra del foglio capponiano è riprodotto il prospetto del teatro limitato a tre fornici, sviluppato in piano e con le arcate in scorcio prospettico. Solo la campata centrale è completa, le altre due sono presentate in rovina. Il terzo piano, di cui si vedono

i piedistalli, è una ricostruzione d'invenzione.

Sebastiano Serlio, che si trovava a Roma attorno al 1519 quando Peruzzi iniziò la progettazione del palazzo Savelli, racconta che i «fondamenti» della struttura erano interrati e che scavando «si scoperse buono indizio della pianta», pertanto prima di quel momento non si aveva cognizione di come fosse articolata la parte basamentale del monumento. Infatti, nel *Barberiniano* (f. 4r) Giuliano da Sangallo reinventa l'ordine dorico del primo livello restituendolo con basi e plinti e nel *Capponiano* le semicolonne doriche del pian terreno sono addirittura rialzate su piedistalli, verosimilmente con l'intenzione di replicare la composizione del secondo registro. In quest'ultimo l'altezza dei piedistalli risulta accentuata anche nei pilastri del primo piano, dove le semicolonne poggiano su basi tuscaniche anziché attiche, realizzando dunque un assemblaggio molto lontano dal dato archeologico di riferimento e combinando più disegni di dettaglio in modo tale da creare una nuova architettura. Ciò vale anche per le due trabeazioni – quella dorica con triglifi a cinque *guttae* nel fregio ma priva della cornice a dentelli visibile nel monumento antico – e per il trattamento a grandi blocchi squadrati delle arcate. Al primo registro si nota poi un elemento particolare: le modanature del piedistallo delle semicolonne si prolungano al pilastro, sia all'altezza del basamento che della cimasa. La stessa soluzione compare anche nel disegno del portico di Cacabari (f. 11r, vd. scheda nr. XX). Nell'architettura costruita presentano questa singolarità i pilastri del secondo ordine nel cortile della fortezza di Civita Castellana, il cui cantiere vide attivo Antonio da Sangallo il Vecchio tra il 1499 e il 1501. È dunque questa una cifra stilistica adottata dal minore dei fratelli Giamberti ma che si riscontra anche nel *corpus* grafico di Giuliano da Sangallo.

Nel disegno capponiano lo stato di rovina del teatro di Marcello è alluso da erbe infestanti e cretti nella muratura. Nella chiave di volta del secondo registro è disegnata una delle maschere sceniche che ornavano le arcate dell'edificio, ormai scomparse ma ancora leggibili nel Rinascimento, rappresentate anche nel *Barberiniano* e nel *Codice Escorialense* (f. 54r).

Una ricostruzione del monumento molto vicina a quella nel *Capponiano* per la presenza dei piedistalli dell'ordine inferiore è proposta da Raffaello da Montelupo, maestro di Giovanni Antonio Dosio, nel f. 4r del *Codice di Lille*.

Bibliografia

Mon: *Lexicon topographicum urbis Romae*, V, 31-35 (scheda di Paola Ciancio Rossetto); Tessari 2005, 267-271; Cerutti Fusco 2010-2011, 101-104; Angelini-Mussolin 2015, 553.
Dis.: Serlio 1540, XLVI; Hülsen 1910, 9; Borsi 1985, 50-53; Nesselrath 1993, 79-82; Tosi 1999, 151-152.
Census ID: 150890

2.

Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, f. 38r; BEUM Gamma Z.2.2, f. 119r.

Altri disegni citati: BAV Barb. Lat. 4424, ff. 40r, 42v-43r, 68r-v; JSML vol. 115, f. 16r (Ashby nr. 23); GDSU 131 A; GDSU 7792 A, 7813 A, 7817 Ar, 7821 Av (*Codice Geymüller*, ff. 1r, 22, 26, 30).

Nella parte destra del foglio è disegnato il semi-prospetto di un edificio d'invenzione con elementi desunti dall'antico, in proiezione ortogonale e scorcio prospettico. Si articola su due registri separati da un'alta fascia marcapiano in risalto: al pianterreno è visualizzata un'arcata a conci radiali su pilastri, in quello superiore una finestra a orecchioni con fregio e timpano curvilineo. È verosimile che si tratti dell'alzato di un "luogo teatrale". Lo indicherebbero l'accostamento con il teatro di Marcello e la presenza, nel coronamento, di mensole inserite in una sorta di trabeazione dove reggono i montanti del velario, molto simili a quelli disegnati da Giuliano da Sangallo nel Colosseo e nella ricostruzione del teatro di Orange (ff. 40r, 68r-v). Merita un'osservazione particolare il fatto che non vi sia un vero e proprio ordine a scandire l'alzato. È invece una parasta, dotata di base e appoggiata al pilastro angolare, a proseguire senza soluzione di continuità lungo il secondo livello, inserendosi nella trabeazione tra due mensole. A ciò si aggiunge la resa in scorcio prospettico del sottile spessore della facciata, disegnata come una cortina/diaframma dietro alla quale, alla quota del primo registro, s'intravede la parete interna. L'edificio presenta dunque una struttura peculiare e potrebbe forse riferirsi a un progetto per un'architettura effimera in legno, forse il prospetto di un teatro oppure, più probabilmente, una *scaenae frons*. Se così fosse, stando alle accurate descrizioni coeve e alla pianta riprodotta da Bernardo della Volpaia nel *Codice Coner* (f. 16r, Ashby nr. 23), sembra comunque da scartare l'ipotesi che il disegno nel *Libro Capponi* possa avere una qualche relazione con il teatro provvisorio costruito sul Campidoglio in occasione delle celebrazioni della cittadinanza di Giuliano e Lorenzo de' Medici nel settembre 1513.

Per quanto riguarda gli elementi architettonici rappresentati in questo disegno, suscita un grande interesse l'interpretazione del repertorio antico in chiave moderna, che risente dell'architettura costruita a Roma nel primo decennio del secolo. L'opera rustica a bugne isodome del pianterreno richiama, per alcuni aspetti, il trattamento riservato alla superficie inferiore di Palazzo Caprini da Donato Bramante. Tuttavia, gli archivolti sono dotati di capitelli d'imposta, i piedritti poggiano su delle basi, il concio d'innesto delle arcate presenta una forma pentagonale allungata, l'apparecchiatura muraria è costituita da blocchi disposti di fascia e di testa.

La morfologia della finestra ha un'origine antiquaria, in quanto s'ispira, forse indirettamente, alle modanature interne delle grandi aperture della cella del Tempio della Sibilla a Tivoli, disegnate tra i fogli del *Barberiniano* (ff. 42v-43r), che sono comunque rastremate. L'incorniciatura a orecchie compare nell'architettura rinascimentale – forse per la prima volta – nella parte superiore della porta del tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante e, soprattutto, è replicata, in alto e in basso, nella mostra delle due finestre degli ambienti abitati da Giulio II, aperte al secondo piano del Palazzo Apostolico sul cortile del Pappagallo, in una data che si colloca tra il 1507 e il 1510. Nel disegno capponiano la mostra della finestra risulta diversa da quelle vaticane, sormontata da un timpano incurvato, anziché da uno triangolare poggiato su mensole,

e da un fregio le cui estremità inferiori suggeriscono una sorta di apofige. Questa incorniciatura architettonica si ritrova, con minime differenze, nei due portali del foglio GDSU 131 A che rappresenta una ricostruzione dell'alzato del *frigidarium* delle terme di Diocleziano, attribuita da alcuni studiosi ad Antonio da Sangallo il Vecchio (fig. 18). La singolarità di questo disegno sta nel fatto che la sporgenza a orecchia è replicata anche nella parte bassa della porta, a limitare la soglia, una soluzione che non trova riscontri nell'architettura costruita.

A prescindere dall'attribuzione del foglio 131 A, Antonio il Vecchio ragiona a più riprese sul motivo a orecchie delle incorniciature, tanto è vero che una finestra molto simile a quelle del Palazzo Apostolico è addirittura disegnata sul foglio di guardia anteriore verso del *Codice Geymüller* (GDSU 7792 A); oltre a ciò, una variante di questa tipologia – una finestra centinata, a sesto ribassato, priva di coronamento – si ritrova nelle aperture interne della Chiesa di San Biagio a Montepulciano, in costruzione dal 1518. Fanno parte del lessico architettonico di Antonio pure le edicole con frontone curvilineo, come dimostrano i numerosi studi compiuti tra i fogli del *Codice Geymüller* (GDSU 7813 A, f. 22; 7817 Ar, f. 26, 7821 Av, f. 30) e il conseguente impiego di questa soluzione nelle finestre esterne del secondo registro della chiesa poliziana. Va anche segnalato come tre aperture del secondo piano nella facciata del palazzo Nobili Tarugi, sempre nella stessa città e assegnato in maniera dubitativa all'architetto ma verosimilmente costruito dopo la sua morte, presentino i medesimi caratteri della finestra disegnata nel *Libro Capponi*. Giovanni Antonio Dosio copia il disegno Capponi nel *Codice Destailleur A* (f. 38r, fig. 47) aggiungendo parte di un'arcata sulla destra. Nel *Codice Campori* (f. 119r, fig. 19) si ritrova la stessa composizione ma con numerose modifiche apportate all'architettura, ovvero la mostra della finestra con sovrastante cornice modanata e la differente apparecchiatura muraria al pian terreno.

Bibliografia

Dis: Hülsen 1910, XI; Luporini 1958, 55; Borsi 1985, 502-503; Bruschi 1976, 189-218; Mancinelli 1982, 73-74, 96-97; Frommel 1984, 124-125; Raffaello in *Vaticano* 1984, 23-24 nr. 4 (scheda di Sylvia Ferino Pagden); Tafuri 1984, 78-79; Cozzi 1992, 146-147; *Bramante e gli altri* 2006, 128, 143-144, 147-149; Donetti 2017, 280-281.

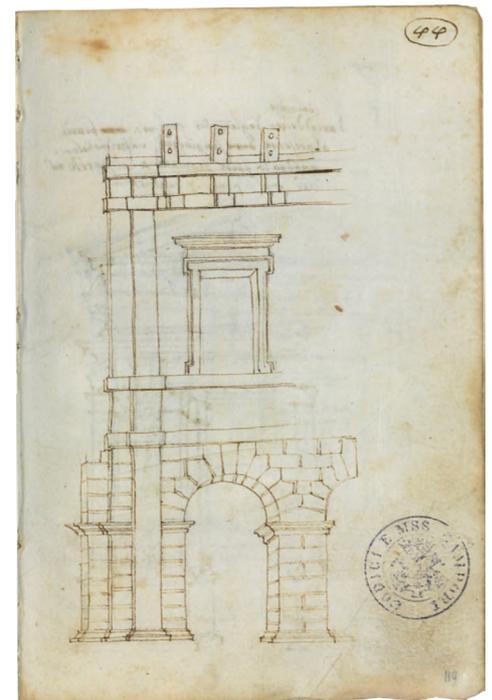
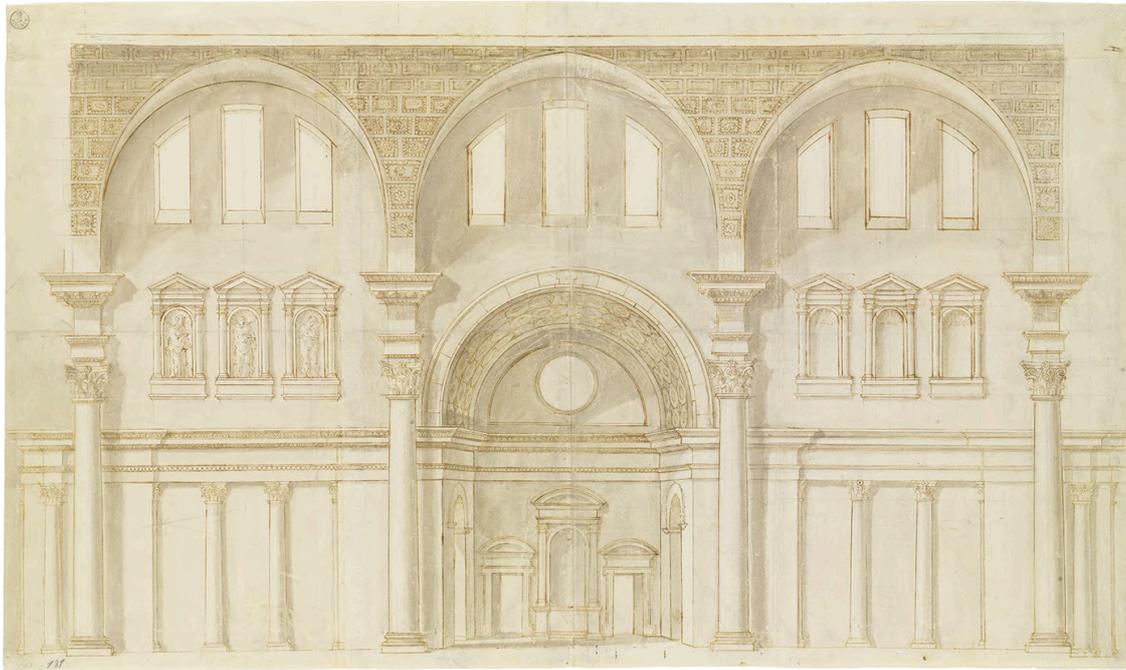
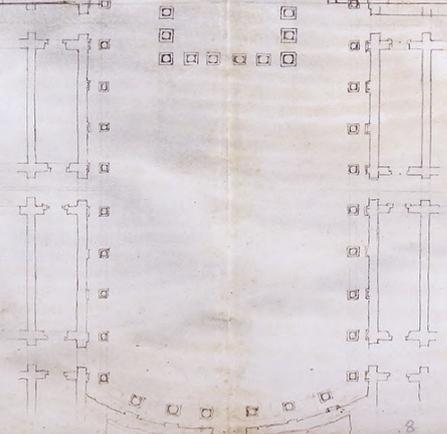
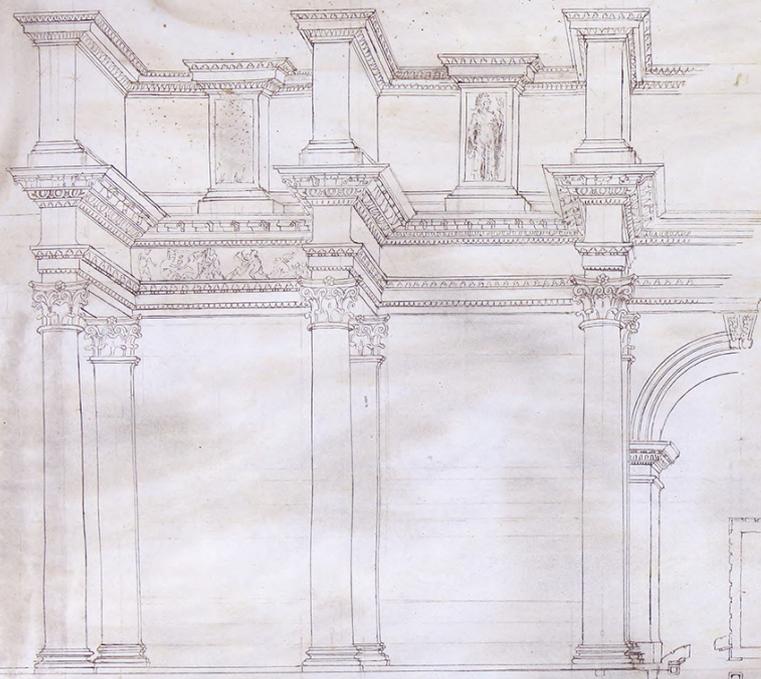
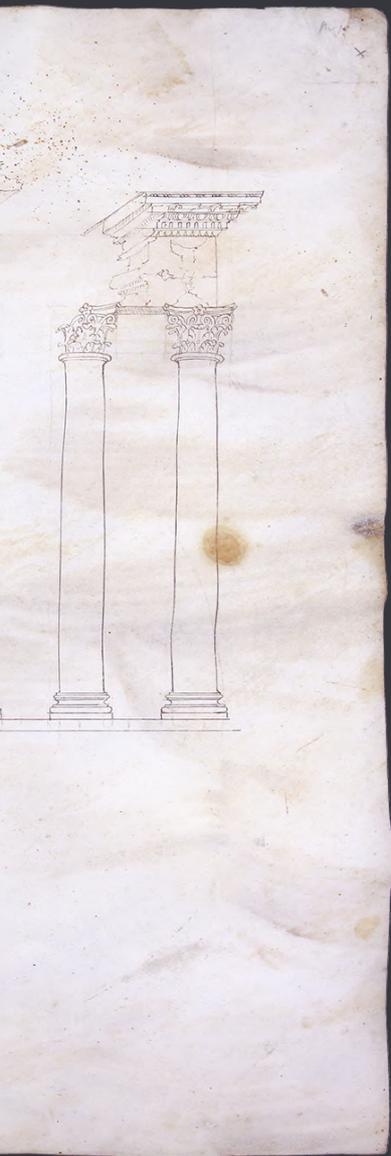


fig. 18 – Antonio da Sangallo il Vecchio (attr.), *Alzato del frigidarium delle Terme di Diocleziano*. GDSU 131 A
 fig. 19 – Giovanni Antonio Dosio, *Semi-prospetto destro di un teatro o di una scaenae frons*. BEUM Gamma Z.2.2 (Codice Campori), f. 119r



Roma, Foro di Nerva o Transitorio, pianta e prospetti, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. IV, ff. 7v-8r
 Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
 Membr.; mm 490 × 382.
 Segni: 9 (nel margine esterno del f. 7v).



Iscrizione:
 IMP.NERVA.CAESAR.A
 TRIB.POT.ESTIIIMP.I

CIL VI 953=31213

Altri disegni citati: RBME 28.II.12, f. 57v; BRT *Codice Saluzziano* 148, f. 77r; GDSU 158 S, 625 Ar, 896 Ar, 1123 A, 1587 Ar, 1598 Ar (*Codice Strozzi*, ff. 5v, 7r).

Ricavato in una parte dell'*Argiletum*, il foro fu costruito a partire dall'87 d. C. come parte del programma urbanistico di Domiziano, ma la dedica avvenne soltanto nel 96 d. C. durante il regno di Nerva da cui prende il nome. Già in antico era chiamato Foro Transitorio perché la stretta e lunga piazza porticata era situata tra il Foro di Augusto e il *Templum Pacis*, confinante a sud con il Foro Romano e quello di Cesare. Il lato corto settentrionale era dominato dal tempio di Minerva, un esastilo corinzio dotato di una cella absidata, posta in tangenza con l'edera orientale del Foro di Augusto e con la *porticus absidata*, una struttura a ferro di cavallo connessa con la testata orientale del foro che ne consentiva l'accesso dalla Suburra. Due ali di muro si saldavano al tempio all'altezza del pronao e, data la ristrettezza della piazza, sui lati lunghi furono disposti alti colonnati a breve distanza dalle pareti di recinzione, sormontati da un attico con pannelli figurati. Collegate ai muri perimetrali mediante tratti aggettanti di trabeazione, le colonne corinzie ribattevano su lesene, andando così a creare un nuovo lemma spaziale che assumeva valenze ritmiche e prospettiche a cui si aggiungeva l'*horror vacui* degli ornamenti e lo splendore della decorazione figurata del fregio, con scene mitologiche dedicate a Minerva e ad altre divinità.

Il tempio fu definitivamente smantellato nel 1609 per volere di Paolo V, al fine di reimpiegare i materiali nella costruzione della fontana dell'Acqua Paola sul Gianicolo. Sopravvivono ancora due delle colonne del portico orientale, soprannominate in epoca moderna Colonnacce, rimaste in parte interrate fino agli scavi archeologici avviati nel 1926. Il rudere conserva ancora parte della decorazione scultorea: lungo il fregio è

rappresentato il mito di Aracne mentre un pannello dell'attico presenta una figura a bassorilievo, generalmente identificata con Minerva oppure con la personificazione del popolo dei Pirusti, abitanti della Penisola Balcanica.

Una veduta del *Codice Escorialense* (f. 57v, fig. 20) illustra le condizioni del complesso alla fine del XV secolo, dopo varie fasi di demolizione e riutilizzo. Il tempio di Minerva è ancora in piedi, privato di due colonne del pronao, di circa metà della trabeazione e del frontone. L'interno della cella è occupato da una sovrastruttura a due piani, ben visibili tra gli intercolunni non tamponati. Interrate per più di un terzo della loro altezza sono invece le Colonnacce sulla destra come anche l'arco di testata – all'epoca noto come arco di Noè – ancora collegato al muro perimetrale del portico. Entro il primo intercolunnio delle Colonnacce, appena al di sopra del piano di calpestio, si scorge un'apertura architravata.

Un intero bifoglio del *Libro Capponi* è dedicato al complesso forense: a sinistra è rappresentato l'alzato del colonnato, a destra quello del pronao del tempio di Minerva parzialmente in rovina ma privo delle superfetazioni e, al centro, in corrispondenza della piegatura del foglio, la pianta del foro.

Non si conoscono altri disegni direttamente confrontabili con queste rappresentazioni e anche quelli contenuti ai fogli 5v e 7r nel *Codice Strozzi*, riferibili sempre alla cerchia sangallescica, dipendono da altri prototipi o rilievi (rispettivamente GDSU 1598 Ar e 1587 Ar). Nel *Capponiano* suscita particolare interesse la reinterpretazione del prospetto del colonnato che sembra restituire la parte vicina all'angolo occidentale della piazza, in posizione opposta a quella delle Colonnacce superstiti. Nella terza campata del colonnato si apre infatti un arco a tutto sesto che corrisponde al fianco occidentale del foro restituito nella parte sinistra della pianta disegnata poco più in basso. Per il resto la ricostruzione riprende la composizione delle Colonnacce, raffigurando con una veduta prospettica piuttosto accurata tre campate.

Le colonne corinzie non presentano scanalature e hanno basi di tipo attico così come le lesene, rialzate entrambe su un sottile basamento. L'ordine regge la trabeazione sopra la quale s'imposta l'attico, seguendo gli aggetti e le rientranze propri del monumento. La ricchissima decorazione con motivi vegetali e modiglioni è abbastanza coerente con quella del rudere e solo l'architrave è stato abbreviato, riducendo le tre fasce a due. Lungo il fregio della prima campata si riconosce il rilievo con il mito di Aracne, reso con tratto compendiario, così come la rappresentazione di Minerva nel pannello al centro dell'attico della campata centrale. Un'analoga figurazione era presente sul pannello di sinistra ma è stata successivamente cancellata.

Il pronao del tempio di Minerva è in proiezione ortogonale con il fianco sinistro scorciato sommariamente; la parziale rovina della trabeazione e del frontone è adottata con fine esplicativo per rendere visibili in sezione le membrature. Le basi di tipo attico dell'esastilo poggiano su un piccolo basamento frontale e i fusti sono privi di scanalature, a differenza di quanto raffigurato nella veduta dell'*Escorialense* oppure nella restituzione quotata del pronao assegnata allo Pseudo-Cronaca (GDSU 158 S). In maniera simile alla maggior parte dei disegni che raffigurano il tempio, a partire da quello di Francesco di Giorgio al f. 77r del *Codice Saluzziano*, anche nel *Capponiano* l'iscrizione dedicatoria a Minerva

occupa sia il fregio che l'architrave. In base alle evidenze archeologiche e ai frammenti sopravvissuti è stato infatti ipotizzato che l'iscrizione di Nerva abbia sostituito quella di Domiziano dopo la sua *damnatio memoriae*, motivo per cui l'architrave fu scalpellata. Il disegno riproduce poi con cura l'ornato della cornice e del frontone.

La pianta restituisce la forma allungata del foro con i due lati corti leggermente incurvati e la scansione perimetrale del colonnato e delle lesene di ribattuta. Al centro del lato breve settentrionale si protende il pronao del tempio di cui però non viene delineato il podio, appena accennato invece nel prospetto. Quattro colonnine, due all'esterno e due all'interno, corrispondono ai portali che inquadrano l'accesso della cella; altre due sono disegnate ai lati dell'abside di fondo, articolata in tre nicchie semicirculari. Le pareti esterne appaiono scandite da lesene, come sembrano suggerire le rientranze e le sporgenze della muratura. Il lato corto della piazza disegnato in basso, che corrisponde al settore meridionale prospiciente il Foro Romano, presenta un ingresso posto in asse con il tempio. Altri tre accessi si aprono su ciascun lato lungo dividendo quattro vani rettangolari, due per parte. Questi ambienti quadrangolari sono d'invenzione e non tengono conto dell'effettiva situazione topografica del Foro Transitorio e delle costruzioni ad esso adiacenti, a ovest nel foro di Augusto e a est del *Templum Pacis*.

È inoltre possibile che questa ricostruzione planimetrica si avvalga di disegni precedenti rispetto a una campagna di rilevamento compiuta da Antonio il Giovane e da Baldassarre Peruzzi entro il gennaio 1519. Il *terminus post quem* è stabilito dalla *Lettera a Leone X* sulle antichità di Roma, nella quale Raffaello ricorda di aver visto distruggere «una parte del Foro Transitorio» nei pressi della Basilica Emilia, cioè nella parte sud-occidentale della piazza, verosimilmente riferibile all'arco d'ingresso, rilevato con numerose annotazioni da Antonio il Giovane in GDSU 896 Ar e da Peruzzi in 625 Ar. Come è stato recentemente dimostrato da Alessandro Viscogliosi, risale alla stessa attività topografica il foglio GDSU 1123 A (fig. 21), in cui Antonio il Giovane delinea il settore settentrionale del Foro Transitorio, con il tempio di Minerva stretto tra la grande esedra del Foro di Augusto e la *porticus absidata*. Nel disegno di Antonio la cella del tempio si articola in tre navate – non quotate – mentre la sua abside è annidata tra i muri perimetrali della *porticus absidata* in alto (nord-est) e dell'emiciclo del Foro di Augusto a sinistra (nord-ovest). Ai lati della cella – a 4 palmi di distanza – gli archi di accesso al foro, aperti nei muri curvi, si congiungono alle Colonnacce sul lato orientale e sul lato opposto a un'altra coppia di colonne, quotata e misurata, che però non compare in nessuna delle vedute o in altre testimonianze grafiche che non siano ipotesi di ricostruzione come quella presente nel *Libro Capponi*.

Bibliografia

Mon: *Lexicon topographicum urbis Romae*, V, 31-35 (scheda di Paola Ciancio Rossetto); Tessari 2005, 267-271; Cerutti Fusco 2012, 101-104; Angelini-Mussolin 2015, 553.
Dis.: Serlio 1540, XLVI; Hülsen 1910, 9; Borsi 1985, 50-53; Nesselrath 1993, 79-82; Tosi 1999, 151-152.
Census ID: 150890



fig. 20 – Anonimo Escorialense, *Veduta del Foro Nerva*. RBME
28.II.12 (*Codice Escorialense*), f. 57v
fig. 21 – Antonio da Sangallo il Giovane, *Rilievo del settore
settentrionale del Foro Transitorio*. GDSU 1123 A



Roma, Portico di Ottavia, pianta e prospetto, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. IV, f. 8v

Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.

Membr.; mm 490 × 382.

Annotazioni: S. Agnolo in Roma dove si vende el pescie (in basso al centro).

Disegni copiati dallo stesso prototipo: BAV Barb. Lat. 4424, ff. 35v-36r.

Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, f. 28r.

Altri disegni citati: coll. privata, *Libro di calchi di Giovanni Antonio Dosio*, f. 74r; BEUM Gamma Z.2.2, f. 120v; GDSU 2507 Ar.

La *porticus Octavia* delimitava il lato settentrionale dell'area del Circo Flaminio, oggi Antico Ghetto. Ricostruita in epoca augustea e dedicata alla sorella dell'imperatore, sostituiva la *porticus Metelli*, un quadriportico eretto nel 146 a. C., che includeva al suo interno il preesistente Tempio di Giunone Regina e il Tempio di Giove Statore. Dopo aver subito danni negli incendi dell'80 e del 190 d. C., il portico fu restaurato sotto Settimio Severo utilizzando materiali di reimpiego appartenenti alle fasi anteriori dell'edificio. Dell'intero complesso rimane ancora visibile il grande propileo d'ingresso di età severiana che si apriva al centro del versante meridionale della *porticus*. Entrambe le facciate del monumento presentavano un pronao esastilo costituito da quattro colonne inquadrato da due ante, adornate da capitelli corinzi figurati; sull'architrave esterno si conserva ancora l'iscrizione che ricorda il rifacimento severiano. Nonostante la *Forma Urbis* severiana rappresenti ai lati del propileo un colonnato a giorno aperto sia verso il Circo Flaminio, sia nella corte interna, ciò che resta del porticato mostra una sola navata aperta all'esterno e chiusa all'interno.

Sulle rovine del portico, alla fine dell'VIII secolo, fu costruita una chiesa dedicata prima a San Paolo e poi a San Michele Arcangelo, che incorporò parte del timpano e una colonna del pronao posteriore del propileo, mentre un arcone in mattoni sostituì due colonne anteriori alla fine del XIII secolo. Già dal Medioevo la chiesa era comunemente nota come Sant'Angelo in Pescheria per via del mercato del pesce che si teneva nei pressi. Numerose sono le interpretazioni succedutesi nei secoli relative all'originaria funzione dei ruderi della *porticus* e del propileo superstiti: tra le tante attestazioni, l'*Anonimo*

Magliabechiano ritiene che a Sant'Angelo in Pescheria vi fosse un tempio severiano dove, in antico, si autenticavano e si conservavano tutte le scritture (vd. scheda nr. I.2), mentre Poggio Bracciolini considera il propileo e i ruderi come il portico di un tempio dedicato a Mercurio (vd. scheda nr. I.1).

Al f. 35v del *Codice Barberiniano* è illustrato l'alzato del propileo in scorcio prospettico, senza tenere conto delle superfetazioni medievali, mentre al f. 36r sono raffigurati i profili della trabeazione del pronao e dell'imposta dell'arco laterale (fig. 22). All'interno del timpano è annotata una didascalia che identifica il monumento con un tempio e lungo l'architrave è trascritta l'iscrizione, copiata da un esemplare della *Silloge Signoriliana*. Il prospetto presenta numerose incongruenze rispetto alla realtà monumentale, tra cui la restituzione delle colonne corinzie, lisce anziché scanalate, e i capitelli con un fiore nell'abaco in luogo di un'aquila. Nella parte inferiore dei due fogli è poi tracciata una grande planimetria all'interno della quale è scritto *questa è la pianta di Santo Agniolo dove si vende el pece in Roma cioè chome istava per anticho*. La restituzione icnografica dei portici raffigura muri perimetrali sia all'interno che all'esterno. Nell'alzato del fianco destro restano le rovine di questi setti in laterizio su entrambi i lati, con i frammenti dei fusti di due colonne agli angoli. Sul fianco sinistro, invece, si vede l'alzato del muro interno, al quale si addossano due colonne con una parte di trabeazione, una piattabanda e l'imposta di una volta a botte con lacunari. Non vi è traccia del muro esterno del portico, ma ne rimane una colonna, che si conserva ancora oggi.

Una rappresentazione simile del monumento e della relativa pianta, di ridotte dimensioni, si ritrova anche nel *Libro Capponi*, ma la raffigurazione del propileo segue un'impostazione assonometrica. L'edificio è rialzato su un crepidoma e all'interno s'intravede solo l'angolo sinistro del soffitto laddove Giuliano raffigura anche la testata posteriore, visibile tra gli intercolunni di quella frontale. Risultano diverse anche le arcate che mettono in comunicazione il propileo con le ali porticate, poggianti anch'esse su dei gradini: nel *Barberiniano* – più coerente al dato archeologico – i colmi degli archi sono posizionati a metà dell'altezza delle pareti e sono accuratamente illustrate le imposte con il collarino a rosette; nel *Capponiano* gli archi sono più alti e scorciati, le arcate non sono in asse l'una con l'altra ed è tralasciata la decorazione delle imposte. La pianta delinea senza soluzione di continuità i muri del propileo e quelli del portico, sia all'interno che all'esterno. L'alzato del fianco destro dell'ala porticata mostra una sola colonna, integra, leggermente spostata rispetto all'angolo dove dovrebbe trovarsi. Sono aggiunte anche la trabeazione, che si prolunga sul fianco del propileo, e la piattabanda. Oggi non rimangono tracce di questa trabeazione, che invece permane sul fianco sinistro del monumento. Nel disegno capponiano, alla sinistra del propileo, la coppia di colonne con trabeazione e piattabanda è simile a quella nel *Barberiniano* e i due tratti curvi che alludono alla volta a botte in rovina dimostrano che è rappresentata la parete del muro interno del portico.

Delle cancellature provano che il frontone è stato ridimensionato e il disegno preparatorio è ben visibile in pianta e tra gli intercolunni del portico a sinistra.

Nel *Barberiniano* sono indicate le misure degli elementi architettonici e una scala di 5 braccia; anche nel *Capponiano*, in basso a destra, è parimenti riportata una scala grafica

di 5 unità e al centro, vicino al margine del foglio, è scritto in una minuta corsiva S. *Agnolo in Roma dove si vende el pescie*. Si tratta dell'unica annotazione presente nel libro e pertanto rilevante ai fini della contestualizzazione della sua genesi, della sua fruizione e della sua pur scarna vicenda critica. Potrebbe trattarsi di una scritta di guida inserita al tempo della confezione e destinata a essere rifilata, ma è da considerare anche l'ipotesi che sia stata apposta qualche tempo dopo da un possessore del codice o da chi lo ha copiato prima che questo sia passato nelle mani di Giovanni Antonio Dosio (se così fu trova un *terminus ante quem* al 1565; vd. il contributo di Sartore-Speranzi in questo volume). Quest'ultimo ha infatti lucidato la pianta del portico di Ottavia su un foglio di carta oleata, conservato in collezione privata, nel quale ha riportato, con minime modifiche ortografiche e in lettere capitali, le stesse parole contenute nell'annotazione (f. 74r, fig. 23). Dosio ha avuto senz'altro modo di copiare il *Libro Capponi* entro il 1565 poiché si è servito delle vedute prospettiche in esso contenute per i disegni preparatori delle incisioni di Porta Maggiore e del Portico di Ottavia, inserite a corredo della guida antiquaria di Bernardo Gamucci stampata in quell'anno (vd. scheda nr. I.6).

È inoltre probabile che Dosio abbia copiato sia il prospetto, sia la pianta del disegno capponiano nel f. 28r del *Codice Destailleur A* (fig. 41), prima di realizzare il disegno preparatorio per la tavola dell'opera di Gamucci. Nella copia, impreziosita da acquerellature, l'artista apporta numerose correzioni: aggiunge l'esastilo posteriore, inserisce un riferimento più coerente alle coperture dei portici laterali, non sopraeleva la struttura e corregge lo scorcio prospettico. Contrassegna inoltre con la lettera A la tabella recante l'iscrizione e scrive al centro della planimetria: *la pianta di Santo Agnolo di pescheria di Roma e questo di sopra è il suo diritto ed è d'ordine corintio e nel pitaffio segnato A ci sono lettere*. Riprende dal *Capponiano* il particolare della trabeazione che dal portico laterale prosegue lungo il fianco del propileo e mantiene la stessa soluzione, con la colonna nell'angolo che invece non si ritrova nell'incisione, dove la trabeazione del portico si appoggia direttamente al muro e il piedritto, di ordine corinzio, è spostato verso l'esterno. La tavola presenta inoltre delle differenze che si devono forse a ulteriori riflessioni sul monumento o derivano dalla copia di altri disegni, come dimostrerebbe il f. 120v del *Codice Campori* (fig. 24), dove è rappresentato solo il prospetto sinistro del propileo corredato da misurazioni. In questo disegno, come nell'incisione del Gamucci, nel muro laterale compare un listello disegnato alla stessa altezza del capitello corinzio dell'anta, un elemento conforme al dato archeologico, assente però sia nel *Libro Capponi* che nella copia del *Destailleur A*. È inoltre da considerare che Dosio abbia ragionato a lungo sulla ricostruzione del monumento proponendone infine una propria versione, come dimostra la veduta frontale eseguita nel foglio GDSU 2507 Ar, in previsione della raccolta d'incisioni tirate da Giovanni Battista Cavalieri nel 1569 (vd. scheda nr. I.6).

Bibliografia

Mon.: Armellini 1891, 561-562; *Codice topografico della città di Roma*, IV, 149, 235; *Lexicon topographicum urbis Romae*, IV, 141-145 (scheda di Alessandro Viscogliosi); Gros 2001, 108-109; Coarelli 2008, 355-358. *Dis.*: Gamucci 1565, 141; Dosio-Cavalieri 1569, tav. 5; Hülsen 1910, 52; Hülsen 1912, 67-68; Luporini 1958, 56; *Roma antica* 1976, 59-60 nr. 35 (scheda di Cristina Acidini); Borsi 1985, 187-191. Censur ID: 150992

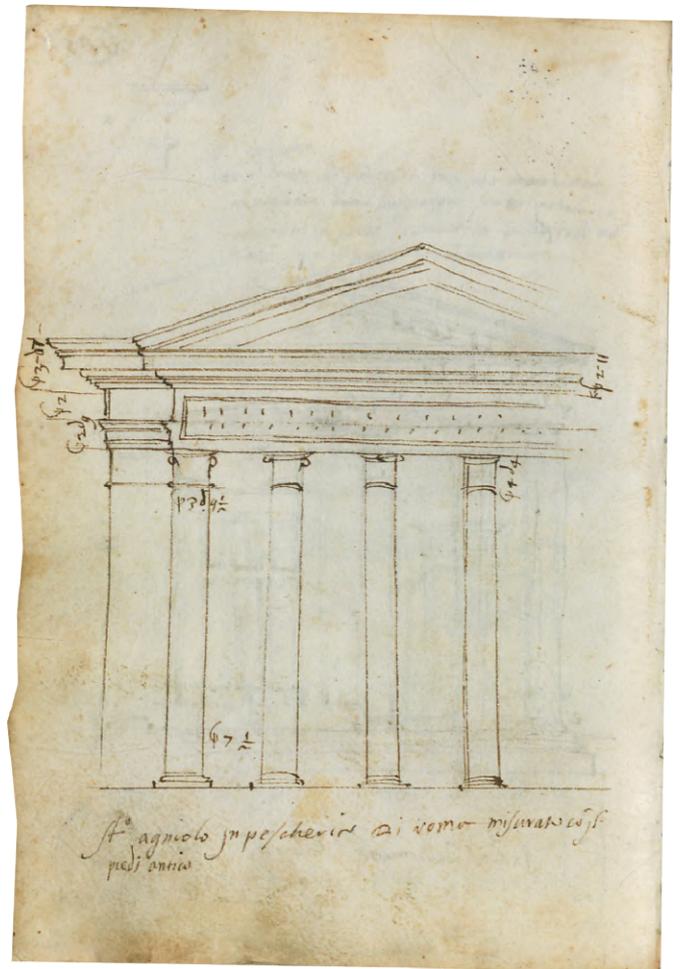
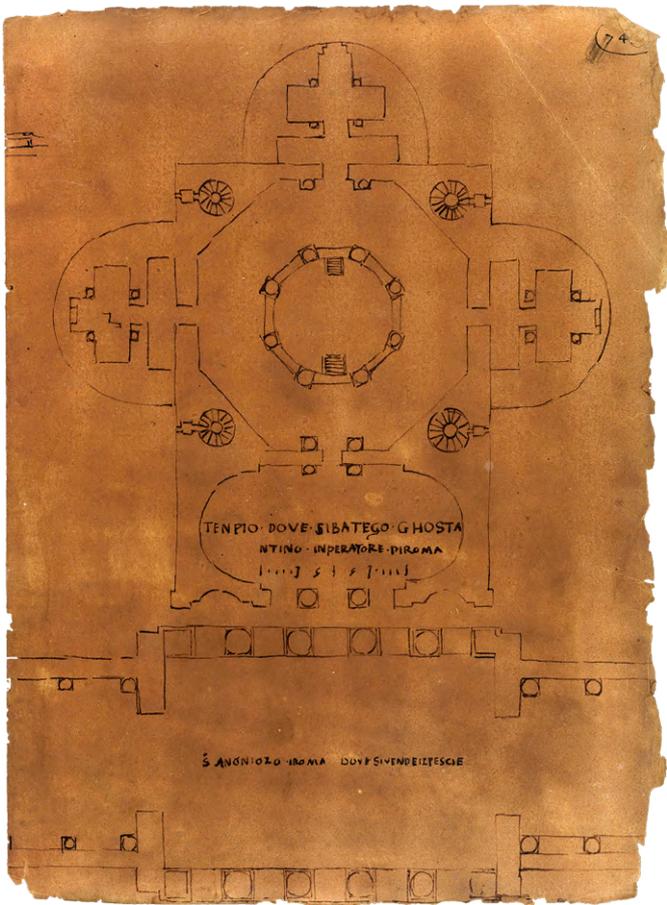


fig. 22 – Giuliano da Sangallo, *Portico di Ottavia*, prospetto, pianta e

dettagli. BAV Barb. Lat. 4424 (Codice Barberiniano), ff. 35v-36r

fig. 23 – Giovanni Antonio Dosio, *Lucido della pianta del Portico d'Ottavia*. Collezione privata, *Libro di calchi di Giovanni Antonio Dosio*, f. 74r

fig. 24 – Giovanni Antonio Dosio, *Semi-prospetto del propileo del Portico di Ottavia*. BEUM Gamma Z.2.2 (Codice Campori), f. 120v





Roma, Porta Maggiore, prospetto, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. V, f. 9r

Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.

Membr.; mm 311 × 383; parte inferiore del foglio tagliata.

Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, f. 36r.

Altri disegni citati: BMLF Redi 77, ff. VIIv-VIIIr; BAV Barb. Lat. 4424, f. 5r; GDSU 2527 A.

Porta Maggiore fu costruita nel 52 d. C. per accrescere la monumentalità delle due arcate doppio acquedotto di Claudio nel punto in cui scavalcavano le due vie Labicana e Praenestina; divenne una vera e propria porta urbana solo quando fu inclusa nella cinta muraria aureliana. I tre piloni che la compongono sono forati da aperture centinate inquadrare da semicolonne corinzie che reggono dei timpani. All'interno dell'attico passavano i condotti dell'*Aqua Claudia* e dell'*Anio Vetus*, che all'esterno corrispondono a tre fasce sovrapposte, separate da listelli, lungo le quali corrono ancora le iscrizioni, ripetute su entrambe le facciate, con la dedica a Claudio e il ricordo dei restauri eseguiti sotto Tito e Vespasiano. Nel 402 la porta fu fortificata dall'imperatore Onorio e nel varco dei due fornicetti maggiori furono costruite due arcate più basse e sporgenti verso l'esterno; questo complesso fu poi demolito nel XIX secolo.

Il nome moderno della porta si deve forse alla sua funzione di accesso a Santa Maria Maggiore ma fino a tutto il XV secolo ne sono attestate diverse denominazioni: nella pianta di Roma (Redi 77, ff. VIIv-VIIIr) Alessandro Strozzi ne annota ben tre accanto al disegno stilizzato della porta – *Nevia*, *Lavicana* e *Maggiore* – e similmente Biondo Flavio ricorda una «portam inter nunc dictam Maiorem, quam diximus fuisse Naeviam».

L'identificazione di Porta Maggiore con quella *Nevia* – che doveva in realtà trovarsi lungo la cinta serviana sull'Aventino – è ripresa puntualmente da Giuliano da Sangallo nella didascalia del disegno nel *Barberiniano* che rappresenta la facciata esterna del monumento, attraverso i cui fornicetti si scorge una veduta di Roma (f. 5r, fig. 25). Il disegno è ricco di annotazioni e misure; sull'attico sono riportate le iscrizioni tratte da

una silloge epigrafica non identificata. Uno dei timpani delle edicole viene ingrandito e posizionato sopra l'attico, come se la stessa porta ne fosse coronata, un espediente che ha un duplice fine: riprodurre nel dettaglio le modanature del frontone e proporre un'ipotesi ricostruttiva alquanto improbabile del monumento antico.

Questo inserimento e l'immaginaria digressione dedicata a Roma sullo sfondo mancano nel foglio capponiano e i due disegni, seppur molto vicini, dipendono probabilmente da due diversi modelli. In particolare, nel *Libro Capponi* non sono disegnati i due varchi ribassati di epoca onoriana entro i fornicetti maggiori, facendo sì che i piloni poggino direttamente su alte zoccolature. In questa maniera è esaltata la purezza delle linee del monumento antico, trasformato di conseguenza in una struttura isolata e senza relazione col contesto. Tuttavia, in entrambi i codici si riscontrano la stessa modalità di rappresentazione e lo scarso interesse nei confronti del paramento, realizzato con la tipica tecnica di età claudia del «non finito» che lascia sbazzati gran parte degli elementi architettonici in travertino e che suscitò l'attenzione di molti artisti. Nel foglio capponiano il paramento appare ancor più regolarizzato che nel *Barberiniano*, tanto che l'orditura a bugnato rustico è addirittura tralasciata nei piedritti e nelle colonne, mentre l'imposta dell'arco continua anche nella muratura dei fianchi dei piloni laterali con una fascia astratta d'invenzione.

Tra i fogli del *Codice Destailleur A* Giovanni Antonio Dosio vi apporta qualche modifica alla sua copia del disegno capponiano, restituendo correttamente le semicolonne in bugnato rustico e aggiungendo le modanature alla fascia astratta del pilone (f. 36r, fig. 43). Realizzando una serie di aggiustamenti, come la corretta resa prospettica degli archi e l'orditura muraria, sembra che Dosio abbia esemplato sul disegno capponiano anche il foglio GDSU 2527 A, utilizzato per l'incisione di Bernardo Gamucci (vd. scheda nr. I.6) e per la tavola incisa da Giovambattista de' Cavalieri (vd. scheda nr. I.7).

Bibliografia

Mon.: *Codice topografico della città di Roma*, IV, 263; Cozzi 1968, 228; Coarelli 2008, 263-264.
Dis.: Gamucci 1565, 96; Dosio-Cavalieri 1569, 26; Hülsen 1910, 10; *Roma antica* 1976, 57-58 nr. 32 (scheda di Cristina Acidini); Borsi 1985, 59-61.
Census ID: 152623



fig. 25 – Giuliano da Sangallo, *Porta Maggiore a Roma*. BAV Barb. Lat. 4424 (Codice Barberiniano), f. 5r



Fano, Porta o Arco di Augusto, prospetto, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. V, f. 9v

Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.

Membr.; mm 311 × 383; parte inferiore del foglio tagliata.

Disegni dipendenti dallo stesso prototipo: BAV Barb. Lat. 4424, f. 61v.

Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, f. 36v.

Altri disegni citati: coll. privata, *Album con calchi di Francesco di Giorgio*, f. 18r; GDSU 1220 A; RCWC 10808, f. 21.

La porta detta Arco di Augusto – a tre fornici sormontati da una loggia con sette arcate inquadrature da semicolonne corinzie scanalate – si apriva tra due torrioni cilindrici, era costruita in blocchi di arenaria rivestiti esternamente da lastre di travertino e costituiva l'accesso occidentale alle mura augustee della città, erette tra il 9 e il 10 d. C. Ritenuto per tutto il Medioevo emblema della storia antica di Fano, tanto da figurare in forme stilizzate su sigilli e stemmi comunali, l'arco si conservò intatto fino al 1463, quando il piano superiore e parti delle torri furono abbattuti dalle artiglierie di Federico da Montefeltro durante l'assedio della città da parte delle truppe pontificie.

Il monumento aveva tuttavia goduto di una qualche fortuna già a partire dall'inizio del XV secolo: per primo Ciriaco d'Ancona aveva copiato le due iscrizioni incise lungo il fregio della trabeazione inferiore e di quella superiore, mentre un certo numero di riproduzioni grafiche dell'edificio dovettero essere eseguite in tempi precedenti alla sua distruzione. A dimostrazione di ciò è l'esistenza di raffigurazioni del prospetto centrale ancora integro: il calco da un disegno di Francesco di Giorgio, realizzato forse prima della sua morte (*Album con calchi di Francesco di Giorgio*, f. 18r), e due rilievi scultorei, uno più abbreviato e sommario eseguito nel 1475 su un capitello della loggia dell'ospedale degli esposti di Fano, e uno più fedele all'originale, scolpito entro il 1513 sulla facciata della chiesa di San Michele, eretta nel sito fino ad allora occupato dalla torre meridionale dell'edificio. Nessuna di queste rappresentazioni dipende da un prototipo comune, in quanto il numero delle arcate dell'attico varia in ognuna di esse, così come da un altro modello di riferimento – più vicino all'iconografia dell'arco con i torrioni laterali visibile

nei sigilli duecenteschi – discendono i disegni del *Codice Barberiniano* (f. 61v, fig. 26) e del *Libro Capponi*.

Il prospetto riprodotto in entrambi mantiene solo alcuni elementi del monumento antico, ovvero i tre fornicci e il paramento isodomo del corpo inferiore, la trabeazione centrale e la loggia a sette arcate. Per il resto *l'arco trionfale di Fano*, come si legge nella didascalia al centro del forniccio maggiore nel disegno di Giuliano, è liberamente reinterpretato attraverso l'inserimento di elementi eterogenei. Un ordine composito con piedistalli pulvinati, ispirato all'Arco di Portogallo, è aggiunto a scandire verticalmente la superficie della zona inferiore, divisa in orizzontale dall'imposta dell'arco principale, che viene così trasformata in cornice marcapiano, sopra alla quale si aprono, in asse con i varchi minori, due finestrelle timpanate che ricordano quelle del Battistero fiorentino. Nei pennacchi del forniccio maggiore sono inserite due vittorie alate mentre il paramento del corpo centrale e delle torri laterali è una sinossi di diversi tipi di bugnato, incluso quello a punta di diamante. Il fregio a bucrani e festoni, ricavato nella fascia sotto all'architrave, prosegue lungo le torri e questo motivo ornamentale, accostato al rivestimento in blocchi quadrati, sembra rievocare il torrione cilindrico con lo stesso apparato decorativo di carattere antiquario progettato da Antonio il Vecchio per Alessandro VI in Castel Sant'Angelo. Altri elementi condivisi dai due disegni sono il fastigio timpanato dell'attico, l'acroterio soprastante e le guglie coniche con tegole a squame delle due torri, la cui funzione militare è però rimarcata solamente nel *Capponiano* attraverso l'aggiunta dei beccatelli sotto alla cornice di coronamento. Giuliano invece propone una soluzione che rimanda all'architettura brunelleschiana e da lui stesso sperimentata, mediante l'aggiunta di oculi nel tamburo di coronamento e di una balaustra esterna.

Nonostante entrambe le restituzioni risultino corrette alla maniera fiorentina sostituendo con lesene a fusto liscio le semicolonne scanalate tra le arcate della loggia, l'ordine è composito nel *Barberiniano* e tuscanico nel *Capponiano*. Se nel primo le arcatelle angolari a tutto sesto si curvano con una certa goffaggine nel secondare la saldatura delle torri con il corpo centrale, nel secondo si nota il tentativo di ovviare a tale problema raddoppiando le lesene alle estremità della loggia e aggiungendo una semilesena nel punto di raccordo con le torri laterali.

In entrambi i disegni il timpano ospita al centro due figure semidraiate, addossate l'una all'altra e circondate da putti, personaggi privi di attributi nel foglio barberiniano ma più chiaramente connotati nel *Capponiano*. Questi sono forse identificabili con Vertumno e Pomona, cui sono consegnati rispettivamente un mazzo di spighe e un cesto di frutta, mentre all'estrema destra, seduta, è una giovane donna in atto di coprirsi il volto. Nel *Capponiano* è disegnato anche il basamento di coronamento ma manca la figura acroteriale che compare invece nel *Barberiniano*, dove l'edificio è quotato ed è riportata la scala divisa in 10 braccia fiorentine.

Antonio il Giovane rappresenta parte dell'alzato dell'Arco di Augusto nel foglio GDSU 1220 A in modo sommario e abbozzato. Malgrado l'aggiunta arbitraria di un timpano, realizza una restituzione più fedele all'originale, senza disegnare gli archi della galleria superiore ma annotando correttamente la presenza di *meze colonne canalate* e dell'iscrizione al centro della cornice.

Nel *Codice Destailleur* A Giovanni Antonio Dosio riprende con precisione il disegno capponiano, dove poteva ancora vedere per intero la zona basamentale, poi tagliata (f. 36v, fig. 44). Alla pari del prospetto di Porta Palatina a Torino, Dosio non riconosce il monumento, che indica come greco.

Una copia del disegno di Giuliano è invece conservata a Windsor, tra i fogli della collezione grafica di Cassiano Dal Pozzo.

Bibliografia

Mon.: Weiss 1965, 351-358; De Maria 1988, 242-243; Luni 2000, 149-189.

Dis.: Hülsen 1910, 61; Weiss 1965, 351-358; Vasori 1981, 142-143; Borsi 1985, 219-223; Nesselrath 1986, 103-105; Brands 1988, 489-513; Nesselrath 1989b, 290; Campbell 2004, II, 588-590.

Census ID: 152475



fig. 26 – Giuliano da Sangallo, *Arco di Fano*. BAV Barb. Lat. 4424 (*Codice Barberiniano*), f. 61v



Torino, Porta Palatina, prospetto, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. V, f. 10r
 Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
 Membr.; mm 311 × 383; parte inferiore del foglio tagliata.

Disegni dipendenti dallo stesso prototipo: BAV Barb. Lat. 4424, f. 41r.
 Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, f. 36v.

Accesso settentrionale all'antica *Augusta Taurinorum* e posta in direzione di Milano e Vercelli, Porta Palatina fu eretta in *opus latericium* nel I sec. d. C. al fine di rendere monumentale l'ingresso urbano, probabilmente ben prima della costruzione della cinta muraria. In origine presentava una struttura a cavedio, poi demolita, rafforzata ai lati da due torri poligonali, con un corpo centrale dove si aprono ancora oggi quattro fornicì, due carrai al centro e due pedonali ai lati. L'interturrio al primo livello superiore si presenta traforato da nove archi a tutto sesto e al secondo da altrettante finestre, concluse da una piattabanda e con archi di scarico in mattoni. Il prospetto verso la città è privo di decorazioni mentre la facciata esterna è suddivisa orizzontalmente da due trabeazioni, su cui poggiano lesene provviste di basi e capitelli di ordine tuscanico che si alternano alle aperture. Le torri presentano quattro ordini di finestre centinate. Attorno all'XI secolo la porta fu trasformata in un complesso fortificato; nel 1404 le torri furono dotate di merli e alcune delle aperture vennero murate, mentre nel 1511 sulla facciata esterna fu collocato un grande tondo in stucco con il trigramma bernardiniano, rimosso durante i restauri tardo ottocenteschi.

Le due trasposizioni grafiche nel *Codice Barberiniano* (f. 41r, fig. 27) e nel *Libro Capponi* conservano la struttura generale della facciata della porta torinese, con le due torri laterali, i quattro fornicì al piano di calpestio e la sovrapposizione degli ordini ai livelli superiori, a nove assi verticali. I due disegni integrano però liberamente i resti del monumento antico, rinnovandolo quasi fosse il prospetto di un edificio moderno. La zona inferiore dell'interturrio è scandita da un ordine maggiore intersecato da uno minore; i piani

sono separati da due alte trabeazioni. Al di sopra dei due fornicati laterali sono poste delle targhe, che nel *Barberiniano* ospitano l'iscrizione S.P.Q.R. Sempre nello stesso disegno sono anche raffigurate tra le due lesene centrali due strette nicchie sovrapposte. Le torri assumono una volumetria cilindrica, rappresentata mediante l'incurvatura delle linee orizzontali e sembrano in aggetto rispetto al corpo centrale, come nella realtà. Sono contraddistinte dalle stesse membrature che dividono in tre ordini il corpo centrale: il punto di raccordo è risolto attraverso l'inserimento di coppie di semilesene, una soluzione che nel *Libro Capponi* è impiegata per risolvere il medesimo problema anche nella loggia dell'Arco di Augusto a Fano (f. 9v, vd. scheda XVII). Giuliano invece non disegna le semilesene sul lato sinistro al secondo e al terzo livello perché, a differenza della torre destra, qui gli stipiti delle aperture sono posizionati direttamente sull'angolo. Il coronamento del terzo ordine a timpani triangolari e curvilinei alternati s'ispira al partito decorativo dell'emiciclo dei Mercati di Traiano, proposto in maniera simile anche nella restituzione dell'attico della Porta Aurea di Ravenna, rappresentata nel verso dello stesso foglio del *Capponiano* (f. 10v, vd. scheda XIX). Giuliano disegna i frontoni che si sovrappongono alla cornice di coronamento, solo sfiorata nel *Capponiano*. Se Giuliano compendia la notazione rovinistica nella torre di sinistra inserendo addirittura un albero che, con le sue radici, ne compromette la struttura distruggendo i tre archi superiori, non così si comporta il responsabile del *Libro Capponi*, il quale lascia integra la torre ma allude a un piano attico in rovina. Mancano poi in questo foglio alcune rifiniture, mai portate a compimento, come si deduce dall'orditura dei laterizi segnalata da un tratteggio solo in corrispondenza di un'apertura del terzo livello. Giovanni Antonio Dosio copia il semi-prospetto destro della Porta Palatina (f. 36v, fig. 44) nel *Codice Destailleur A*, compiendo alcune vistose correzioni nel punto di raccordo tra il corpo centrale e la torre laterale, da cui elimina anche i due timpani di coronamento. Sotto al disegno annota *edifitio greco*, dimostrando di non riconoscere il monumento.

Bibliografia

Mon.: Promis 1869, 199-217; Cantino Wataghin 1992, 62-65; Mercado 1993, 153-177; Papotti 2003, 259-291.
Dis.: Hülsen 1910, 57; Borsi 1985, 206-209.
Census ID: 152447

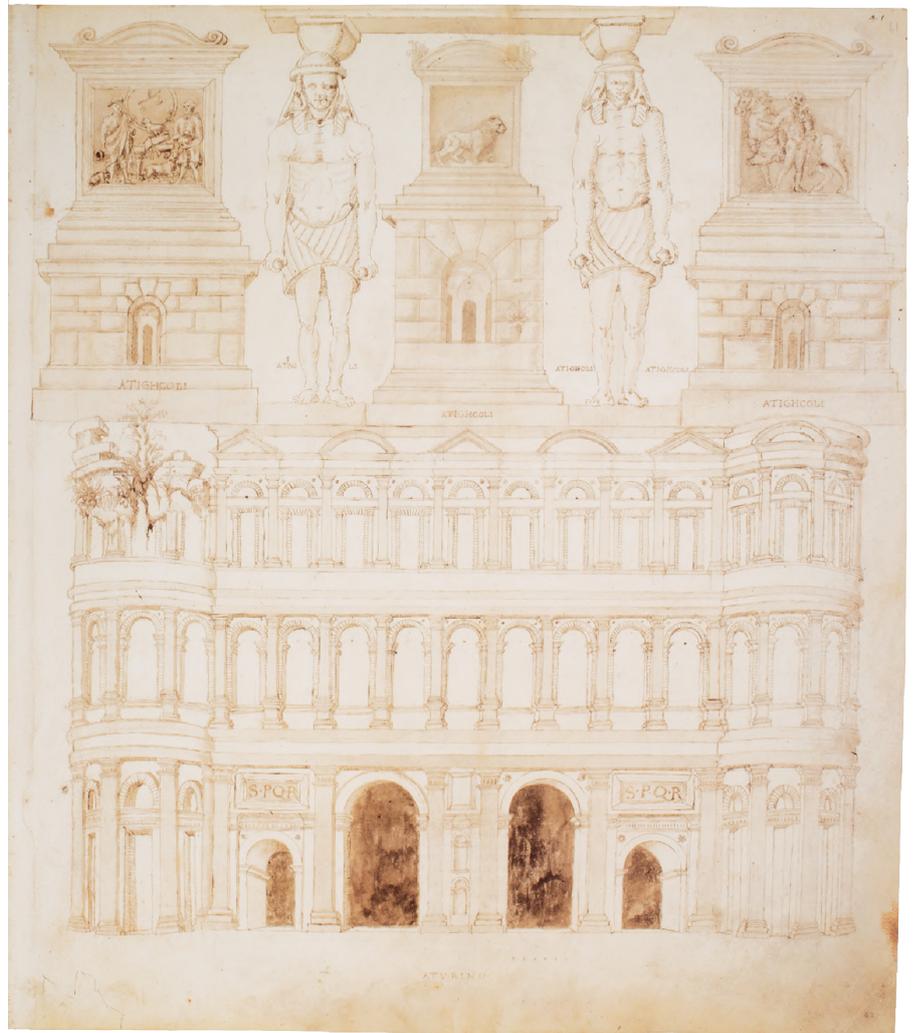
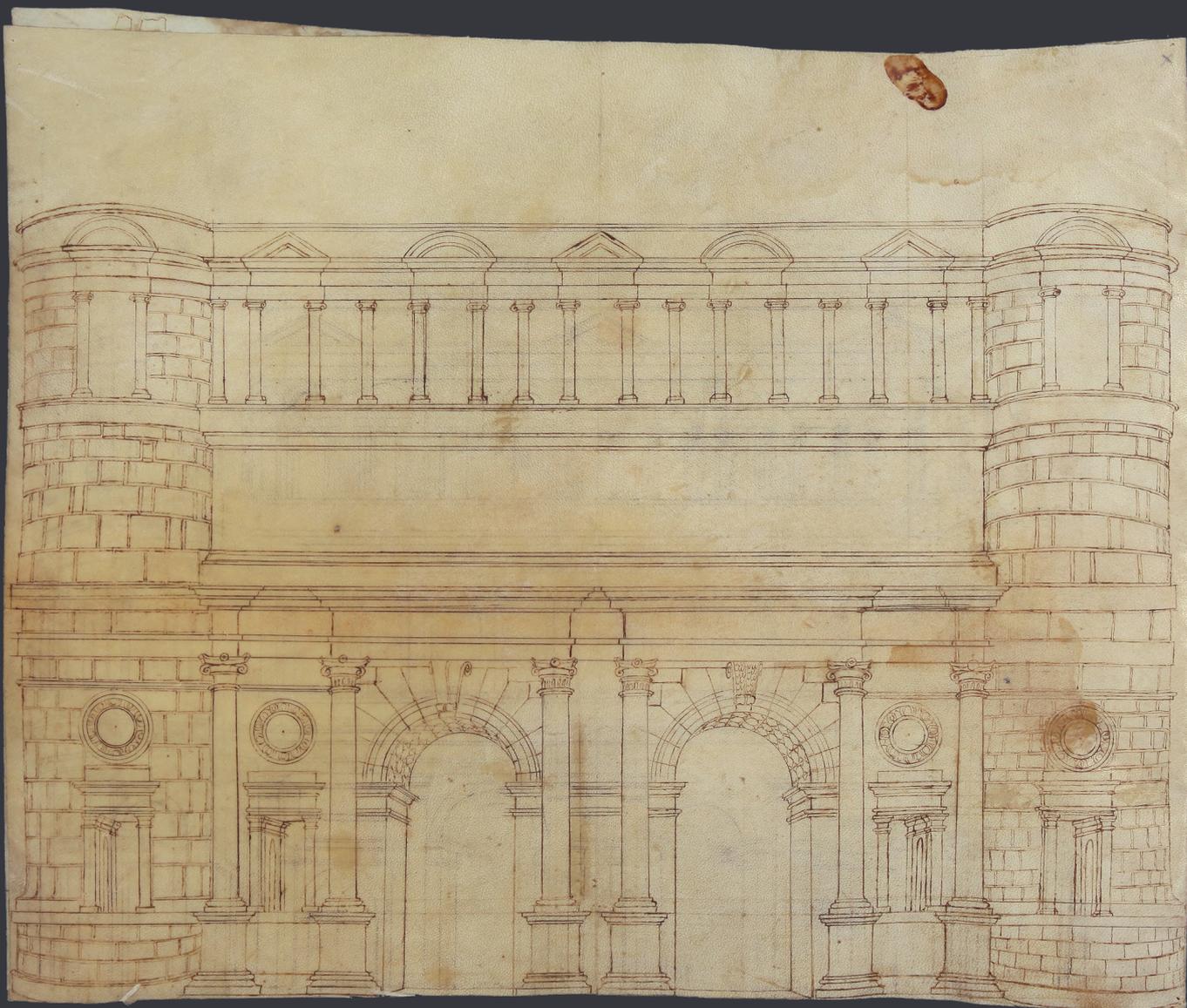


fig. 27 – Giuliano da Sangallo, *Porta Palatina a Torino*. BAV Barb. Lat. 4424 (*Codice Barberiniano*), f. 41r



Ravenna, Porta Aurea, prospetto, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. V, f. 10v

Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.

Membr.; mm 311 × 383; parte inferiore del foglio tagliata.

Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, ff. 28v, 39r.

Altri disegni citati: GDSU 2057 Ar, SMB-PK HdZ 1245r, MCV D 31; RIBA XII, ff. 12r-v.

Edificata in laterizio con un rivestimento in pietra d'Istria nel 42 d. C. per volere di Claudio, Porta Aurea costituiva l'ingresso meridionale all'antico *oppidum* romano dalla via Emilia e dal porto di Classe. Presentava una struttura a due fornici, ciascuno coronato da un frontone triangolare su semicolonne corinzie poggianti su un alto zoccolo. Le arcate erano inquadrare da due piloni dove tra le semicolonne si aprivano edicole trabeate sormontate da due grandi clipei. Attorno al V secolo la porta fu affiancata da due torrioni a pianta circolare e nello stesso periodo le fu attribuito il nome, modellato sull'omonima porta di Costantinopoli.

La sua più antica rappresentazione si trova nei sigilli medievali del Comune di Ravenna ancora in uso negli ultimi decenni del XV secolo, che raffigurano schematicamente la porta contraddistinta da una struttura centrale su più livelli, corrispondenti ai passaggi di ronda che la collegavano ai due torrioni laterali, segnati da una serie di aperture. A causa di distruzioni e spoliazioni succedutesi nel corso dei secoli, entro la metà del Quattrocento della porta rimanevano integri solamente i due fornici affiancati dai piloni. Queste vestigia si mantennero, in parte interrate, fino al 1541, quando furono scoperte per essere spostate in un altro sito. L'operazione non andò a buon fine e il monumento fu definitivamente demolito nel 1582. Alcuni materiali, come i grandi clipei e i blocchi in pietra squadrata furono reimpiegati nella costruzione della porta Adriana, accesso settentrionale della città, che prese il nome di porta Aurea Nova. Nel 1585 porzioni del cassettonato dell'intradosso dei fornici furono montate nella nuova porta Serrata. Durante le indagini archeologiche condotte tra il 1906 e il 1907 riemersero ulteriori

frammenti e parte dell'iscrizione che correva lungo il fregio della trabeazione, il cui testo era stato tramandato da sillogi epigrafiche quattrocentesche e cinquecentesche.

Il disegno capponiano della porta ravennate copia una restituzione elaborata verosimilmente da Giuliano da Sangallo o da Antonio il Vecchio a partire da prototipi più antichi. La rappresentazione sembra infatti debitrice dell'iconografia della porta visibile nei sigilli medievali con il corpo centrale su tre livelli compreso tra le due torri circolari rivestite di un paramento pseudo-isodomo. Le sei semicolonne che scandiscono il primo livello poggiano su singoli piedistalli e hanno dei capitelli compositi con il collarino scanalato, molto simili a quelli della lanterna di Santa Maria delle Carceri a Prato. L'estradosso dei fornicì è gradinato, con un archivolto a quattro fasce e chiavi di volta a mensola – liscia a sinistra, a squame a destra – mentre l'intradosso è decorato da un cassettonato a rombi. Nella realtà, invece, i frammenti superstiti dei cassettoni presentano un'alternanza di rombi ed esagoni.

L'imposta dell'arco continua dietro le semicolonne nel pilone centrale, mentre un tondino lega insieme i capitelli dei piloni laterali. Le patere e le edicole trabeate, rese in prospettiva, sono replicate simmetricamente sullo stesso livello delle torri, quasi certamente un'aggiunta arbitraria alla pari della loggia di ordine ionico montata sopra l'alto attico. Questa soluzione dimostra una certa ricchezza d'inventiva, essendo composta da una serie di edicole aggettanti come dimostrano i risalti della trabeazione – con frontoni alternati triangolari e curvilinei collegati da una trabeazione continua – cui s'intervallano singole colonne. La trabeazione si prolunga nelle due torri dove si aprono finestre di ordine ionico a edicola con un timpano curvilineo. Questa composizione è impiegata nell'architettura costruita a partire dalla seconda metà del primo decennio del XVI secolo nella facciata di Palazzo Pandolfini a Firenze progettata da Raffaello dopo il 1515 come anche in quella non più esistente di palazzo Branconio a Roma, o nelle aperture del secondo livello di San Biagio a Montepulciano di Antonio da Sangallo il Vecchio, in costruzione dal 1518.

Frutto dunque di una libera interpretazione del monumento antico, il disegno capponiano di Porta Aurea non può essere considerato una fonte per ricostruire graficamente il monumento, come invece i disegni, ricchi di annotazioni e misure, eseguiti dopo il dissotterramento della porta: il GDSU 2057 *Ar*, appartenente al *corpus* sangallescò, o quelli dell'*Anonimo di Berlino* (SMB-PK HdZ 1245r) e di Andrea Palladio (RIBA XII, ff. 12r-v e MCV, D 31).

Il foglio GDSU 2057 *Ar* (fig. 28), potrebbe avere una relazione con il disegno tramandato nel *Libro Capponi*. Assegnato variamente a Giovanni Battista da Sangallo o – in maniera più convincente – al cugino Giovan Francesco, fu realizzato nel 1526, durante il viaggio ispettivo alle rocche romagnole e a varie città già della Serenissima compiuto da Antonio il Giovane assieme ad alcuni suoi collaboratori su incarico di Clemente VII. Illustra l'alzato della metà sinistra del monumento, di cui sono annotate le quote principali. Riproduce poi, in forma abbreviata, l'apparato ornamentale senza rappresentare i timpani di coronamento, che non compaiono neanche nel disegno capponiano, ma che sono presenti nei disegni dell'*Anonimo di Berlino* e di Palladio. In basso è riportata la pianta dei piloni e sono schizzati in dettaglio alcuni partiti

decorativi con richiami, mediante lettere dell'alfabeto, alla loro posizione nel prospetto soprastante. Il rilievo risulta molto accurato e il confronto con gli elementi superstiti – i clipei, parte del cassettonato, l'iscrizione – lo rendono attendibile. Nell'alzato Giovan Francesco traccia una linea sopra la zona basamentale della porta annotando *Le sotterra in sino a questo segno e sotto aqua de fosi a questo*, a testimonianza che questa parte era interrata e addirittura parzialmente sotto l'acqua del fossato che correva intorno alle mura. Ciononostante il Sangallo disegna sia il basamento a piedistalli separati sia le basi delle semicolonne che dovevano trovarsi sotto al piano di campagna. È possibile che il disegnatore abbia inventato lo zoccolo oppure che, durante il rilievo, sia stato fatto un piccolo scavo almeno fino alle basi delle semicolonne per poterle vedere, in maniera simile a quanto racconta Antonio Manetti di Brunelleschi e Donatello che a Roma facevano scavare per poter rilevare i «membri» degli edifici interrati (vd. scheda nr. II.1). Oppure si può ancora ipotizzare che per restituire la soluzione basamentale il Sangallo abbia fatto riferimento a disegni più antichi della porta ravennate – anche essi, per forza di cose, d'invenzione – che si conservavano nella bottega sangallesca. Tra questi avrebbe potuto esserci anche quello nel *Libro Capponi*. L'indizio che avallerebbe quest'ultima ipotesi è offerto dal fatto che anche nel disegno capponiano lo zoccolo presenta piedistalli separati. Tuttavia, solamente in corrispondenza dei piloni laterali sia i membri superiori che quelli inferiori dei piedistalli sono legati da fasce, laddove nel foglio GDSU 2057 Ar queste membrature uniscono anche i piedistalli centrali.

Il disegno di Porta Aurea presente nel *Libro Capponi* era in parte noto grazie alle copie di Giovanni Antonio Dosio contenute nel *Codice Destailleur A*, dove al f. 28v è riprodotto il semi-prospetto sinistro (fig. 42), mentre al f. 39r è rappresentato il semi-prospetto destro (fig. 49) ma con alcune vistose differenze rispetto al disegno capponiano qui analizzato. Dosio copia senz'altro un'altra restituzione della Porta Aurea che doveva figurare tra i fogli perduti del *Libro Capponi*. Il disegno non rappresenta la torre laterale mentre la trabeazione della loggia è raffigurata a risalti anche in corrispondenza dei singoli piedritti, con i timpani delle edicole esclusivamente triangolari e un attico superiore probabilmente decorato da un rilievo, come suggerisce l'appunto dosiano - *una storia* - annotato all'interno.

Bibliografia

Mon.: Zirardini 1762, 234-239; Kähler 1935; De Maria 2015, 19-29.

Dis.: Tosi 1986, 425-470; Vasori 1980, 175-178; Zavatta 2008, 194-200; Ranaldi 2015, 33-57; Scimemi 2022, 99.

Census ID: 154850

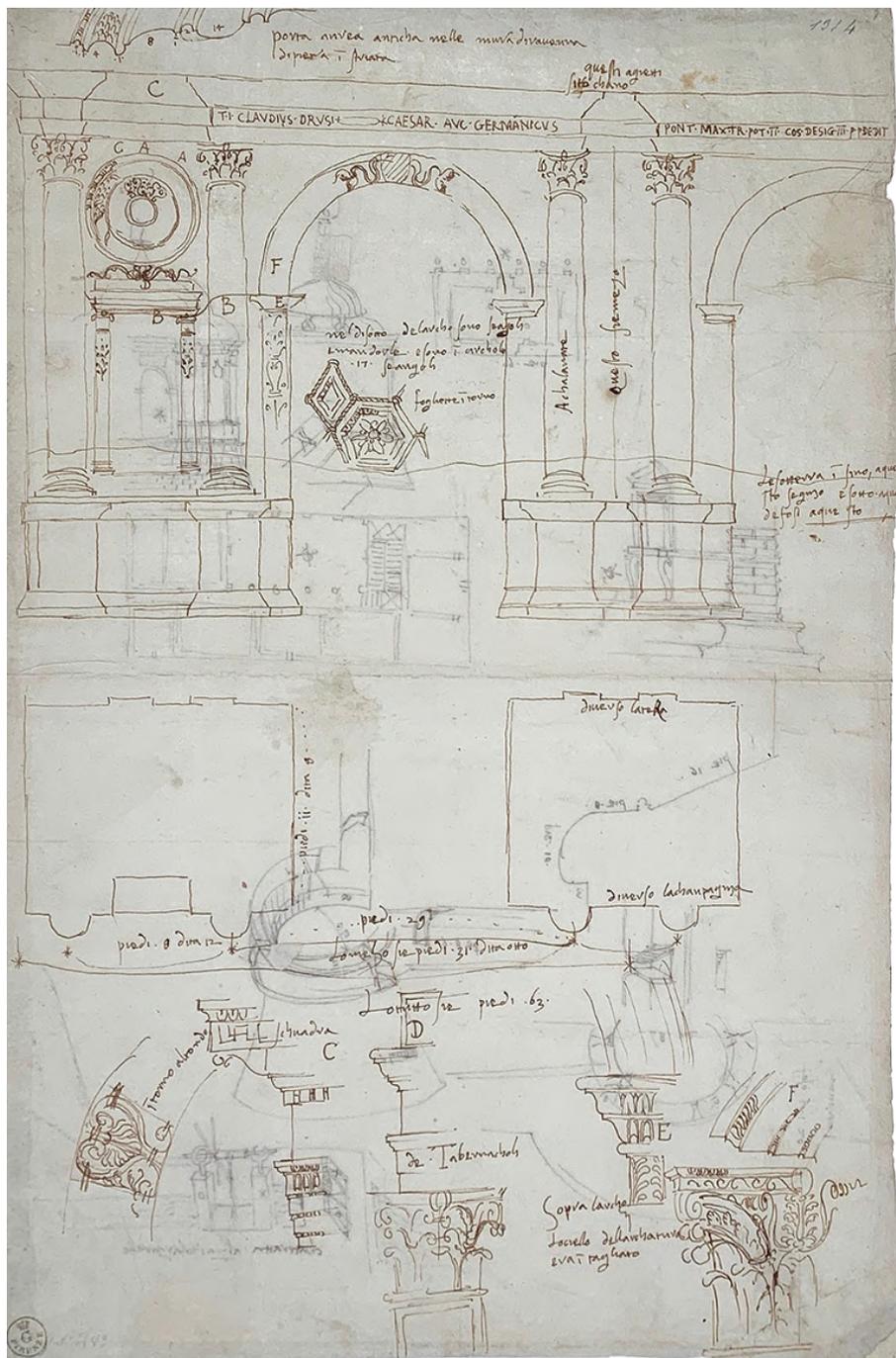


fig. 28 – Giovan Francesco da Sangallo (attr.), Porta Aurea a Ravenna, part. GDSU 2057 Ar



Roma, Sostruzioni del Claudianum sul Celio, prospetto, ricostruzione Roma, Portico di Cacabari, prospetto, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. VI, f. 11r

Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro, pennello, inchiostro diluito e biacca.

Membr.; mm 488 × 384.

1.

Disegni copiati dallo stesso prototipo: BAV Barb. Lat. 4424, f. 3v.

Altri disegni citati: BRT *Codice Saluzziano* 148, f. 78v.

La costruzione del *Claudianum* fu avviata per volere di Agrippina Minore subito dopo la morte di Claudio nel 54 d. C. sull'estremità occidentale del Celio. Il grande santuario, in parte demolito da Nerone, fu completato sotto Vespasiano a partire dal 69 d. C. e la sua pianta è parzialmente nota da alcuni frammenti della *Forma Urbis*. La massiccia piattaforma su cui sorgeva il tempio, d'imponenti dimensioni, aveva sul lato occidentale rivolto verso il Palatino un prospetto elevato su due piani con paramenti in opera rustica di travertino, nel tipico stile del «non finito» della tarda età giulio-claudia. Otto arcate inquadrature da paraste doriche sono ancora visibili nell'area della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, in parte inglobate nel convento e nel campanile di epoca romanica. Già studiato e rappresentato da Francesco di Giorgio Martini (*Codice Saluzziano*, f. 78v), l'ordine delle sostruzioni costituì una delle fonti principali per gli artisti rinascimentali, in particolare per la maniera rustica elaborata da Sebastiano Serlio, Giulio Romano e dai loro contemporanei.

Di questa attenzione nei confronti del paramento murario, cioè di *come e romani lavoravano edifici loro inn opera*, riferisce Giuliano da Sangallo nella didascalia in lettere capitali apposta sul basamento della sua pittorica restituzione del rudere nel *Barberiniano* (f. 3v, fig. 29). L'intera ampiezza del foglio è occupata da due arcate formate da bugne rustiche che a filari alternati incatenano i fusti delle paraste dorico-tuscaniche reggenti una trabeazione a risalti. Giuliano inserisce poi delle integrazioni proponendo due diverse varianti per la zona inferiore. L'arcata sinistra è innalzata su un basamento liscio con modanature che collegano i piedistalli in aggetto - è rappresentato solo quello

esterno - su cui poggiano le basi semplificate delle paraste, mentre a destra è disegnato un muro bugnato. Conci dissestati più o meno lavorati e sbrecciati sono accatastati a terra. All'interno della prima arcata s'inseriscono in alto una finestrella e sotto un'apertura rettangolare dalla cornice parzialmente modanata e bugnata, da cui fuoriescono balle di fieno. L'architetto immagina dunque nuove soluzioni per completare l'edificio diruto, ispirandosi liberamente alle aperture delle botteghe dei Mercati Traianei. La stessa modalità progettuale si riscontra anche nell'inventiva restituzione delle sostruzioni disegnata nella parte sinistra del foglio capponiano. Qui le due arcate del portico diventano parte integrante di una proposta ricostruttiva che elabora una vera e propria facciata di un edificio moderno, accostata, non casualmente, al prospetto del portico di Cacabari disegnato sulla destra dove, al secondo registro, compare lo stesso motivo della doppia finestra all'interno di un fornice.

L'alzato s'imposta su due livelli e il piano terra è rialzato su un basamento a risalti articolato con le stesse modanature di quello nel *Barberiniano*. In corrispondenza della campata destra però il basamento è qui reso in sezione, così da rendere visibile un vano voltato interno di piccole dimensioni con due accessi laterali. Nonostante le evidenti sproporzioni, questo inserimento sembra voler suggerire la presenza di un piano seminterrato.

Al primo registro si evidenziano numerose modifiche nella restituzione dell'ordine rispetto al dato archeologico ma anche nei confronti del *Barberiniano*: le basi semplificate dei piedritti sono rialzate su alti plinti e anche le imposte degli archi hanno capitelli dorico-tuscanici. Come nel *Barberiniano*, nella campata sinistra di questa ricostruzione si ritrova l'idea delle finestre sovrapposte, inquadrare però da bugne più regolari, che interrompono gli stipiti e l'architrave dell'apertura maggiore coronata da fregio e cornice, creando nel complesso un singolare motivo decorativo. Rispetto al disegno di Giuliano la trabeazione presenta modanature differenti e il fregio ha la parte inferiore bugnata che gli fa assumere nei risalti una singolare forma bombata. Parzialmente disegnato, il piano nobile è anch'esso articolato da un ordine di paraste che inquadrano verosimilmente archi ciechi, come si può dedurre dai capitelli d'imposta dei piedritti. Sul paramento lapideo si aprono finestre le cui mostre presentano angoli superiori svasati e che poggiano su una cornice marcadavanzale. La pianta nella parte inferiore del foglio, campita ad inchiostro acquarellato, sembra restituire le due campate del pian terreno. Tuttavia, vale la pena segnalare che la pianta del monumento non è riprodotta nel *Barberiniano*. Erbe infestanti sono raffigurate tra le sbrecciature del piano nobile mentre tutto il disegno è arricchito dal sapiente uso del chiaroscuro e da lumeggiature a biacca che enfatizzano il paramento bugnato e gli altri elementi architettonici.

Bibliografia

Mon.: *Lexicon topographicum urbis Romae*, I, 277-278 (scheda di Carlo Buzzetti).
Dis.: Hülsen 1910, 9; Borsi 1985, 47-49; Campbell 2004, I, 283-286; Brothers 2022, 244-247.
Census ID: 154146

2.

Disegni copiati dallo stesso prototipo: BAV Barb. Lat. 4424, f. 4v.

Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, f. 37r.

Altri disegni citati: RBME 28.II.12, f. 38v; GDSU 484 Ar; 1138 Ar-v.

Lungo la via di Santa Maria dei Calderari, all'altezza del numero civico 23B, è visibile un arco di mattoni inquadrato da due semicolonne tuscaniche in travertino che sostengono conci trapezoidali dello stesso materiale su cui è impostata una piattabanda in mattoni. Le rovine fanno parte di un edificio porticato di considerevoli dimensioni, forse risalente all'età domiziana, costruito nell'area del Circo Flaminio e di cui ancora oggi non si conosce la funzione. Nel Medioevo parte della struttura fu occupata dalle due chiese di Santa Maria e San Salvatore *in Cacaberis*. Questa denominazione derivava dall'antico edificio dove si erano stabiliti i fabbricanti di "cacabi", cioè i calderari. In seguito a un evento miracoloso avvenuto nel 1546, la chiesa di San Salvatore fu demolita e al suo posto, nel 1608, fu eretta la chiesa di Santa Maria del Pianto, che poggia le sue fondamenta sulle murature dell'antico portico e riutilizza buona parte dei materiali di spoglio come è ampiamente indicato nei documenti di cantiere dell'epoca. Un'incisione di Alò Giovannoli del 1615 raffigura quanto rimaneva in opera dell'antico edificio congiunto alla chiesa di Santa Maria del Pianto, confermando l'esistenza di altri archi alla destra di quello ancora esistente e di un ordine superiore, già all'epoca molto frammentario, demolito nel 1827. Antonio Nibby nel 1838 vi riconobbe erroneamente i resti del criptoportico del Teatro di Balbo, un'identificazione confutata nel 1960 da Guglielmo Gatti che, utilizzando la pianta della *Forma Urbis*, ha accertato l'ubicazione della Crypta Balbi in via delle Botteghe Oscure.

Già dal Rinascimento le grandiose rovine di Cacabari furono rappresentate in numerosi disegni, dove si registra anche un acceso dibattito archeologico in merito alla loro identificazione. Giuliano da Sangallo annota nel f. 4v del *Barberiniano* (fig. 30) che *la facia di Chachabari si dice che fu la terme di Marcho Agripa*, nonostante quest'ultime fossero già localizzate con esattezza dalle fonti quattrocentesche; l'Anonimo Escorialense le designa come *Ghalba chiamato Chachabari* (f. 38v); Baldassarre Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane concordano nel considerare l'edificio la Casa di Mario o il Portico di Pompeo (GDSU 484 Ar, 1138 Ar-v), un'interpretazione quest'ultima ripresa da Sebastiano Serlio, Andrea Palladio e ancora ritenuta valida da Giovanni Battista Piranesi. Peruzzi, nel foglio GDSU 484 Ar, forse partendo dai rilievi di Antonio il Giovane in GDSU 1138 Ar-v, ricostruisce la pianta della struttura con un corpo centrale a nove assi, in cui si alternano nicchie e vani circolari con tre corpi scale, circondato ai quattro lati da una doppia fila di pilastri cruciformi.

Il monumento suscitò dunque grande interesse da parte degli architetti, per più motivi: la sovrapposizione degli ordini, le considerevoli proporzioni, l'uso del laterizio unito al travertino. L'attenzione nei confronti della tecnica costruttiva è particolarmente enfatizzata da Giuliano da Sangallo laddove annota: *qui si vede come e romani inpialciavano le mura di marmo*. L'architetto rappresenta il prospetto del portico articolato su due ordini, senza soffermarsi sullo spazio interno dell'edificio, come se si trattasse di una parete diaframma attraverso la quale si scorgono una veduta di Roma

e cumuli di frammenti architettonici. Le arcate del pian terreno sono inquadrare da semicolonne doriche su alti piedistalli che reggono una trabeazione priva di fregio ma con *regulae* a quattro *guttae*. Il registro superiore, a interassi doppi, è scandito da paraste doriche su piedistalli che incorniciano arcate piene, all'interno delle quali sono disposte, una sopra l'altra, due finestre architravate, quella in basso di dimensioni maggiori rispetto a quella superiore. Particolare attenzione è poi riservata all'ornato – si noti l'aggiunta di una Vittoria alata nel pennacchio dell'arco di sinistra – oltre che, come già accennato, al rivestimento in travertino, sbrecciato in più parti e alla muratura laterizia, campita da un inchiostro rosso.

Nella parte destra del foglio del *Libro Capponi* è rappresentato il prospetto del portico limitato a tre campate, in proiezione ortogonale e con l'arcata centrale in scorcio prospettico. La campata centrale è completa mentre le altre due sono raffigurate solo in parte. Il registro inferiore si differenzia da quello del *Barberiniano* per alcuni particolari: le modanature del piedistallo delle semicolonne si prolungano anche al pilastro, una caratteristica che si ritrova nel disegno del Teatro di Marcello (f. 7r, vd. scheda nr. XIII); sono poi semplificate le cornici degli archivolti nelle parti rivestite dal travertino. Accurata e ricca di dettagli è la trabeazione dorica, anche in questo caso contratta, priva di fregio, ma scandita da *regulae* e cinque *guttae*; la parte destra è resa di profilo, allo scopo di evidenziarne le membrature. Altre diversità si riscontrano al secondo registro. Le paraste sono di ordine ionico e più allungate rispetto al *Barberiniano*, tanto che tra il colmo degli archi e l'architrave corre una fascia creata dal prolungamento degli astragali posti tra i fusti e i capitelli. A differenza del *Barberiniano*, nella parte inferiore del foglio è riprodotta anche la pianta, che mostra come la campata del portico sia coperta da una volta a pennacchi.

L'inchiostro diluito accentua l'effetto tridimensionale delle membrature architettoniche lumeggiate a bianca.

Il prospetto è copiato da Giovanni Antonio Dosio nel *Codice Destailleur A* (f. 37r, fig. 45) senza apportare modifiche di particolare rilevanza.

Bibliografia

Mon.: Nibby 1839, II, 591-593; Gatti 1960, 3-12; Tucci 1994-1995, 95-124.

Dis.: Hülsen 1910, 9-10; Günther 1981, 370-387; *Raffaello architetto* 1984, 417 nr. 3.2.3 (scheda di Pier Nicola Pagliara); Borsi 1985, 53-59; Nesselrath 1993, 82-84.

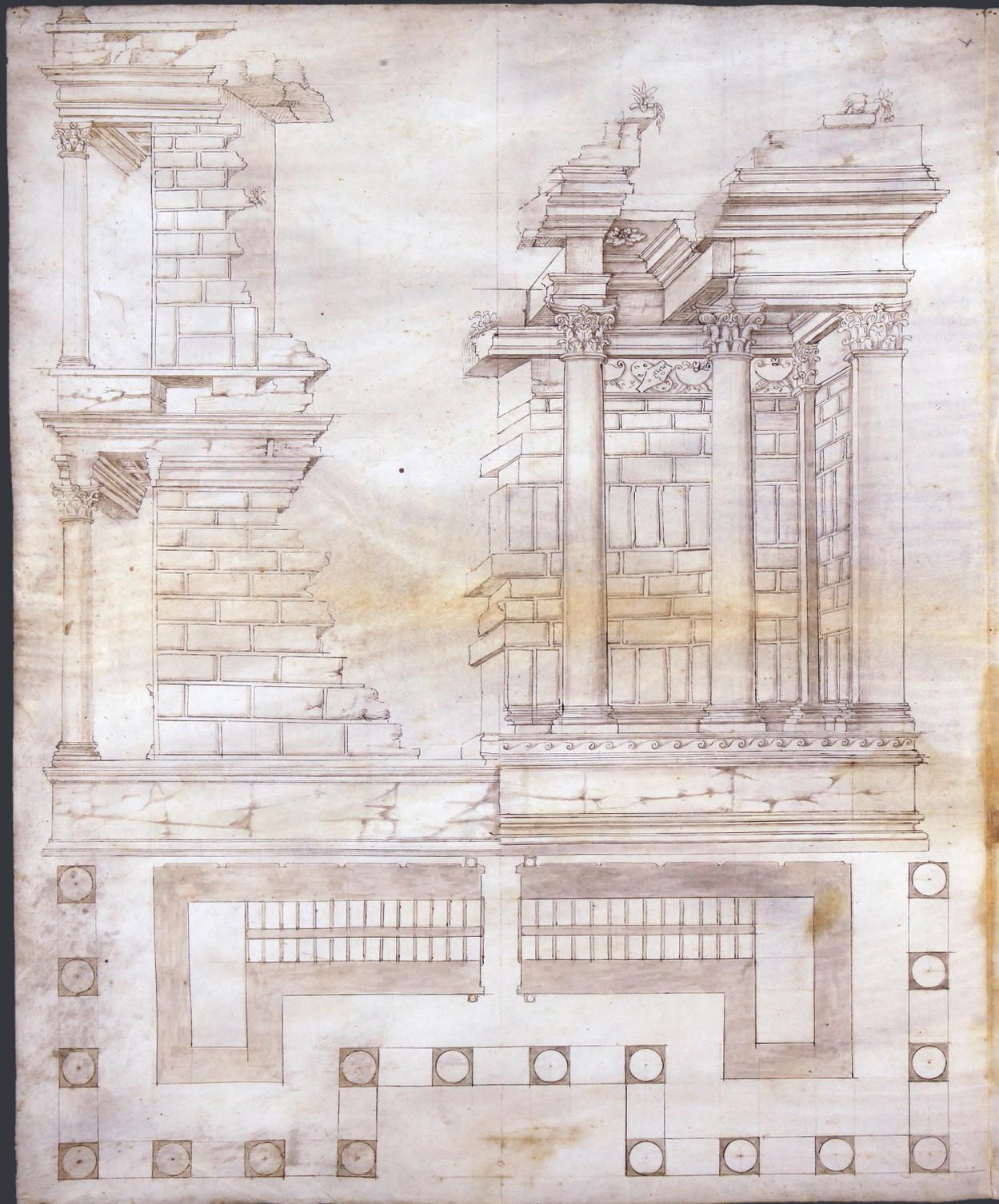
Census ID: 152037



fig. 29 – Giuliano da Sangallo, *Sostruzioni del Claudianum sul Celio*. BAV Barb. Lat. 4424 (Codice Barberiniano), f. 3v

fig. 30 – Giuliano da Sangallo, *Portico di Cacabari*. BAV Barb. Lat. 4424 (Codice Barberiniano), f. 4v





Roma, Settizonio, prospetto laterale e pianta, ricostruzione

Roma, Tempio di Marte Ultore, prospetto del peristilio, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. VI, f. 11v

Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito.

Membr.; mm 488 × 384.

1.

Disegni dipendenti dallo stesso prototipo: BAV Barb. Lat. 4424, f. 30r.

Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, f. 36r.

Altri disegni citati: BNCF Banco Rari, 228, f. 37r; AMW Egger no. 146.

Il *Septizonium*, costruito a partire dal 203 d. C. con la funzione d'ingresso monumentale al palazzo imperiale sul Palatino, era un ninfeo del tipo "a facciata", imitante una quinta teatrale su tre ordini sovrapposti di colonne corinzie, movimentata da tre grandi nicchie semicircolari. La sua denominazione rimane ancora incerta; deriva forse dalla presenza delle statue delle sette divinità planetarie poste tra gli intercolunni, identificandolo quindi come un monumento dalla valenza apotropaica eretto a protezione della città. La parte più imponente dell'edificio fu distrutta durante il XIII secolo; nel Quattrocento sopravviveva ancora un'ala laterale, il cosiddetto *Septem solia minor*, che subì un crollo nel 1476 e che fu definitivamente demolito nel 1589 da Domenico Fontana per ordine di Sisto V.

Per la sua morfologia e per il suo nome il monumento suscitò grande interesse tra studiosi e antiquari del Rinascimento. Fu pertanto oggetto di numerosi disegni più o meno aderenti alle rovine dell'edificio e anche di ricostruzioni grafiche d'invenzione, la più fantasiosa delle quali è contenuta nello *Zibaldone* di Bonaccorso Ghiberti (f. 37r, vd. scheda nr. II.4). Tra i tanti autori che ne trattarono, l'*Anonimo magliabechiano* ricorda che il Settizonio era stata la «domus omnium septem scientiarum» (vd. scheda nr. I.2) e ancora, attorno al 1500, nelle *Antiquarie prospettiche romane* il *Prospettivo milanese* scrive che «eraci di Virgilio un'academia». Anche Giuliano da Sangallo cita questa tradizione popolare nella didascalia della sua libera restituzione del Settizonio (f. 30r, fig. 31), così chiamato *perché ebe VII gradi di cholone l'uno sopra a l'altro*. Sulla parte destra del foglio l'architetto raffigura la veduta prospettica dell'angolo settentrionale del rudere e ne

mostra le precarie condizioni con i consueti effetti pittorici che si concentrano sui grossi conci della muratura laterale, mentre sulla sinistra ne delinea la pianta; sulla parte bassa del foglio riporta poi due scale grafiche, ciascuna di cinque braccia fiorentine.

Il disegno del *Libro Capponi* discende dallo stesso prototipo ma sia l'alzato che la pianta presentano consistenti variazioni, a partire dalla loro *mise en page*, occupando rispettivamente la parte sinistra e quella bassa del foglio, mentre sulla destra è riprodotto il prospetto frontale dello *pteròn* del tempio di Marte Ultore. Questo accostamento presuppone la volontà di mostrare da due diverse angolazioni due strutture di ordine corinzio che si ergono su un podio, con un paramento a blocchi di pietra e un soffitto a lacunari. La restituzione laterale permette infatti di definire le profilature di due dei tre ordini sovrapposti del Settizonio. Come nel *Barberiniano*, l'ultimo ordine è appena accennato e s'intravede la base della colonna. Un espediente rappresentativo è impiegato per restituire la decorazione architettonica in sezione e ciò è particolarmente evidente dall'interruzione dell'architrave all'altezza del *flos abaci* del capitello del primo livello del Settizonio oppure, nel peristilio di Marte Ultore, dallo spaccato della trabeazione in corrispondenza dell'intercolumnio, che lascia a vista la traversa e il cassettonato marmoreo del soffitto interno, con la rosetta al centro del lacunario. Seguendo la stessa logica, per ogni ordine del Settizonio è disegnata solo una colonna – laddove Giuliano ne rappresenta tre – affinché, nello spazio lasciato vuoto e interrotto, siano visibili le profilature delle due trabeazioni rese accuratamente. Un'aggiunta, forse frutto di un'osservazione successiva al modello di riferimento, è invece il fregio pulvinato del secondo ordine, riproposto da Giuliano e da un anonimo italiano di primo Cinquecento in un'altra restituzione del monumento (AMW, Egger 146).

La pianta duplica anche sul lato sinistro la parte superstite del Settizonio, inquadrando con due piccole colonne sia sul fronte che sul retro il passaggio lasciato aperto tra le due ali; le colonne del peristilio sono invece unite tra loro evocando la presenza del podio. Questa soluzione è un compromesso tra la pianta proposta da Giuliano – in cui le colonne attorno alle due ali sono lasciate libere e non è segnato il contorno del podio – e la pianta del foglio Egger 146 dove invece il podio è restituito con maggiore coerenza. Il disegno di Giovanni Antonio Dosio nel *Codice Destailleur A* (f. 36r, fig. 43) è una copia dell'alzato del Settizonio come è restituito nel *Capponiano* – si noti la replica del filare con ortostati e diatoni al secondo ordine – ma con l'aggiunta di una colonna ad entrambi i livelli.

Bibliografia

Mon.: Lexicon topographicum urbis Romae, I, 277-278 (scheda di Carlo Buzzetti).
Dis.: Hülsen 1910, 45; Borsi 1985, 47-49; Campbell 2004, I, 283-286; Brothers 2022, 244-247.
Census ID: 154146

Dopo la battaglia di Filippi (42 a. C.), Ottaviano decise di erigere un grande tempio dedicato a Marte Ultore, costruito entro il 2 a. C. al centro del lato corto orientale del foro di Augusto e nelle prossimità del quartiere della Suburra, a ridosso della quale era stato elevato un muraglione in *opus quadratum*. Il tempio – ottastilo, periptero *sine postico* – era di ordine corinzio e si ergeva su un alto podio occupando con la sua fronte più della metà della piazza; la cella, ad aula unica, si concludeva con una grande abside incassata nel possente muro di recinzione, sul lato orientale del quale si apriva un arco, dall'epoca tardomedievale detto dei Pantani.

Attorno al IX secolo sui ruderi del tempio e sulle altre strutture del Foro, già in via di spoliatura da almeno trecento anni, s'insediò una comunità basiliana. La chiesa di San Basilio s'inseriva trasversalmente nel vano superstite della cella che, sul tratto di muro esterno, era ancora delimitata da un pilastro e da tre colonne della peristasi meridionale del tempio, in parte interrati come si ricava dall'incisione tratta da uno dei disegni di Giovanni Antonio Dosio (vd. scheda nr. I.6). Tra il XV e il XVI secolo quest'area era variamente indicata come *foro di San Basilio* in riferimento alla chiesa medievale, al tempo occupata dai Cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme, oppure menzionata con il nome dei *fora* adiacenti – il Foro Transitorio o il foro di Traiano – mentre i resti del tempio erano identificati come quelli di una basilica, ignorando si trattasse dei ruderi del Tempio di Marte Ultore.

La ricostruzione del peristilio meridionale del tempio nel *Capponiano* è confrontabile con il f. 103v del *Codice Geymüller* di Antonio del Sangallo il Vecchio (GDSU 7880 Av, fig. 32) e i due alzati dipendono probabilmente dallo stesso prototipo. In entrambi si notano numerose differenze rispetto a quanto rimaneva in opera del tempio, difficile da rilevare, al tempo, per via delle superfetazioni e degli edifici costruiti intorno. È infatti possibile che la composizione sia il risultato dell'assemblaggio di più disegni di dettaglio del monumento antico. Ciò è dimostrato dalla rappresentazione del podio, che replica quella che nella realtà è la decorazione basamentale della parete della cella con la base attica, un alto dado e il famoso fregio a can corrente, motivo che suscitò grande interesse tra gli architetti del Rinascimento, tra cui Baldassarre Peruzzi (GDSU 633 Av) e Raffaello che lo ripropose nelle facciate di Palazzo Alberini a Roma e di palazzo Pandolfini a Firenze.

Nei due disegni la struttura è poi restituita isolata rispetto al contesto e sono raffigurate solo due delle colonne superstiti, dal fusto liscio, poggianti su basi corinzie nel *Codice Geymüller* e attiche nel *Capponiano*. La parasta esterna, nella realtà addossata al setto laterale, è interpretata come se fosse un'anta frontale. I tre piedritti reggono una trabeazione con alto fregio, nel *Capponiano* sormontata da un attico in rovina. Se nella restituzione frontale i due alzati presentano queste concordanze, numerose sono le varianti proposte per la ricostruzione della parete della cella. Nel foglio del *Codice*

Geymüller essa è costituita da conci isodomi, ha un basamento modanato ed è intervallata da due paraste che reggono un architrave liscio su cui poggia direttamente la traversa del cassettonato, visibile in scorcio. Nel *Capponiano* il muro della cella è costituito da una sequenza alternata di filari di ortostati e diatoni, con un fregio ornato da scudi sopra al quale poggia un articolato architrave, mentre nell'angolo è disegnata una parasta filiforme, come quelle adottate da Brunelleschi nella scarsella della Cappella Pazzi e generalmente proprie del repertorio fiorentino. L'impostazione complessiva della veduta è di tipo prospettico, con un punto di vista in basso a sinistra, ma fanno eccezione i conci nella testata della parete della cella. Lo spaccato della trabeazione, per mostrare interamente uno dei cassettoni, è complesso ma corretto. Le travature ortogonali sono disegnate in modo analogo nel *Codice Geymüller*, come indica il loro prolungamento a lapis ancora visibile, ma la trabeazione resta integra e la rappresentazione è più comprensibile. In questo disegno i motivi ornamentali sono appena accennati sulla sinistra, così come è solo segnalata la decorazione del podio in basso a destra. All'opposto nel *Capponiano* è riservata grande considerazione alla rappresentazione dei particolari architettonici sopracitati, enfatizzati dal sapiente impiego del chiaroscuro.

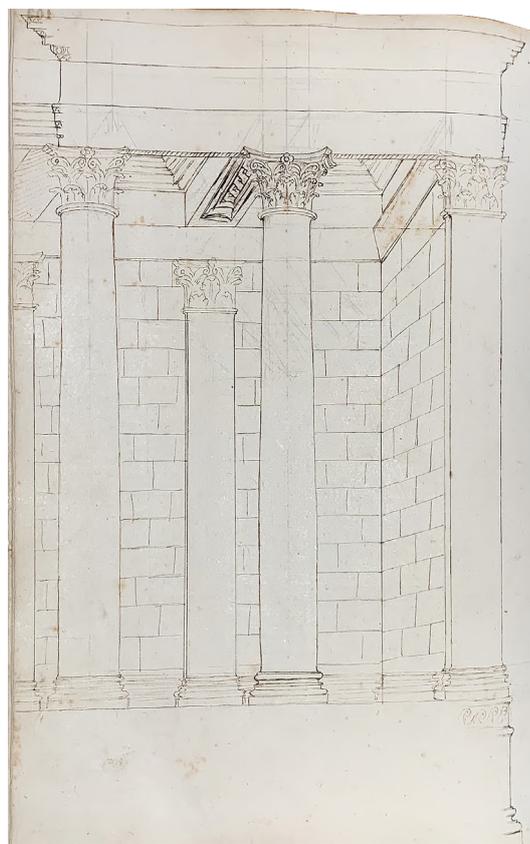
Dosio riproduce la veduta prospettica dello *pteròn* del Tempio di Marte Ultore al f. 36r del *Codice Destailleur A* (fig. 43) accompagnandola dall'annotazione *A San Basilio*. In questo caso però apporta numerose modifiche al disegno capponiano, prolunga la trabeazione senza raffigurarla in spaccato e riproduce una sola colonna e la parasta, accennando alle scanalature nei fusti. La muratura della cella è più fedele a quella del monumento antico, il basamento modanato presente nel *Capponiano* è disegnato solo nel muro laterale, sono tralasciate sia la parasta filiforme d'angolo sia le decorazioni nel fregio e l'architrave soprastante.

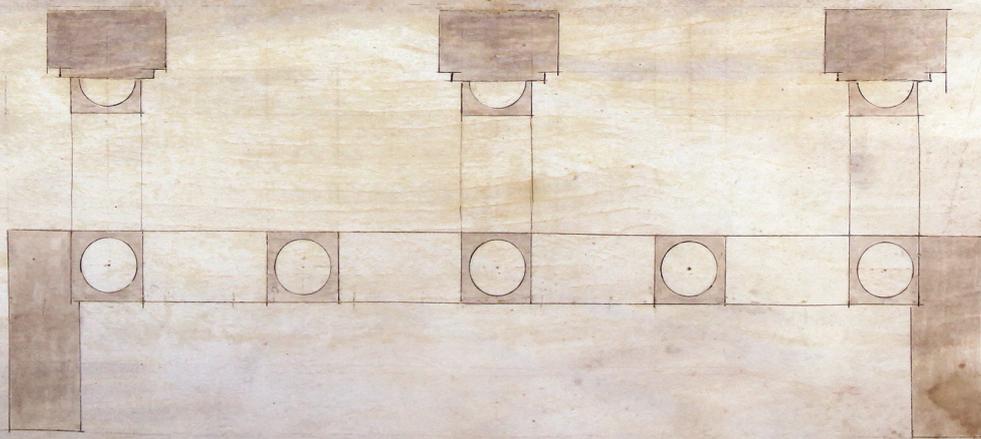
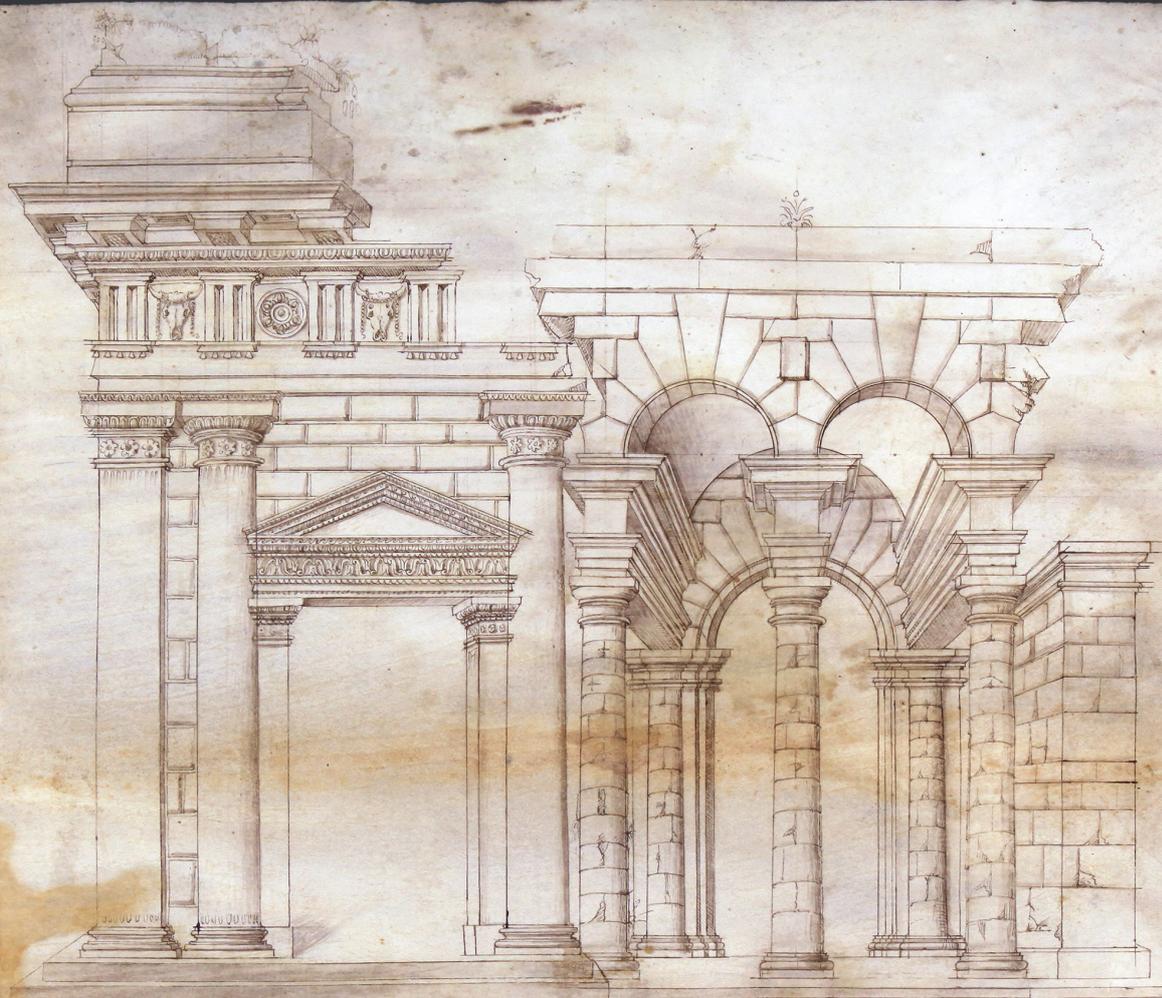
Bibliografia

Mon.: *Lexicon topographicum urbis Romae*, II, 289-295 (scheda di Valentin Kockel).
Dis.: Dosio-Cavalieri 1569, tav. 16; Bartoli 1914-1922, VI, 30; *Roma antica* 1976, 54, nr. 28 (scheda di Cristina Acidini); Viscogliosi 2000, 53-62, 177-182; Viscogliosi 2005, 224-225; *Bramante e gli altri* 2006, 178 nr. 1.90 (scheda di Josef Ploder).
Census ID: 150784



fig. 31 – Giuliano da Sangallo, *Pianta e alzato laterale del Settizonio*.
 BAV Barb. Lat. 4424 (*Codice Barberiniano*), f. 30r
 fig. 32 – Antonio da Sangallo il Vecchio, *Peristilio del Tempio di Marte Ultore*. GDSU 7880 Av (*Codice Geymüller*), f. 103v





Roma, Basilica Emilia, prospetto angolare,
ricostruzione
Roma, Portico presso il Teatro di Marcello,
prospetto e pianta, ricostruzione

BNCF, Gino Capponi 386, bif. VI, f. 12r

Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito.

Membr.; mm 488 × 384.

1.

Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, f. 36v.

Altri disegni citati: BRT *Codice Saluzziano* 148, f. 79r; RBME 28.II.12, ff. 20r, 25v; BAV Barb. Lat. 4424, ff. 26r, 71v; GDSU 1603 Ar, 1590 Ar, 1594 Ar-v (*Codice Strozzi*, ff. 14r, 17r, 18r-v).

Ricordata da Plinio il Vecchio tra gli edifici più belli del mondo antico, la Basilica Paulli sorgeva nel Foro Romano, innalzata a partire dal 55 a. C. sulla preesistente Basilica Fulvia, compresa in un'area tra l'Argiletto e una strada posta sul lato occidentale del Tempio di Antonino e Faustina. È comunemente nota come Basilica Emilia per il nome della *gens Aemilia* che sovvenzionò numerosi rifacimenti nel I sec. a. C. La grande aula basilicale che costituiva l'edificio era preceduta da una serie di botteghe da cui si accedeva attraverso un portico, articolato all'esterno da arcate inquadrature da semicolonne di ordine dorico, probabilmente disposte su due livelli; i due lati brevi, su cui si aprivano tre portali, erano scanditi da semicolonne affiancate da pilastri in corrispondenza degli angoli.

Nel XV secolo, dell'antica fabbrica sopravviveva ancora il primo registro della testata nord-occidentale, o almeno una parte prospiciente la Curia, appena visibile attraverso il fornice maggiore dell'Arco di Settimio Severo nella veduta del Foro Romano del *Codice Escorialense* (f. 20r). Il rudere suscitò grande interesse negli architetti del Rinascimento in virtù della ricchezza decorativa delle sue membrature, in particolare per i capitelli dorici impreziositi da rosette nel collarino e il fregio a triglifi e metope con patere e bucrani, come attestano i numerosi disegni ricostruttivi che ci sono pervenuti e nei quali il monumento è spesso menzionato con il nome del luogo dove si trovava, identificato in maniera scorretta con il foro Boario. Nei primi anni del XVI secolo i resti dell'edificio furono demoliti con l'intento di riutilizzarne i frammenti nella costruzione del palazzo del cardinale Adriano Castellesi in Borgo.

La metà sinistra del foglio capponiano illustra un angolo del prospetto laterale della

Basilica Emilia, una ricostruzione che sembra derivare da più prototipi disponibili nella bottega sangallesca, come si desume dal confronto con i disegni d'insieme nel *Codice Escorialense* (f. 25v, vd. il contributo di Zampa in questo volume), nel *Barberiniano* (f. 26r) e con alcuni fogli del *Codice Strozzi*, sempre attinente alla cerchia dei Giamberti (GDSU 1603Ar, 1590 Ar, 1594 Ar-v).

La struttura è rialzata su due gradini; la parasta d'angolo si accosta alla semicolonna e la cimasa dell'abaco dei due capitelli si tocca quasi ad unirsi. Alla pari del f. 79r del *Codice Saluzziano* di Francesco di Giorgio e del f. 25v dell'*Escorialense*, le basi attiche delle membrature poggiano direttamente sulla crepidine, stabilendo dei rapporti proporzionali ridotti rispetto a quanto avviene nel *Barberiniano* o nel f. 17r del *Codice Strozzi* (fig. 33), dove i piedritti sono invece rialzati su dei basamenti, che altrove Giuliano disegna pure in dettaglio (f. 71v).

Nel *Capponiano* la parete è costituita da blocchi isodomi, che vanno riducendosi dal basso verso l'alto e tra le due semicolonne si apre un portale timpanato con un ricco fregio con raggi a cuori e tulipani, i cui stipiti, rialzati su un dado, presentano capitelli dorici. Sullo sguincio di destra è appena delineata una specchiatura. Pure nella restituzione d'insieme del monumento nel *Codice Strozzi* sono raffigurati sommariamente dei capitelli nei portali, disegnati poi in dettaglio nel f. 18v con un echino a ovoli e una specchiatura nel pilastro.

In maniera simile a quanto avviene nel *Codice Strozzi*, nel *Capponiano* è restituito dunque un impaginato complesso della zona inferiore, con l'ordine principale posto a incorniciare l'ordine secondario del portale, un'articolazione che discorda con gli altri disegni del monumento, a partire dal *Barberiniano* in cui i tre portali hanno una mostra trabeata e gli stipiti sono decorati da una cornice. Per quanto riguarda invece la parte superiore, il *Capponiano* dimostra una maggiore aderenza al disegno di Giuliano, a partire dalle modanature della trabeazione – si noti, in particolare, il triglifo all'angolo del fregio – ai mutuli con foglie embricate, fino ad arrivare al coronamento dove è accennato un piano attico in rovina che presenta lo stesso basamento di quello disegnato nel *Barberiniano*. Se però in questo foglio è ricostruito solamente il coronamento della parte destra, nel *Capponiano* compare solo quello di sinistra. Qui è dedicata una particolare attenzione anche alla resa dei dettagli, arricchiti dalle ombreggiature a inchiostro diluito, usato pure per accennare alle scanalature nei piedritti angolari. Le linee che compongono i capitelli e le modanature del portale si sovrappongono alle due semicolonne che lo inquadrano, al contrario i basamenti degli stipiti sembrano raffigurati dietro alle basi.

Questo particolare ritorna nel f. 36v del *Codice Destailleur A* (fig. 44), dove Giovanni Antonio Dosio non è completamente fedele al *Capponiano* ma apporta qualche modifica distanziando maggiormente i capitelli del pilastro e della semicolonna. Propone poi una cruciale correzione nella soluzione angolare del fregio, concludendolo con una porzione di metopa piegata anziché con un triglifo.

Bibliografia

Mon.: *Lexicon topographicum urbis Romae*, I, 183-187 (scheda di Heinrich Bauer); *Roma di Leon Battista Alberti* 2005, 221 nr. II.5.1 (scheda di Paola Zampa).
Dis.: Hülsen 1910, 34-35; Borsi 1985, 144-146; Zampa 2014, 207-240; Zampa 2019; Brothers 2022, 100-108.
Census ID: 151143

2.

Disegni copiati dallo stesso prototipo: BAV Barb. Lat. 4424, ff. 1v-2r.

Copie dal *Libro Capponi*: SMB-PK OZ 109, f. 36r.

Altri disegni citati: BRT *Codice Saluzziano* 148, f. 82r; GDSU 125 A; RCWC RL 19247r-v.

L'alzato prospettico e la relativa pianta di questo portico con colonne doriche e pilastri bugnati, ancora di dubbia identificazione, sono disegnati sia nel *Barberiniano* (ff. 1v-2r, fig. 34), sia nel *Libro Capponi*. I due disegni dipendono dallo stesso prototipo e differiscono solo per alcuni dettagli.

Sul fronte sono mostrate tre colonne che reggono due arcate a cui si accosta un muro sulla destra. La colonna al centro è libera e sormontata da un tronco di trabeazione, simile al cosiddetto "dado" brunelleschiano, mentre sulle due colonne laterali il "dado" è la testata di una trabeazione che si prolunga verso l'interno e si appoggia alla parete di fondo su semicolonne addossate a pilastri, tra i quali si apre un arco a tutto sesto. Su queste trabeazioni interne è impostata una copertura a botte. La struttura, dalla complessa e inusuale articolazione, sembra frutto di una creativa invenzione.

Entrambi i disegni sono poi arricchiti dalle consuete sbrecciature dei conci e da erbe infestanti; questi inserimenti rovinistici sono più accentuati nel *Barberiniano*, dove alcuni blocchi di pietra sono appoggiati alla base e al di sopra del muro sulla destra, mentre altre pietre dissestate sono in bilico sopra all'arcata sinistra. Nel *Capponiano* non è disegnata la tessitura muraria della volta interna né quella dei pilastri di fondo, che sono rappresentati ortogonalmente, come le basi delle colonne in primo piano, scorciate invece nel *Barberiniano*. Sul fronte sono ricostruiti due filari di conci sopra alle arcatelle e l'intera struttura è rialzata su una crepidine, assente nel *Barberiniano*. Nella parte basse del foglio Capponi è poi disegnata la pianta che restituisce non una ma due campate le cui colonne esterne si appoggiano a due muri perimetrali.

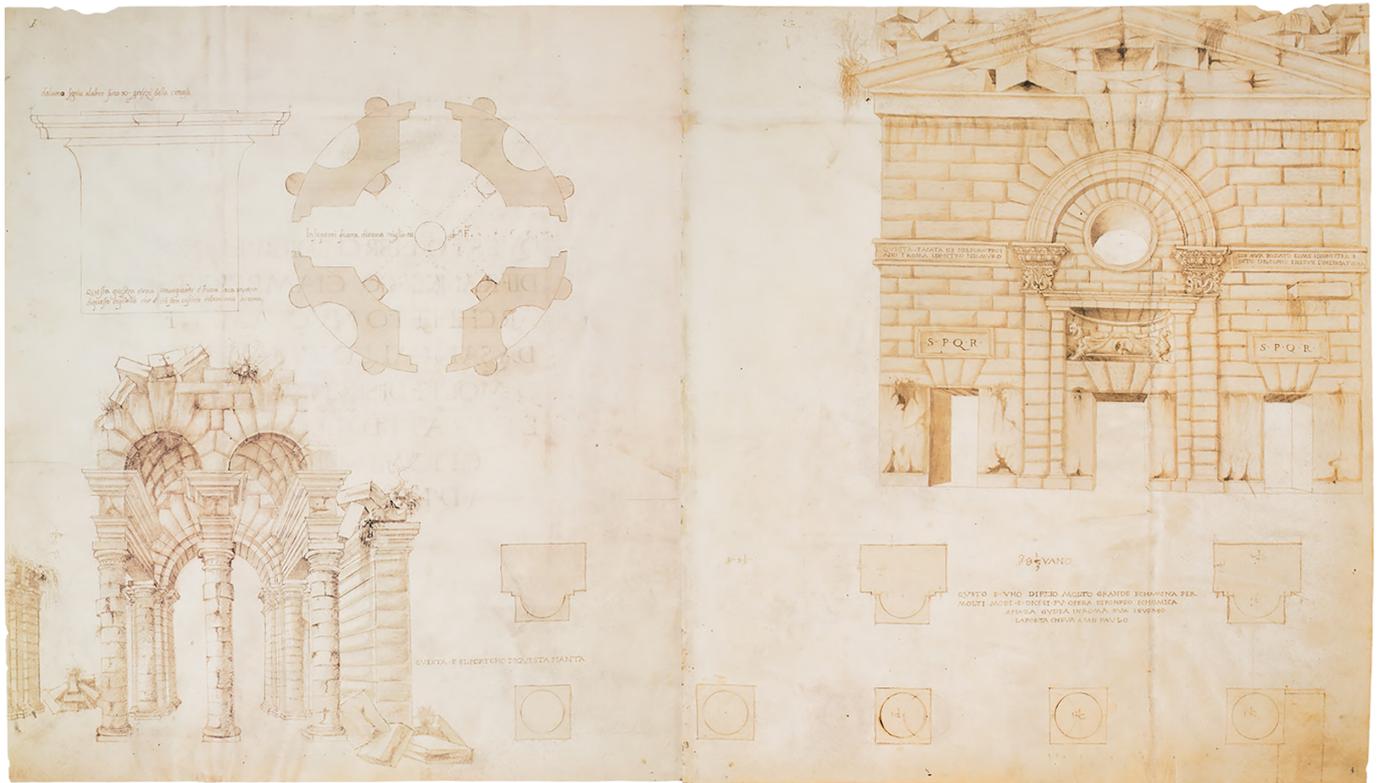
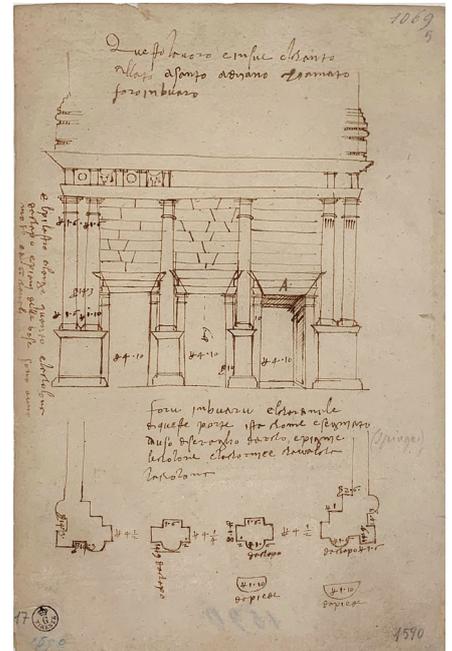
Nel *Barberiniano* la pianta – anch'essa a due campate – è riprodotta accanto all'alzato e occupa pure il foglio successivo, dove Giuliano annota che *questo è uno difzio molto grande e chamina per molti modi e dicesi fu opera di Ponpeo e chomica a piazza Gudea in Roma e va inverso la porta che va a San Paulo*, cioè la porta del muro del ghetto che portava a San Paolo alla Regola. L'area segnalata dal Sangallo sembra corrispondere a quella che dall'antica piazza Giudea conduceva alle attuali vie di Santa Maria dei Calderari e di Santa Maria in Pianto. La stessa struttura è tuttavia identificata come *El porticho dei Saveli*, cioè nelle vicinanze del Teatro di Marcello, in un altro disegno, il GDSU 125 A, erroneamente attribuito a Fra Giocondo e non dipendente dal prototipo seguito dai disegni barberiniano e capponiano. In questo foglio è disegnata in alzato la soluzione angolare superiore dei pilastri del portico e la relativa pianta, con numerose annotazioni e misure, che per alcuni elementi differisce da quella sangallesca. Ai pilastri di fondo si addossano infatti semicolonne sia verso l'esterno che verso l'interno e tra le colonne libere è annotata la presenza di architravi e non archi, una soluzione architettonica molto più credibile rispetto a quella restituita negli altri due disegni. Ciò porterebbe a ritenere che l'alzato rappresentato nel *Barberiniano* e nel *Libro Capponi* altro non sia che una ricostruzione arbitraria, ispirata a lemmi brunelleschiani, dello stesso portico presso il Teatro di Marcello.

Unendolo alla ricostruzione fantastica del Campidoglio, nel *Codice Saluzziano* (f. 82r), Francesco di Giorgio riproduce un portico *Rinchontra a casa Savelli* che afferma esser stato *ruinato et dispogliato al tempo di Pavolo*, riferendosi forse al pontificato di Paolo II Barbo (1464-71). È dunque possibile che i disegni del portico qui analizzato dipendano da prototipi precedenti al 1471 oppure che le due campate raffigurate non fossero state demolite assieme al resto della struttura. Una pianta di un analogo edificio – ma con sole semicolonne addossate a pilastri e senza colonne libere – si ritrova tra i fogli di Baldassarre Peruzzi e di suo figlio Sallustio (GDSU 527 Ar, 689 Av). Essa è ripetuta nel foglio Dal Pozzo (RCWC, RL 19247r) di Giovanni Antonio Dosio che ne propone anche l'alzato con archi impostati su trabeazioni, inquadrati da semicolonne tuscaniche, restituendo un edificio ben diverso da quello rappresentato nel *Barberiniano* e nel *Libro Capponi*. Dosio, come sua consuetudine, inserisce poi alcune annotazioni che confermano la posizione di questo portico nel Foro Olitorio. Però, sul verso dello stesso foglio (RL 19247v) e accanto alla sezione di un'arcata rappresentata sul *recto*, l'artista riproduce a pietra nera e in maniera schematica anche l'alzato della struttura porticata che compare nel *Capponiano*, un disegno che copia a penna pure tra i fogli del *Codice Destailleur A* (f. 36r, fig. 43).

Bibliografia

Dis.: Hülsen 1910, XXXV, 4-5, 77; Borsi 1985, 43-45; Campbell 2004, I, 293-294; Donetti 2020, 17-18; Brothers 2022, 262 n. 61.
Census ID: 10159415

fig. 33 – Cerchia dei Sangallo (attr. Antonio da Sangallo il Vecchio), *Basilica Emilia*. GDSU 1590 Ar (Codice Strozzi), f. 17r
 fig. 34 – Giuliano da Sangallo, *Alzato e pianta di un portico presso il Teatro di Marcello*. BAV Barb. Lat. 4424 (Codice Barberiniano), ff. 1v-2r





BNCF, Gino Capponi 386, bif. VI, f. 12^v
 Punta metallica, riga, compasso, penna e inchiostro.
 Membr.; mm 488 × 384.
 Segni: 9 (in basso, al centro)

Disegni copiati dallo stesso prototipo: BCIS S.IV.8, f. 6r.
 Altri disegni citati: RBME 28.II.12, f. 24^v; BAV Barb. Lat. 4424, ff. 10r, 12v, 68r-v; BCIS S.IV.8, ff. 5v, 6v, 7r;
 GDSU 1603 Ar (*Codice Strozzi*, f. 13r); 2043 Av.

Avviato da Vespasiano nel 69 d. C. e inaugurato da Tito undici anni dopo con lo scopo di ospitare i giochi gladiatori e le *venationes*, l'anfiteatro Flavio andava ad occupare una zona centrale di Roma, compresa tra i colli Palatino, Oppio e Celio, sfruttando il sito del lago artificiale della Domus Aurea neroniana.

La grandiosa mole s'innalza su fondazioni costituite da una platea ellittica, circondata all'esterno da un anello in opera quadrata di travertino caratterizzato da quattro ordini sovrapposti. I primi tre livelli si articolano in ottanta archi su pilastri inquadriati da semicolonne – dal basso verso l'alto di ordine dorico-tuscanico, ionico e corinzio – sormontate da una trabeazione continua. Il quarto livello è invece murario, ritmato da un ordine di paraste corinzie mentre il fregio della trabeazione è marcato da mensole. In ogni campata sono infisse altre tre mensole destinate a sorreggere i montanti del velario e al di sotto, a campate alterne, si apre una piccola finestra.

Sugli assi dell'edificio quattro ingressi principali, leggermente più larghi degli altri fornicati, davano accesso ai quattro ambulacri concentrici che immettevano nell'arena e nella cavea, divisa in diversi settori.

Già nell'VIII secolo l'edificio, ormai in disuso e occupato da abitazioni, assunse il nome di "Colosseo" dalla statua colossale di Nerone che era stata posta nelle vicinanze. Dopo il terremoto del 1349, che forse provocò il crollo di due ambulacri sul lato meridionale, iniziò la sistematica spoliazione del monumento per il riutilizzo del materiale edilizio. Considerato per tutto il Medioevo un edificio emblematico dell'antichità, tra XV e XVI secolo l'anfiteatro Flavio suscitò grande attrazione tra umanisti, eruditi e artisti,

ampiamente testimoniata dalla moltitudine di studi e disegni che si conservano, influenzando l'architettura rinascimentale. Tra i tanti esempi basti citare il fiorentino Antonio Averlino detto Filarete che nel suo trattato di architettura descrive in maniera dettagliata il monumento al suo interlocutore immaginario, riferendogli di essere stato assai colpito dalle dimensioni e citando addirittura molte misure (vd. schede nrr. II.5-II.6). Nel II.I.140 (f. 87v) il passo è poi illustrato con un prospetto dell'esterno, che ne suggerisce la forma curva, e con una pianta ovale molto diversa da quella dell'edificio, suddivisa in spicchi che alludono ai diversi settori della cavea.

Numerosi sono i disegni che Giuliano da Sangallo dedica al Colosseo, variamente distribuiti nel suo *corpus* grafico; nel cosiddetto *Libro piccolo* del *Barberiniano* sono presenti una sezione, una pianta e un alzato in veduta prospettica che mostra un segmento dell'ellisse del monumento, con una serie d'incongruenze come la presenza dei piedistalli su cui s'innalzano le semicolonne del primo ordine e l'attico con una finestra in ciascuna campata (ff. 10r, 12v). Nel *Taccuino Senese* sono replicate, con minime differenze, la pianta e la sezione già illustrate nel *Barberiniano* (ff. 5v, 7r), a cui si aggiungono un alzato rettilineo di quattro arcate – *la facciata del Chuliseo di Roma* – e una veduta prospettica della parte occidentale del monumento, dove uno spaccato pseudoprospectico permette di visualizzare i grandi ambulacri interni in sezione, riproducendo la condizione in rovina e il podio interrato (ff. 6r-v, figg. 35-36). Sempre attinente alla bottega sangallescica, ma probabilmente derivante da un prototipo diverso rispetto a quello usato nel *Taccuino Senese*, è la veduta prospettica nel *Codice Escorialense* (f. 24v), animata in primo piano da figure e ricca di dettagli pittorici, in cui le condizioni del Colosseo, preso da un punto di vista leggermente diverso, è rappresentato più efficacemente, come si nota nella resa delle arcate degli ambulacri e del piano attico.

L'importanza dei fogli dedicati al Colosseo nel *Taccuino Senese* non deriva tanto dai disegni in essi contenuti, che discendono da fonti più antiche, quanto dalle annotazioni aggiunte da Giuliano da Sangallo in un secondo momento a margine della pianta, dove scrive che il monumento fu *misurato a punto questo di 24 luglio 1513* (f. 5v). Qui, infatti, l'architetto indica i due punti estremi della misurazione dell'anfiteatro e le stesse misure sono riportate nel f. 68 del *Barberiniano* all'interno di una nuova pianta, molto diversa dalle precedenti, dove è tracciato soltanto il duplice profilo del perimetro della cavea e dell'arena. Dipendono dalle nuove indagini intraprese nel corso della campagna di rilevamento del 1513 anche la sezione illustrata più in basso e il prospetto di tre arcate nel *verso* dello stesso foglio (BAV Barb. Lat. 4424, ff. 68r-68v), due disegni quotati e aderenti alla realtà dove sono realizzate correzioni significative rispetto alla serie precedente, come la mancanza dei piedistalli al primo ordine e la successione alternata delle finestre e delle finestrelle del piano attico conformi al dato archeologico.

Queste considerazioni, purtroppo, non permettono di stabilire una cronologia del *Libro Capponi* in quanto i due disegni del Colosseo, il prospetto di un settore esterno limitato a tre fornici e la rispettiva sezione, si rifanno ai prototipi più antichi del *corpus* grafico sangallescico. Le semicolonne del primo ordine su piedistalli e la collocazione errata delle finestre al piano attico dimostrano infatti una relazione con le prime raffigurazioni del monumento, le cui proporzioni risultano di conseguenza falsate.

Lalzato si può confrontare con quello nel *Taccuino senese* con il quale ha in comune il trattamento a conci radiali delle arcate e le proporzioni, ma lo scorcio prospettico è corretto in direzione di un unico punto di fuga posto sulla destra. Rispetto al disegno di Giuliano, nel *Capponiano* non si fa cenno al grande basamento in travertino su cui poggia l'intera struttura e i pilastri del pian terreno non sono segnati dal prolungamento delle cimase dei piedistalli. Il piano attico manca di vari dettagli, dalle finestrelle inferiori alle mensole del fregio, così come i riferimenti al velario, tanto che solo i montanti centrali sono elevati al di sopra del coronamento. Le basi dei tre ordini in elevato sono abbreviate. Al contrario, le trabeazioni presentano numerose modanature, per le quali è possibile che il disegnatore si sia servito di disegni di dettaglio che circolavano nella bottega sangallescà, come dimostrano il f. 13r del *Codice Strozzi* (GDSU 1603 Ar) e il GDSU 2043 Av.

Un inserimento di carattere rovinistico è presente ai lati della struttura, con le consuete erbe infestanti che arricchiscono anche la sezione del primo e del secondo anello con il profilo degli ordini di facciata. Questo disegno è di complessa lettura e non si possono istituire confronti diretti con le sezioni più antiche nei codici di Giuliano. Manca infatti la raffigurazione del secondo ambulacro del terzo ordine così come non è ricostruito il piano attico dove, senza un coerente uso della prospettiva, sono disegnate soltanto le tre piccole finestre rettangolari. È invece accennato l'effetto di profondità nelle arcate dei corridoi anulari, senza però avere chiara la struttura interna e questo si manifesta nel modo in cui sono rappresentati i piani di spicco delle volte. Non sono riprodotte le scale, ma è presente il vano di passaggio sopra al secondo ambulacro del secondo livello, che compare già negli spaccati prospettici del *Taccuino Senese* e dell'*Escorialense*. Particolare attenzione è rivolta alle cortine murarie, per mostrare sia il sistema costruttivo delle arcate che quello delle volte.

L'imponenza del monumento è poi ulteriormente sottolineata dalla presenza, all'altezza del terzo livello, di una piccola figura stilizzata, analoga a quella che compare nel disegno dell'*Escorialense*. Nel *Libro Capponi*, tuttavia, la figurina ha in mano un compasso e sembra intenta a disegnare o a misurare le rovine, sottolineando l'importanza del monumento, che, dopo Beda il Venerabile, anche Francesco di Giorgio considerava simbolo di eternità

Bibliografia

Mon.: *Lexicon topographicum urbis Romae*, I, 30-35 (scheda di Rossella Rea).
Dis.: Hülsen 1910, XI, 18, 22-23, 71-72; Borsi 1985, 254-259; Günther 1988, 123-124; Tosi 1999, 112-120; Denker Nesselrath 2005, 202-207; *Roma di Leon Battista Alberti*, 208-209, nrr. II.3.1, II.3.2, II.3.3 (schede di Christiane Denker Nesselrath); Frommel 2008, 13-15; Zampa 2014, 219-220; Nazzaro 2017, 144-153.

Census ID: 150792

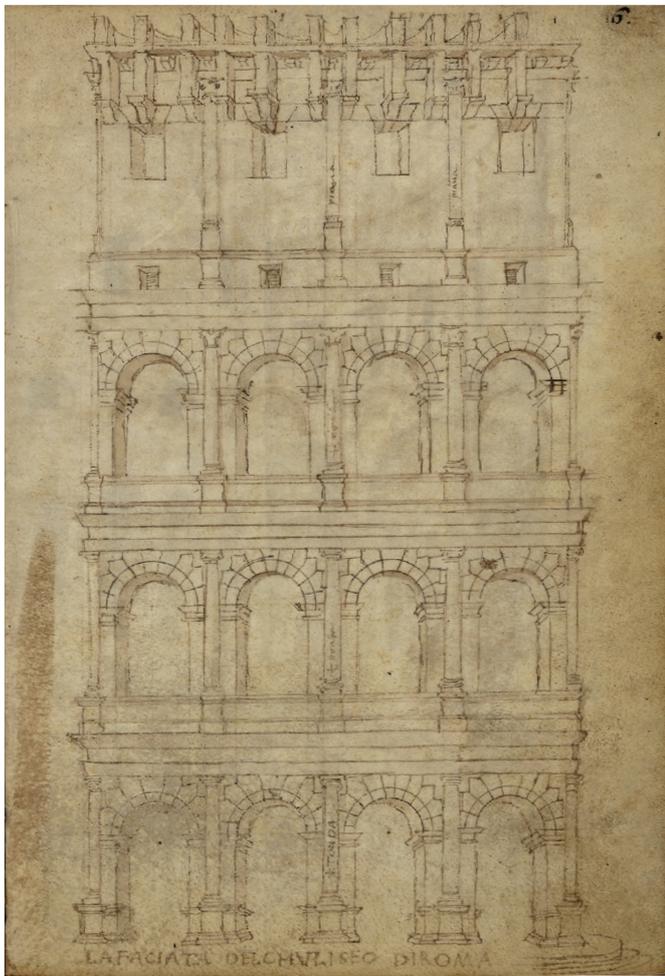


fig. 35 – Giuliano da Sangallo, *Prospetto di quattro arcate del Colosseo*. BCIS S.IV.8 (Taccuino Senese), f. 6r

fig. 36 – Giuliano da Sangallo, *Veduta del Colosseo*. BCIS S.IV.8 (Taccuino Senese), f. 6v



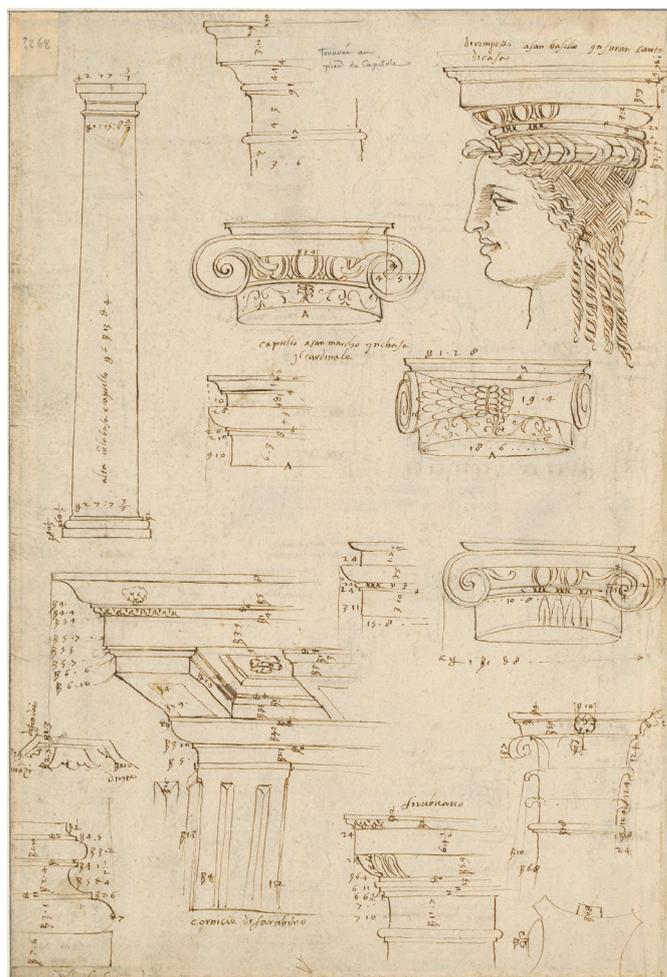
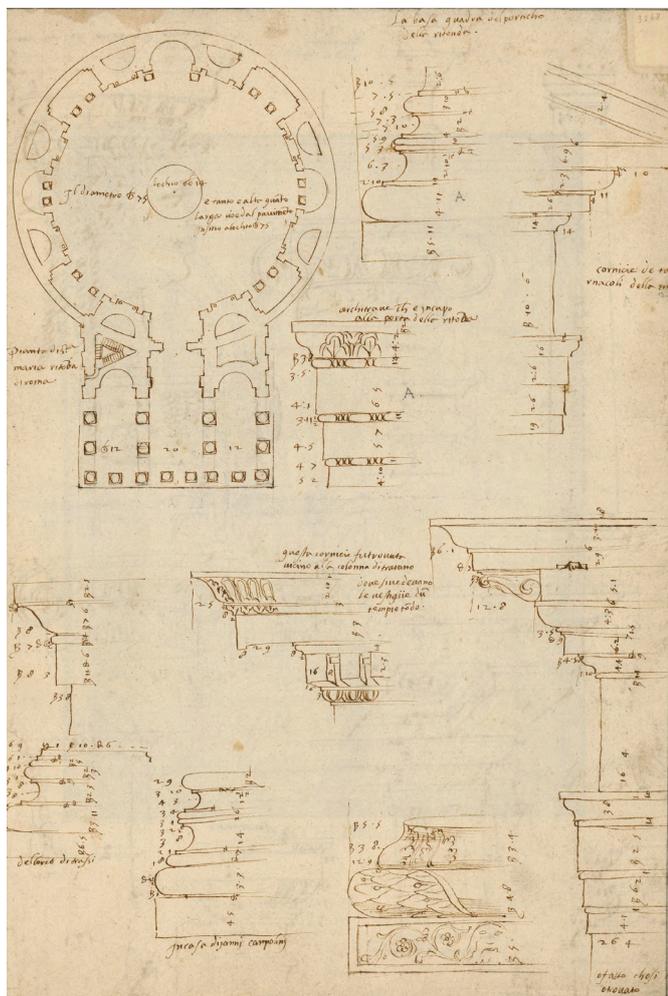


fig. 37 – Giovanni Antonio Dosio, *Pianta del Pantheon e dettagli architettonici di altri monumenti antichi*. SMB-PK OZ 109 (Codice Destailleur A), f. 1r

fig. 38 – Giovanni Antonio Dosio, *Dettagli architettonici di monumenti antichi*. SMB-PK OZ 109 (Codice Destailleur A), f. 1v

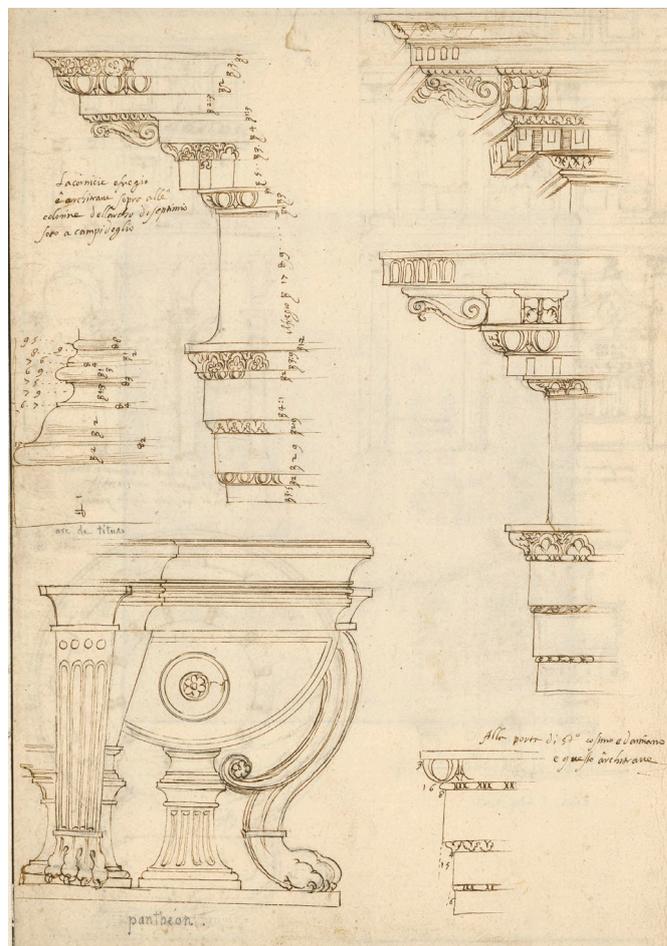
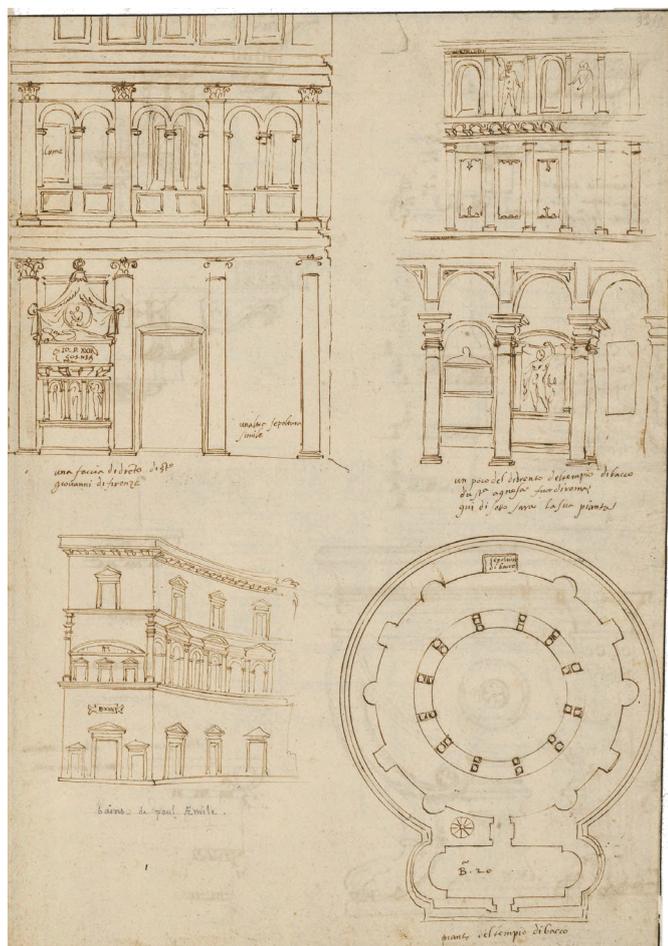


fig. 39 – Giovanni Antonio Dosio, Parete interna del Battistero,
 esedra del foro di Traiano, parete interna e pianta di Santa Costanza.
 SMB-PK OZ 109 (Codice Destailleur A), f. 8r
 fig. 40 – Giovanni Antonio Dosio, Dettagli di elementi architettonici.
 SMB-PK OZ 109 (Codice Destailleur A), f. 8v

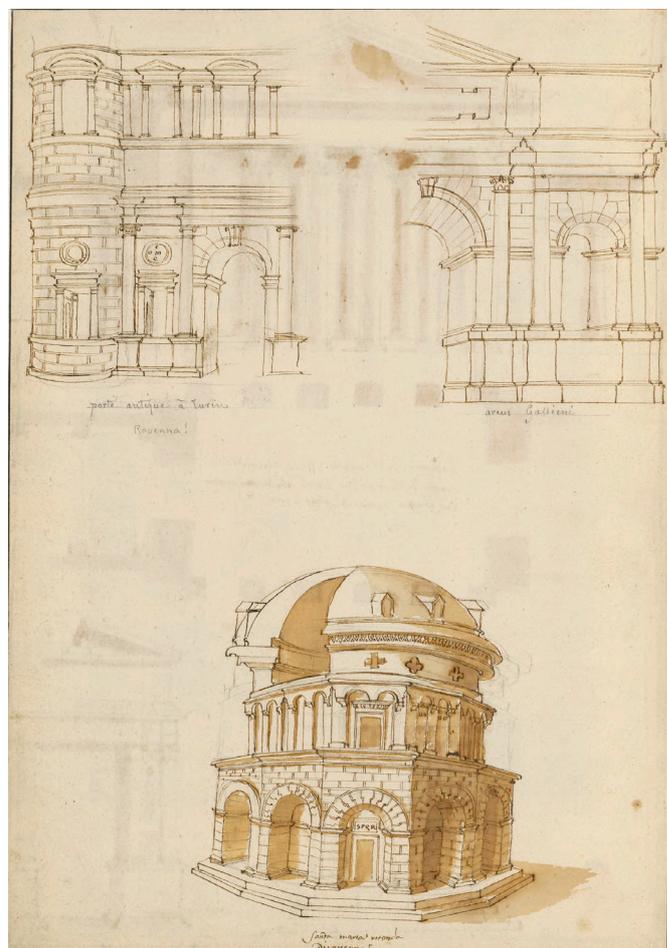
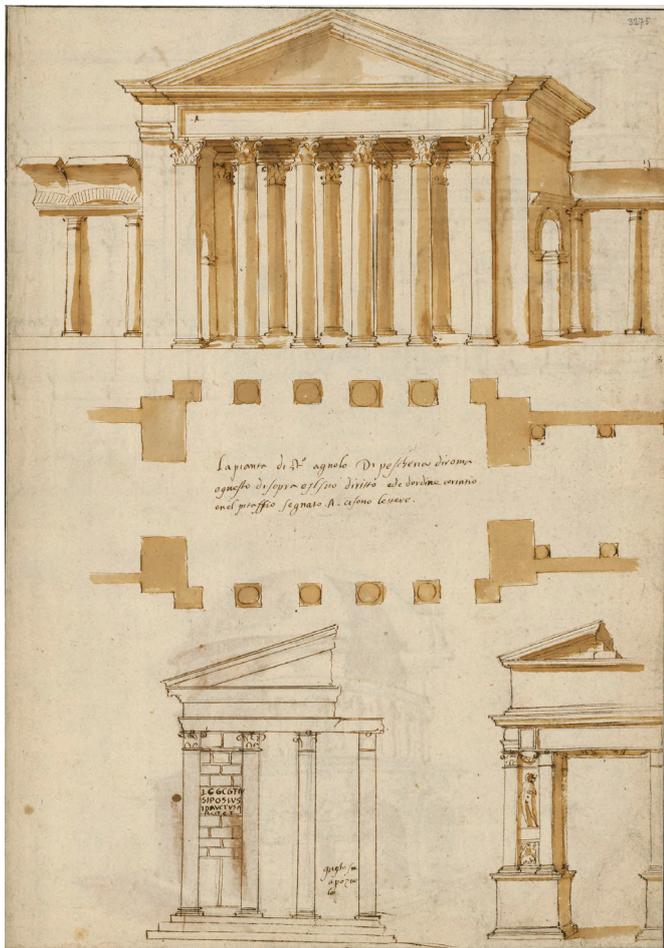


fig. 41 – Giovanni Antonio Dosio, *Pianta e alzato del Portico di Ottavia, tempio di Pozzuoli e Arco degli Argentari*, SMB-PK OZ 109 (Codice Destailleur A), f. 28r
 fig. 42 – Giovanni Antonio Dosio, *Porta Aurea a Ravenna, Arco di Gallieno e Mausoleo di Teodorico*, SMB-PK OZ109 (Codice Destailleur A), f. 28v

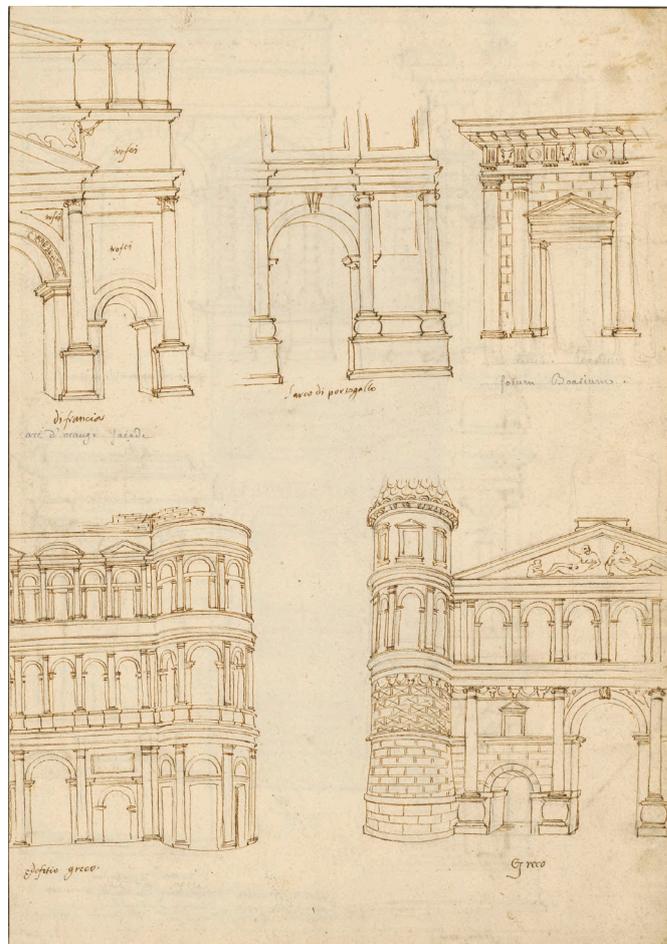
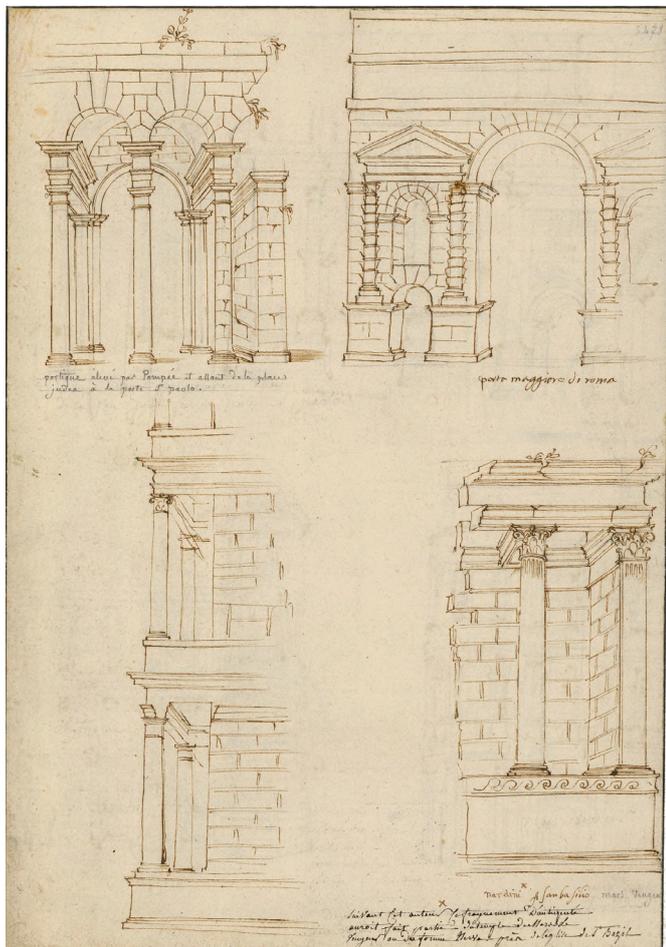


fig. 43 – Giovanni Antonio Dosio, Portico presso il Teatro di Marcello, Porta Maggiore, Settizonio e Tempio di Marte Ultore. SMB-PK OZ 109 (Codice Destailleur A), f. 36r

fig. 44 – Giovanni Antonio Dosio, Fronte dell'Arco d'Orange, Arco di Portogallo, Basilica Emilia, Porta Palatina a Torino e Arco di Fano. SMB-PK OZ 109 (Codice Destailleur A), f. 36v

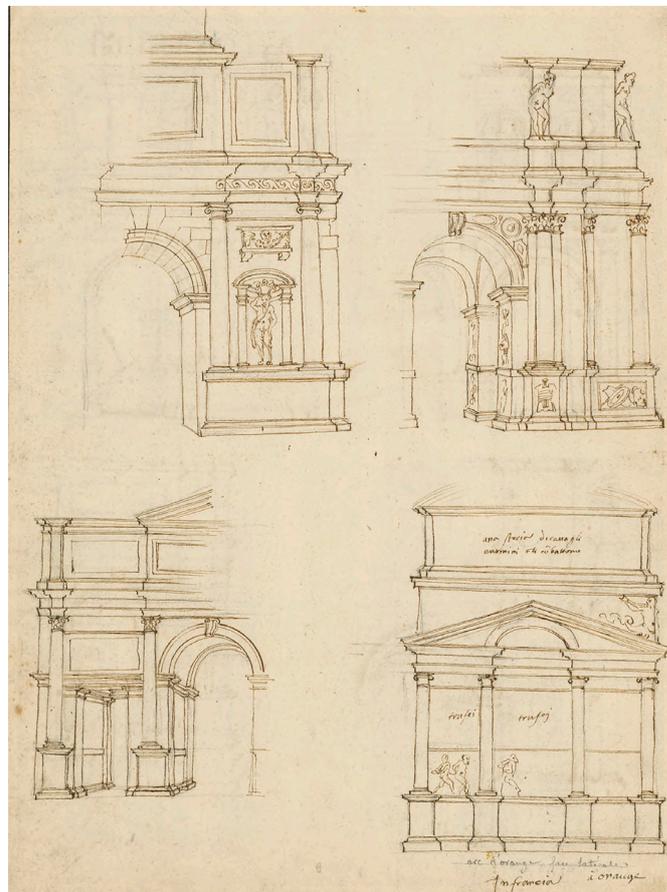
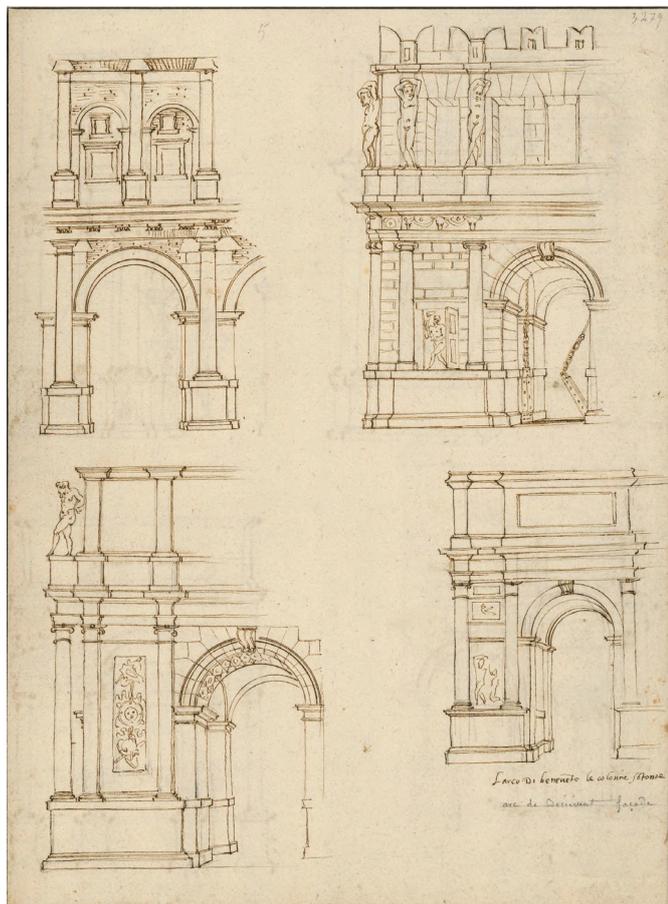


fig. 45 – Giovanni Antonio Dosio, Portico di Cacabari, due archi d'invenzione e Arco di Benevento. SMB-PK OZ109 (Codice Destailleur A), f. 37r

fig. 46 – Giovanni Antonio Dosio, Tre archi d'invenzione e fianco dell'Arco d'Orange. SMB-PK OZ109 (Codice Destailleur A), f. 37v

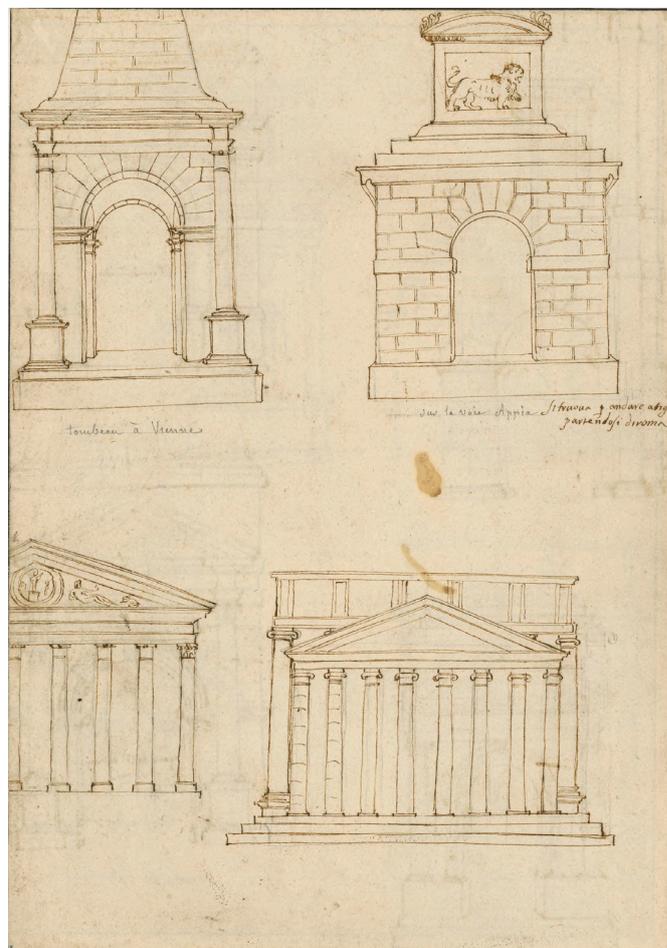
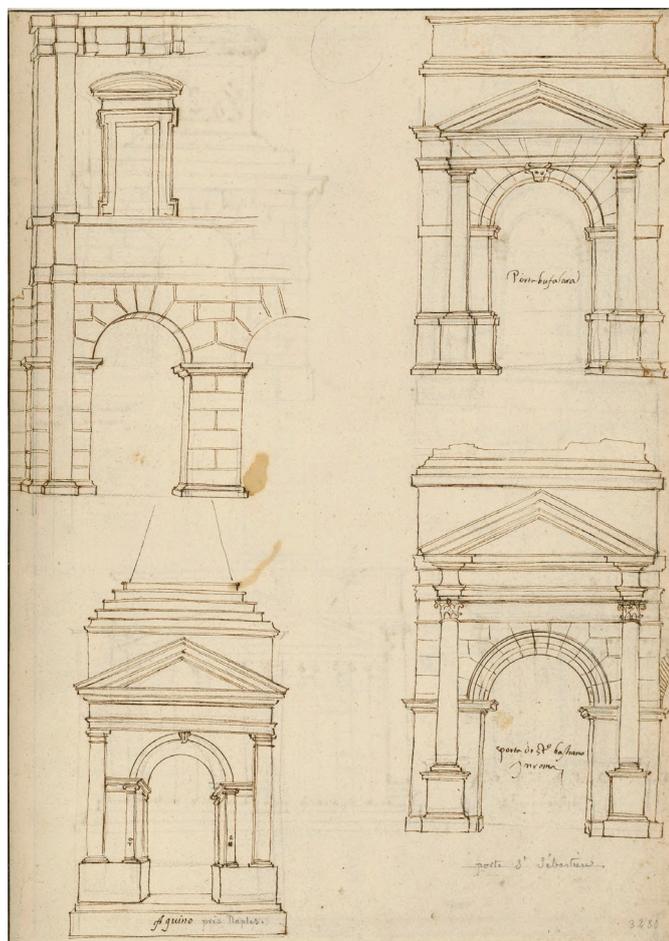


fig. 47 – Giovanni Antonio Dosio, *Semi-prospetto destro di un teatro o di una scaenae frons, Arco di Aquino, Porta Tiberina e Arco di Druso*. SMB-PK OZ 109 (Codice Destailleur A), f. 38r
 fig. 48 – Giovanni Antonio Dosio, *Cenotafio a Vienna, sepolcro di Tivoli, pronao di un tempio ottafile, Partenone*. SMB-PK OZ109 (Codice Destailleur A), f. 38v

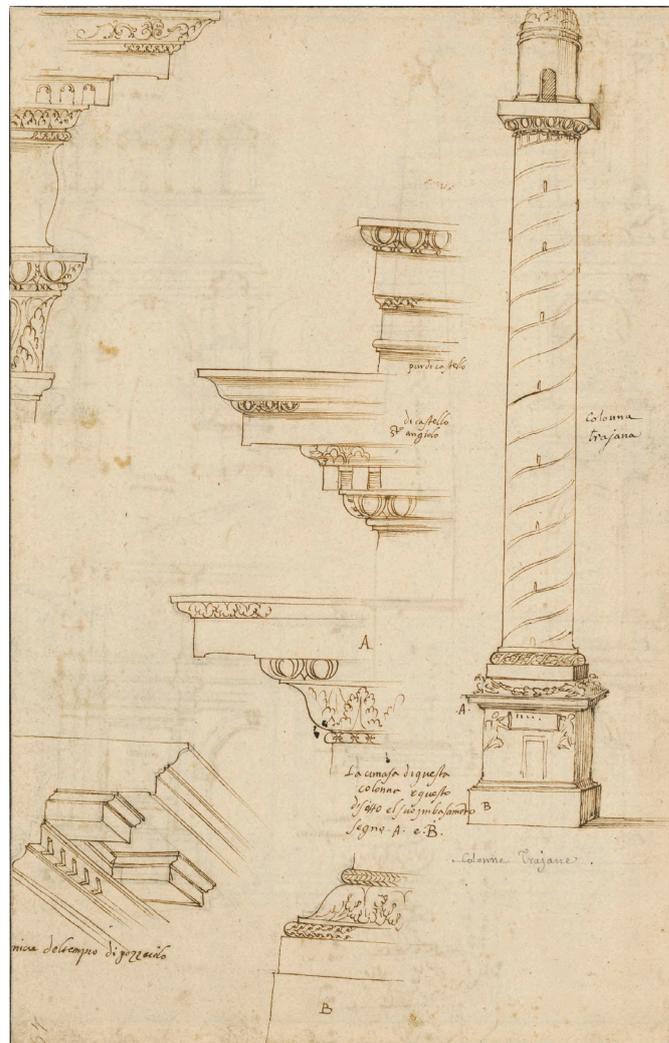
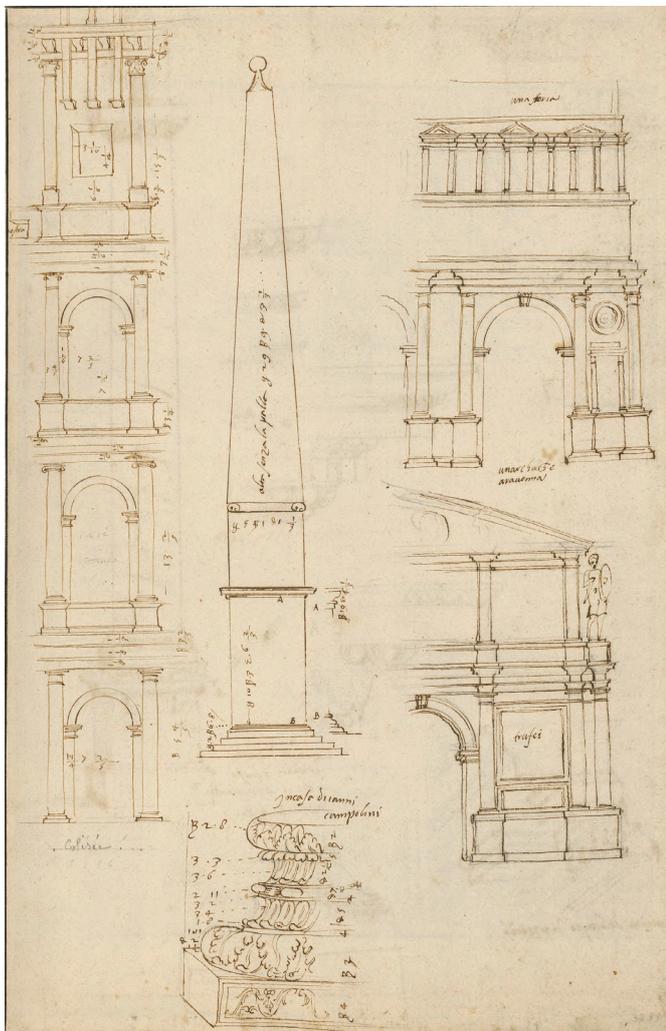


fig. 49 – Giovanni Antonio Dosio, Colosseo, Obelisco Vaticano, Porta Aurea, Arco di Malborghetto, base Ciampolini. SMB-PK OZ109 (Codice Destailleur A), f. 39r

fig. 50 – Giovanni Antonio Dosio, Dettagli di elementi architettonici e Colonna Traiana. SMB-PK OZ109 (Codice Destailleur A), f. 39v

Tavola di concordanza

La seguente tavola offre uno sguardo sintetico sui rapporti tra i disegni del *Libro Capponi*, altre realizzazioni sangallesi e le copie dosiane. Nelle prime due colonne sono elencati i disegni del *Libro Capponi*, nella terza colonna i riferimenti al *Codice Barberiniano* (tra parentesi quadre la numerazione della riproduzione su <digilib.vatlib.it>) e nella quarta quelli al *Taccuino Senese*. Nella quinta e sesta colonna, gli apografi dosiani, rispettivamente a Berlino e a Modena. Chiude il rimando all'identificativo nel *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* (Census ID).

<i>Libro Capponi</i>	Monumenti	<i>Codice Barberiniano</i>	<i>Taccuino Senese</i>	<i>Codice Destailleur A</i>	<i>Codice Campori</i>	Census ID
f. 1r	Battistero di Firenze, faccia interna	f. 34r [36r]	–	f. 8r	–	152357
f. 1v	Pantheon, pianta	f. 13r [15r]	f. 18r	–	–	150770
f. 2r	Pantheon, porzione della parete interna	–	–	–	–	150770
f. 2v	Pronao di un tempio ottastilo	–	–	f. 38v	–	–
f. 3r	Arco di Tiberio a Orange, fianco	f. 25r [27r]	f. 22v	f. 37v	–	152271
f. 3v	Arco quadrifonte d'invenzione	–	–	–	–	–
f. 4r	Arco d'invenzione	–	–	f. 37v	f. 139r	–
f. 4v	Mausoleo di Teodorico, pianta	f. 37v [39v]	–	–	–	152401
f. 5r	Arco di Ancona	f. 21r [23r]	–	–	–	152219
f. 5v	Arco di Gallieno	f. 25v [27v]	–	f. 28v	f. 118v	151814
f. 6r	Arco degli Argentari	f. 33r [37r]	f. 22r	f. 28r	f. 119v	150975
f. 6v	Arco di Portogallo	f. 22v [24v]	–	f. 36v	–	150900
f. 7r	Teatro di Marcello	f. 4r	–	–	–	150890
f. 7r	Luogo teatrale o <i>Scenae frons</i>	–	–	f. 38r	f. 119r	–
ff. 7v-8r	Foro transitorio, pianta e alzati	–	–	–	–	151227
f. 8v	Portico di Ottavia, pianta e alzato	ff. 35v-36r [37v-38r]	–	f. 28r	–	150992
f. 9r	Porta Maggiore	f. 5r [7r]	–	f. 36r	–	152623
f. 9v	Arco di Fano	f. 61v [53v]	–	f. 36v	–	152475
f. 10r	Porta Palatina a Torino	f. 41r [43r]	–	f. 36v	–	152447
f. 10v	Porta Aurea a Ravenna	–	–	ff. 28v, 39r	–	154850
f. 11r	Sostruzioni del <i>Claudianum</i> sul Celio, pianta e alzato	f. 3v [5v]	–	–	–	154146
f. 11r	Portico di Cacabari, pianta e alzato	f. 4v [6v]	–	f. 37r	–	245758
f. 11v	Settizonio, pianta e alzato	f. 30r [32r]	–	f. 36r	–	150806
f. 11v	Tempio di Marte Ultore	–	–	f. 36r	–	150784
f. 12r	Basilica Emilia	f. 26r [28r]	–	f. 36v	–	151143
f. 12r	Portico presso il Teatro di Marcello, pianta e alzato	ff. 1v-2r [3r-4r]	–	f. 36r	–	10159415
f. 12v	Colosseo, alzato	ff. 12v [14v]; 68v [60v]	f. 6r	–	–	150792
f. 12v	Colosseo, sezione	ff. 10r [12r]; 68r [60r]	f. 5v	–	–	150792

Manoscritti e libri a stampa

Nelle pagine che seguono sono sommariamente presentati i manoscritti e i libri a stampa scelti all'interno delle collezioni di BNCF per ricostruire il contesto entro cui è esposto per la prima volta il *Libro Capponi*. A una sezione nella quale sono raccolte alcune fonti che hanno costruito il mito delle pietre di Roma e hanno diffuso la conoscenza dei monumenti antichi tra Quattrocento e Cinquecento, ne seguono due, dedicate rispettivamente ai protagonisti del loro studio e a testimonianza della complessa attività di rilievo, per concludere con uno sguardo rivolto al fenomeno del collezionismo. Secondo questa scansione tematica e senza pretesa alcuna di esaustività, ai grandi libri destinati a illustri committenze, quali gli esemplari del *Trattato di Architettura* di Antonio Filarete o del *De ingeniis* di Mariano di Iacopo, detto il Taccola, si affiancano volumi dalla destinazione personale o quasi familiare, come lo *Zibaldone* di Bonaccorso Ghiberti o le carte di lavoro su cui Antonio Manetti dette forma alla *Vita* di Filippo Brunelleschi. I testi degli umanisti, come il *De varietate fortunae* di Poggio Bracciolini, si accostano alle lettere con cui ci si affrettava a dar notizia delle grandi riscoperte, quali quella del Laocoonte, ai resoconti di viaggio, alle sillogi epigrafiche e antiquarie. Per ciascuno dei volumi presentati, si fornisce una rapida caratterizzazione, con qualche dato materiale e un commento, in cui particolare attenzione è dedicata alle loro vicende bibliologiche e storiche, alla lunga strada, spesso ricostruibile soltanto per frammenti, che dallo scrittoio o dalla tipografia li ha condotti alla Nazionale. Chiude le schede una bibliografia limitata ai riferimenti essenziali. Ulteriori descrizioni, realizzate, implementate o riviste in questa occasione, si possono trovare nella base dati generali della Biblioteca, *Manus OnLine* (<manus.iccu.sbn.it>) per i manoscritti, l'indice SBN consultabile attraverso l'OPAC per le stampe (<opac.bncf.firenze.sbn.it>). Le digitalizzazioni di ciascuna opera sono accessibili nella Teca BNCF (<teca.bncf.firenze.sbn.it/manos>) o nella BNCF Collection di Internet Archive (<archive.org/details/BNCF>).

Autori delle schede - sigle

E.B. - Erik Boni
E.C. - Elena Cencetti
S.C. - Sara Centi
D.C. - Daniele Conti
L.F. - Leonardo Frassanito
M.L. - Martina Lanza
M.M. - Michaelangiola Marchiaro
R.M. - Roberta Masini
E.P. - Elisa Paggetti
D.S. - David Speranzi
F.T. - Francesca Tropea

Pietre e topografia di Roma tra XV e XVI secolo

I.

POGGII FLORENTINI DE VARIETATE FOR
TVNAE LIB. PRIMVS INCIPIIT AD CAP. 3
NICOLAVM QVINTVM.

NUPER. Cum pontifex Martinus paulo ante q
dium suum obiret. ab urbe in agrum tusolanum
secessisset ualitudinis gratia. nos aut effemus ne
gocis curisq. publicis uacui uisibamus sepius deserta urbes An
tonius Lusens. uir clarissimus. Egoq. admittentes animo ob uete
rem collapsorum edificiorum magnitudinem et uastitas urbis
antiqua miras. cum obtanti imperij ingentem stragem strape
dam profecto atq. deplorandam fortuise uarietatem. Cum aut
conscendissemus aliquando capitolium collem Antonius ob
contando paulum fessis cum quietem appetere. Egoq. descenden
tes ex equis consedimus in ipsis. Tacpe arcis ruinis porie ingens
portae cuiusdam ut puto templi marmoreum Linen plurimass
passim cofra las columnas unde magna ex parte prospet tas ur
bis patet. Hic Antonius cum aliquantulum huc illuc oculos
circumualisset. susprensus stupentiq. simulis. O quantum inquit
Poggii hec caputia ab illis distant que noster Marco cecinit. Au
rea nunc olim pluestribus horrida domus ut quidem is uersus
mento possit conuerti. Aurea quondam nunc squalida spueris
uepibusq. referta. Venit in mentem Martij illius p quon olim
urbis imperium tenuit: quem pulsum patria profugum atq. ege
tem cum in Africam appulisset supra Chartaginis ruinas insedisse
ferant admirantem suam et Chartaginis uicem simulq. fortioriam
uicemq. conferentem addabitanem q. uerius fortune manus spec
aculum existisset. Ego uero immensam huius urbis stragem nul
li aliter possum conferre ita ex turraz omnium uel quas natura

Martius



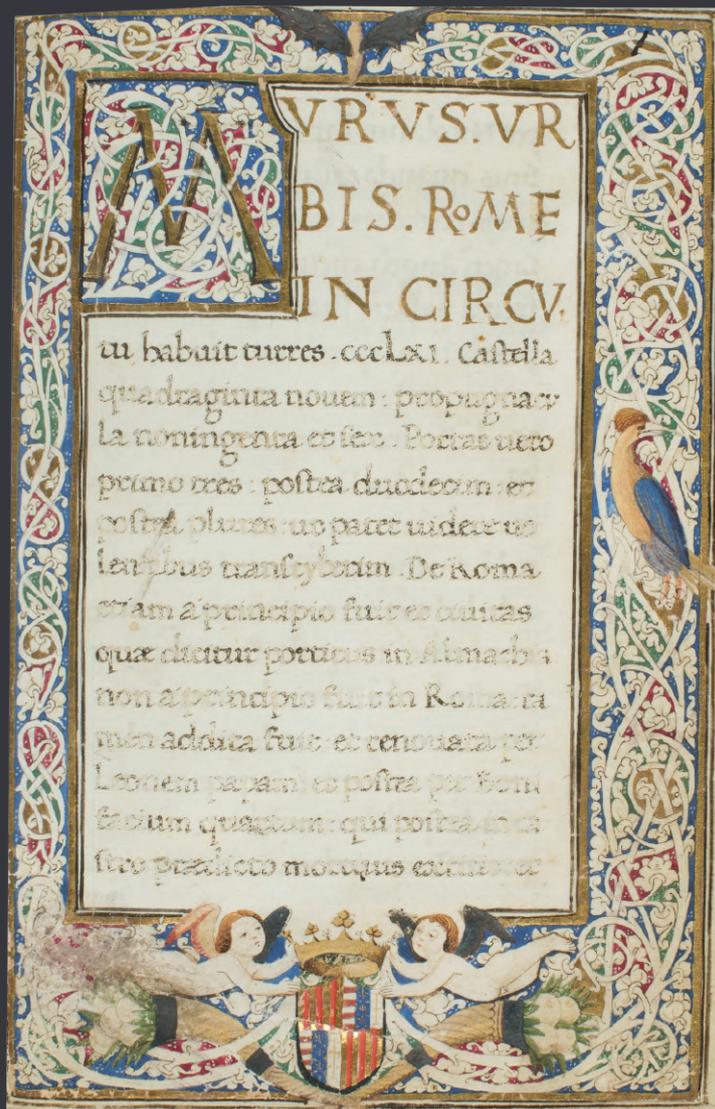
Le rovine di Roma in un palinsesto senese di Poggio Bracciolini

Poggio Bracciolini (Terranuova, 1380 - Firenze, 1459)
De varietate fortunae
 [Siena], sec. XV seconda metà
 Membr., interamente palinsesto; ff. II, 71, I; mm 296 × 214
 BNCF Nuove Accessioni 693

Nella vasta e variegata produzione di Poggio Bracciolini, attivo curiale, poligrafo, controverso polemista, instancabile scopritore di codici antichi tra le ombre dei monasteri del Nord e, non ultimo, raffinato copista, *instaurator* della *littera antiqua*, le amare riflessioni sulle umane sorti affidate tra il 1443 e il 1448 al *De varietate fortunae* assumono particolare rilevanza in relazione al tema della riscoperta delle 'pietre' antiche nel sec. XV. Celebri sono infatti le pagine del lib. I in cui, evocando gli anni turbolenti del pontificato di Martino V e della sua giovinezza di indagatore dell'antichità, trasforma le rovine di Roma nella testimonianza più icastica della nostalgia umanistica per il passato e del suo trasfigurarsi nel segno dell'implacabile potere distruttivo del tempo; più potente della lettura di qualsiasi testo, più evocativa di qualsiasi racconto: «Evolvas licet historias omnes, omnia scriptorum monumenta pertractes, omnes gestarum rerum annales scruteris, nulla unquam exempla mutationis suae maiora fortuna protulit, quam urbem Romam, pulcherrimam olim ac magnificentissimam omnium, quae aut fuere, aut futurae sunt, et ab Luciano, doctissimo Graeco auctore, cum ad amicum suum scriberet Romam videre cupientem, non urbem, sed quasi quandam caeli partem appellatam». Tale è la forza della fortuna, che niente ha lasciato di quegli edifici, tanto pubblici, quanto privati, i quali pure pareva avrebbero lottato contro la stessa immortalità. All'interno della vasta tradizione manoscritta e a stampa dell'opera, che, indagata da Outi Merisalo, annovera codici di dedica ed esemplari idiografi, il manoscritto Nuove Accessioni 693 della BNCF ne documenta la diffusione anche in centri più appartati della cultura umanistica, quali la Siena della seconda metà del Quattrocento. Scritto in corsiva all'antica da due copisti, responsabili l'uno dei libb. I-III (ff. 1r-54r), l'altro del lib. IV (ff. 55r-68v), con una cesura codicologica e testuale in corrispondenza del cambio di mano (il fasc. che chiude il lib. III è di diversa consistenza rispetto all'unità fascicolare di base e il lib. IV è copiato da altro antigrafo), il codice è trascritto interamente su pergamena palinsesta tratta da vari registri notarili due-trecenteschi di origine senese (alla lettura di Merisalo 1993, 42 n. 43, se ne possono aggiungere molte altre, tra cui val la pena di segnalare quella del nome di Bonaventura Silvestri a f. 54v, notaio, citato nel secondo cartulario dell'Ospedale di Santa Maria della Scala [Archivio di Stato di Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, 71 (1188-1285), Contratti, segnato B, f. 383r-v] come figlio del fu Guido e testimone a un atto del 23 aprile 1277). Nel margine inferiore

di f. 1r è inoltre miniato lo stemma della famiglia senese dei Martinozzi. L'assetto originario del volume non corrisponde a quello attuale. In un indice quattrocentesco al f. IIv è stato eraso il primo lemma, che indicava la presenza di alcuni fascicoli con Solino in apertura del manoscritto (questo il testo originario dell'indice, scritto da una mano che non sembra comparire altrove nel codice: *Solino, De mirabilibus mundi. Poggio Fiorentino, De la varietà de la fortuna. Item, De facti dell'India per lo detto Poggio*). Il *De mirabilibus* era ancora presente quando il codice veniva descritto da Salvatore Bongi nel catalogo della biblioteca del conte Eugenio Minutoli Tegrini (a f. 68v il timbro *Di casa Minutoli Tegrini*), mentre non compare più in quello dell'asta della raccolta del lucchese Giuseppe Martini, presso la quale fu comprato nel 1935 dall'allora Ministero dell'Educazione Nazionale per la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

L.F.



Tav. 2. *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae*, incipit. BNCF
Magliabechiano XXVIII.53, f. 1r. Scrittura di Giovanni Marco
Cinico e miniatura alle armi di Ferrante d'Aragona

L'Anonimo Magliabechiano nella biblioteca dei re d'Aragona

Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae (post 1411)
[Napoli], ca. 1480
Membr.; ff. III, 51, f°; mm 155 × 102
BNCF Magliabechiano XXVIII.53

Noto come *Anonimo Magliabechiano* dai tempi di Ludwig Mercklin, suo primo editore, che lo stampò proprio a partire dal Magl. XXVIII.53, il *Tractatus* si inserisce nella tradizione della letteratura periegetica, pensata in origine per accompagnare i pellegrini diretti a Roma (per altri testimoni vd. scheda I.3). È, nei fatti, una descrizione topografica dell'Urbe, che attinge largamente alla tradizione medievale dei *Mirabilia*, composta con ogni probabilità poco dopo il 1411: è rammentato come recente il restauro del corridoio che porta dal Vaticano a Castel Sant'Angelo, promosso dall'antipapa Giovanni XXIII, mentre la rovina dell'arco di Arcadio, Onorio e Teodosio, risalente al pontificato di Urbano V vi è ricordata come avvenuta da un pezzo. Si è ipotizzato che autore possa esserne stato un chierico, giacché teme di ricevere critiche per essersi soffermato troppo sul tempio di Venere e Amore. La descrizione, in ogni modo, mostra chiaro l'intento di illustrare la Roma classica, lasciando del tutto da un canto la Roma cristiana delle chiese e delle reliquie, ed è strutturata in forma molto semplice e tradizionale: all'elenco delle cerchie murarie e delle porte, seguono quelli delle principali vie, degli archi di trionfo, dei colli, delle regioni, delle biblioteche, degli obelischi, dei ponti, dei fori, delle basiliche, delle terme etc.

La veste codicologica e grafica data al *Tractatus* nel Magliabechiano è di straordinaria eleganza, come si addice a un prodotto regale, certificato tale dalle armi di Ferrante d'Aragona miniate nel *bas de page* di f. 1r: membranaceo, di piccole dimensioni, rigato a secco, con una cornice a bianchi girari, assegnata a Cola Rapicano, che ospita un uccello e una farfalla (f. 1r), la *littera antiqua* del codice è stata attribuita da Tammaro De Marinis a Giovanni Marco Cinico, l'allievo di Piero Strozzi che, appresa a Firenze l'arte del libro all'antica, la esercitò per molti anni alla corte aragonese (su di lui vd. in ultimo Barreto 2018). Sempre stando a De Marinis, il Magl. XXVIII.53 è identificabile nell'*Elenco storico et cosmographo* prodotto dallo stesso Cinico per Ferdinando d'Aragona tra il 1481 e il 1491. Dopo il crollo della dinastia aragonese il volume giunse con ogni verisimiglianza a Firenze o, comunque, nelle mani di un Medici: al f. 50v è tracciato a penna uno stemma della famiglia (Espluga-Garcia Casacuberta 2015, 10 n. 22 fraintendono la documentazione pubblicata da De Marinis 1947, 110, 197 nr. 166, quando affermano che il manoscritto «in a later period was it given to Lorenzo de' Medici»). Più tardi fece parte della libreria strozziana, che ebbe anche altri tomi con un passato mediceo per il momento non meglio definibile, tra cui val la pena di ricordare

almeno il II.I.140 di Filarete (vd. scheda II.7) e la *Storia fiorentina* del Bruni Banco Rari 53, nella quale, allo scudo dei Medici miniato dal *Maestro del Senofonte Hamilton* sono state accostate più tardi le lune degli Strozzi (*MDI* 21, 57-58 nr. 7).

Nel 1786, come noto, alla morte di Maria Caterina, oblata nel monastero delle Montalve, ultima discendente della famiglia, Pietro Leopoldo acquistò la collezione Strozzi e ne operò il riparto tra vari istituti della città, la Biblioteca Medicea Laurenziana, l'Archivio delle Riformagioni, l'Accademia delle Scienze filosofiche e la Libreria Magliabechiana. Fu così che il raffinato codicetto del *Tractatus* intraprese la strada che, nel 1861, lo avrebbe condotto a far parte delle collezioni della Biblioteca Nazionale.

D.S.

LE ANTIQVITÀ DELLA ALMA ROMA

LE mura di Roma hebbono nel loro circuito ccc^{lxxi}
 torrioni : et castelli ^{xlviij} : et bastie vi : et i principio
 hebbono .iii. porte : et di poi ^{xxij} : et poi piu : come si
 può uedere in Transtueret , Tu etiam della città di Roma
 la città chiamata Portico : et la Naumachia in principio
 no fu in Roma , Nientedimeno vi fu aggiunta , et renoua
 ta per papa Leone : et poi per Bonifacio .iii. el quale poi
 morì nel castello di s^o Agnolo : che era chiamato el castel
 lo di Crescenzio , dal quale fino al palazzo di s^o Pietro fu fatto
 uno muro doppio con una uia secreta : che mensua insino ad el
 Eto castello : el quale da Ciouanni ^{xxij} pont. fu ampliato
 et misurato , Onde Roma venne da principio dalla selua
 alhora detta Ara di Apollo : et hora come si pensa .sancto
 Sabba . insino alla sommità delle scale : et hebbe confinico
 hora non si fanno . nelli quali fu la capama di Truisto pa
 store , doue da lui fu nutrito Romulo et de lauritia sua
 dona non lupa o merenne , come molti dicono : Et fu Roma
 quadrata a similitudine di libro : ma piccola : et dalli Re suc
 cedendo quelli , fu fatta grande , Nientedimeno el circuito
 suo in tutto fu ^{xxvij} miglia aggiunta in l'altra città di Por
 tico detta dalato di s^o Paulo insino alla porta edificata da
 Ciouanni .pp. ^{vij} . doue hora non appare : et fu itaamete



Le antichità dell'alma Roma (sec. XV fine), volg. Francesco Alfani
 sec. XVI inizi
 Cart.; ff. I, 44, I; in-4°; mm 209 × 142
 BNCF Magliabechiano XXVIII.12

Il *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae* (vd. scheda I.2) lega le proprie sorti a un manipolo di testimoni manoscritti prodotti per lo più in raffinati ambienti dagli interessi antiquari e destinati a biblioteche principesche: il Magl. XXVIII.53 fu allestito per Ferrante d'Aragona, il Marc. Lat. X.231 (3731) ha una decorazione nello stile del *Maestro del Plinio di Londra* e gli emblemi della famiglia veneziana degli Agostini, l'Urb. lat. 984 fu copiato da Federico Veterani per Federico da Montefeltro, il codice ora a Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hist. 8° 304 appartenne ad Alfonso di Calabria, figlio di Ferrante; l'intero ramo β della tradizione ruota poi interamente attorno alla figura dell'antiquario Giovanni Marcanova (per notizie e bibliografia sui testimoni qui rapidamente citati e sui codici β vd. Espluga-Garcia Casacuberta 2015). Tutt'altra fortuna e apparenza codicologica è testimoniata dal volgarizzamento tradito nel Magl. XXVIII.12. Sebbene sia scritto nella sezione originaria in una elegante corsiva umanistica, coi titoli in maiuscole antiquarie, il manoscritto è un cartaceo dall'apparenza dimessa, sui fogli finali del quale, rimasti in origine bianchi (ff. 21r-38v), è stata aggiunta una folta serie di testi profetici, a evocare almeno la destinazione primigenia del testo, rivolto ai pellegrini in viaggio verso Roma.

È merito di Michele Lodone aver svelato grazie al sonetto proemiale (f. 1v) l'identità del volgarizzatore, identificandolo in Francesco Alfani, fiorentino per qualche tempo attivo a Ferrara, poi tornato in patria per sfuggire ad accuse di pederastia: egli si dimostra un traduttore capace di un approccio piuttosto critico alla materia, testimoniato da varie aggiunte - contrassegnate dall'indicazione *additio*, o dalla sigla *a -*, attinte a fonti autorevoli, antiche o moderne, quali Festo, Varrone, Biondo Flavio. Nella descrizione della Porta Maggiore (f. 3v), indicata con l'antico toponimo di Porta Lavicana, il volgarizzatore allega di sua iniziativa un aneddoto, ricordando che «in uno bosco oscuro a lato a quella, li ladri dividevano li furti infra loro, che da questo furono chiamati Lavernioni, che erano sotto la tutela della dea Lavernia, el templo di cui era a presso la Porta Laverna».

E.C.-D.S.

DE MOENIBVS ET AMBITV

De Moenibus & ambitu Urbis Romae

Moenia Magnae Urbis Romae habuerunt. dcxxxiii. Turres cum pinnis / & propugnaculis atq; de ambulatoriis uigiliq; receptaculis: nunc uero Turres numero sunt. ccclxv.

Ambitum uero Urbis. xx. mil. passuum cōtinuisse dicitur / teste Plinio & Vopisco: Flavius uero hystoricus scribit. Aurelium imperatorem ambitum Urbis ad. l. Mil. passuum ampliasse ripasq; Tyberis extruxisse. Nostro uero tpe cū ianiculo & Vaticano uix passuum millia quindecim esse iudicio: q̄ quidē moenia pluries diruta fuere a barbaris: postea uero a diuersis Pontificibus multis in locis instaurata. Poggius noster Flor. ad Nicolaum. v. Pont. de uarietate fortunae Lib. primo scribit. Quid iam querat quod etiam stuporem recensenti mihi affert Urbis moenia ita multiplici clade afflictā / ita a fundamentis eruta. ut ne dum locus eorum pristinus / sed nedum uestigium quidem ullum aspiciatur / omnium uetere murorum sublata memoria. Nam ea quae cernis lateritia noua sunt: & post octingentesimum annum delatis prioribus. Primum ab Hadriano incohata collata ab Hathuriae populis centum auri pondo / tum a Gregorio uno & item ab altero pontificibus perfectarunde & diuersorum Pontificum opus uariā red /

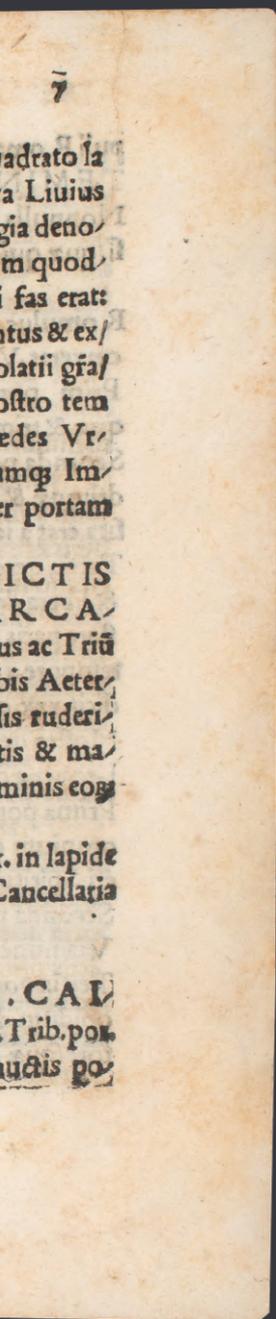
VRBIS ROMAE

dit muroꝝ formam. Antiqua moenia ex quae p̄p̄de post incensam a gallis Urbē consummatam tradit: ut in portis ipsius Urbis adhuc uestigiant. Apud moenia erat pomerium. i. spaciūdam post murū / qd̄ neq; arari nec habitari ut nunc est in nostra Ciuitate Florentina intra cum matharū signis: adeo quod facile se quisq; deambulare potest. tamen Romae nō p̄p̄pore non seruat: ubi & uinea & priuata a moenibus coniunctae sunt: a pluribus nō peratoribus ampliata sunt / ut apparet super Portuensem in lapide cum his litteris.

IMPP. CAESS. DD. HH. IN V
SIMIS PRINCIPIBUS HA
DIO ET HONORIO Victorib
phatoribus semp Augg. ob instauratos Vr
nae Muros / Portas ac Turres ægestis iment
bus ex subgestiōibus. V. C. & illustri militi
gistrū urriusq; militiæ ad perpetuitatem nō
simulachra constituit.

Similiter & de pomerio hoc anno. M. D. ix
Tyburtino nuper offosso non longe a C
litterae indicant.

POMERIVM.
TI. CLAVDIVS DRVSII. F
SAR. AVG. Germanicus P̄. Max.
VIII. imp. xvi. Cos. llll. Censor P. P. a



La Roma antica e la nuova Roma

Francesco Albertini (Firenze, ca. 1469 - post 1510)
Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae
 Roma, Giacomo Mazzocchi, 1515
 103, [1] ff.; in-4°; segn.: A-Z⁴ &⁴ [con]⁴ [rum]⁴
 BNCF Rinascimento A.59d

Si deducono dalle sue stesse opere le sporadiche certezze biografiche riferibili all'autore: sacerdote fiorentino, conoscitore d'arte e di antiquaria, nel 1502 lasciò Firenze per Roma, dove conseguì il dottorato e divenne nel 1505 uno dei cappellani di Santa Sabina alle dipendenze del cardinale Fazio Giovanni Santori. Incerta la sua data di morte, si presume collocabile tra il 1517 e il 1521.

L'*Opusculum* ebbe una discreta fortuna editoriale nel primo Cinquecento: ai torchi di Mazzocchi nel 1510 si deve l'*editio princeps* – visto che un'ipotetica precedente stampa del 1505, attribuita a Johann Besicken, pare non più reperibile. Seguì la ristampa del 1515; altre uscite si ebbero a Basilea nel 1519 e a Lione nel 1520, fino alla ricomparsa del testo nel 1523, all'interno della raccolta *De Roma prisca et nova*, sempre a opera dell'officina Mazzocchi.

Seguendo il dualismo tipico di molte guide cinquecentesche, il contenuto di questo *vademecum* vede opporre una Roma *antica* ad una *nuova*: la prima è spesso il risultato di una costruzione retorica basata sulle fonti librarie e non sulla comprensione effettiva delle rovine di monumenti o edifici classici; la città moderna, di contro, è quella eretta o rinnovata dai papi, da Sisto IV a Giulio II (vd. ff. V4r-[con]1v). L'opuscolo si divide in 3 libri, i primi due dedicati alla città classica nella sua articolazione in mura, porte, vie, acquedotti, terme, teatri e anfiteatri, oltre che agli edifici pubblici quali biblioteche – «bibliothecae in urbe fuerunt numero XXVIII...»! –, basiliche, statue e pitture, cimiteri e carceri, ricalcando in questo una tradizione già manoscritta (vd. schede I.2-3). Si conclude con una lode *ipsius Urbis*. Segue la III sezione destinata alle chiese, ai palazzi e all'urbanistica della Roma contemporanea. Unica novità nella narrazione di Albertini – non sposando del tutto l'equazione che la Roma *nuova* coincida con quella *cristiana* e riducendo così di molto l'attenzione alle reliquie e alle storie dei santi – è appunto, nel terzo ed ultimo libro, la descrizione dell'età presente.

Nell'epistola preposta al testo, Cornelio Cimbalo ricorda all'Albertini che altri autori prima di lui – Giovanni Tortelli aretino, il forlivese Flavio Biondo e Pomponio Leto – hanno trattato la stessa materia sebbene con diversa ottica. Sarà comunque lo stesso Albertini a dimostrare un'inedita onestà intellettuale, richiamando lungo il testo stimati precedenti contemporanei quando invece era uso sovente degli umanisti, almeno di quelli non proprio di prim'ordine, citare più insigini fonti primarie e riportare i frutti di

millantate letture dirette dei classici. Nell'incipit della trattazione (ff. 6v-7r) è richiamato un eminente precedente umanistico, il *De varietate fortunae* di Poggio Bracciolini che, nella dedicatoria a papa Niccolò V, evoca l'immagine delle mura della città, afflitte da molteplici stragi, dissotterrate dalle fondamenta, di cui però si è persa traccia e memoria per via della capacità del tempo di guastare, rimuovere e spazzare via i segni di un epico e valoroso passato, ideale e materiale (vd. scheda I.1).

S.C.

DE PONTIBVS

In eodem Ponte .S. Mariae,

DIVS AVG. PONT. MAX. EX. S. C. REFECIT.

Pons Fabricius ab antiquis dictus: hodie dicitur

Pons Quatuor Caputum. eis insulam Tyberinam

*Sunt haec in fronte
pons agmen veniens Tybe
vis prospectat / quam
non ita referenda vi
lebat / sed quem admo
du nos sic infusa
pictura excriptione.*

L. FABRICIVS . C . F . CVR . VIAR .
FACIENDVM COERAVIT . IDEMQ PROBAVIT
Q. LEPI . M . F . M . LOLLIVS . M . F . COS . PROBAVERVNT.

In Ponte .S. Bartholomei qui a veteribus dicebatur
Cestius in insula Tyberina.

DOMINI NOSTRI IMPERATORES CAESARES.

FL. VALENTIANVS PIVS FELIX MAXIMVS VICTOR AC TRIVMVS SEMPER
AVG. PONTIF. MAXIMVS. GERMANIC. MAX. ALAMANN. MAX.
FRANC. MAX. GOTH. MAX. TRIB. POT. VII. IMP. VLCOS. LL. P. P. ET
FL. VALENS. PIVS FELIX MAXIMVS VICTOR AC TRIVMVS SEMPER
AVG. PONTIF. MAX. GERMANIC. MAX. ALAMANN. MAX. FRANC.
MAX. GOTHIC. MAX. TRIB. POT. VII. IMP. VI. COS. II. P. P. ET
FL. GRATIANVS PIVS FELIX MAX. VICTOR AC TRIVMVS SEMPER
AVG. PONTIF. MAX. GERMANIC. MAX. ALAMANN. MAX. FRANC.
MAX. GOTHIC. MAX. TRIB. POT. III. IMP. II. CONS. PRIMVM. P. P.
PONTE FELICIS NOMINIS GRATIANI IN VSYM SENATVS AC PO
PVLI CONSTITVI DEDICARIQ. IVSSER VNT.
ROM.

*Sunt haec intra bo
rum ipsum utriusq
arg. eadem.*

Ibidem.

BENEDICTVS ALME VRBIS SVMMVS SENAT
TOR RESTAVRAVIT HVNC PONTEM RERE
DIRVPTVM.

*Explorendum igitur
nec latini
nec vetus.*

In Ponte Aurelio siue Ianiculis qui

nunc dicitur Xystus. L. FABRICIVS . C . F . CVR . VIAR .

L. FABRICIVS . C . F . CVR . VIAR .
FACIENDVM COERAVIT

IDEMQVE
PROBAVIT FACIENDVM COERAVIT

LEPIDVS . M . F . M . LOLLIVS . M . F . COS . PROBAVERVNT

L. FABRICIVS . C . F .
FACIENDVM COERAVIT



Gli *Epigrammata antiquae Urbis* e un disegno del *Pons Fabricius*

Giacomo Mazzocchi (m. ca. 1527)

Epigrammata antiquae Urbis

Roma, Giacomo Mazzocchi, 1521

[10], CLXXX, [8] ff.: ill.; in-folio; segn.: π^2 1⁸ ($\pi 1 + 1^8 + \pi 2$) A⁴ B-Z⁶ ET⁶ [con]⁶ [rum]⁶ 2A-2C⁶ 2D-2E⁴ 2a⁸
BNCF Postillati 123

L'opera, comunemente ascritta alle vaste conoscenze antiquarie e alla capacità di sintesi di Mazzocchi, tipografo e editore dello Studio romano, è al centro di una *vexata quaestio* negli studi ed è stata attribuita anche a Francesco Albertini o Andrea Fulvio; alcune parti come l'*errata-corrige* conclusiva e più esplicitamente la cura delle *Notae* iniziali di Valerio Probo (fasc. 1⁸) sono riferibili invece all'autorità di Mariangelo Accursio (vd. Campana 1960, Calabi Limentani 1969 ed Espluga 2020).

A quest'altezza cronologica la complessità nell'allestire una stampa in cui testo e immagine interagiscono e si intersecano, anche figurativamente, in modo serrato, così come anche l'impegno nel raccogliere i testi e nel raffigurare altrettante epigrafi, comportarono un lavoro di almeno quattro anni: lo si evince chiaramente nell'*errata* finale ed è confermato dallo scarto tra la concessione del privilegio papale (1517 al f. $\pi 2r$) e la data di stampa estrema. Con questa opera di raccolta e sistemazione delle epigrafi romane, seppure con risultati incompleti e con un rigore filologico d'altri tempi, prende avvio a stampa la tradizione degli studi sistematici, con intenti enciclopedici, che culmineranno alcuni secoli dopo nel *CIL-Corpus Inscriptionum Latinarum*.

La copia qui presentata reca dense postille marginali e interlineari, oltre a disegni abbozzati o conclusi, a inchiostro rosso e bruno, attribuiti alla mano di Antonio Lelio (Tura 2005). Il *Romanum patritium*, come lo appellò Filippo Beroaldo il giovane, fu sapiente umanista formatosi probabilmente alla scuola di Pomponio Leto. Risulta che, a cavallo tra Quattro e Cinquecento, fosse ben inserito nella vita culturale della capitale e anche nelle dinamiche della Curia, verso la quale ebbe però anche atteggiamenti di critica aperta; intrattene rapporti epistolari con Mario Maffei – il vescovo d'Aquino di origini volterrane, soprintendente della fabbrica di San Pietro – a cui gli *Epigrammata* sono ufficialmente dedicati (f. $\pi 1v$).

Nel margine inferiore del f. IIv Lelio si produce in un disegno – a penna e inchiostro bruno, con correzioni e aggiunte alle iscrizioni in rosso – dell'antico *Pons Fabricius*, con le sue epigrafi. Questo intervento iconografico è testimone dell'attenzione che il monumento riscuoteva presso gli artisti del periodo: Giuliano da Sangallo lo raffigurò nel *Codice Barberiniano* (BAV Barb. Lat. 4424, f. 34v), mentre Marcantonio Raimondi tra il 1511 e il 1512 lo incluse sullo sfondo della *Strage degli innocenti*, incisa in rame su disegno di Raffaello.

S.C.

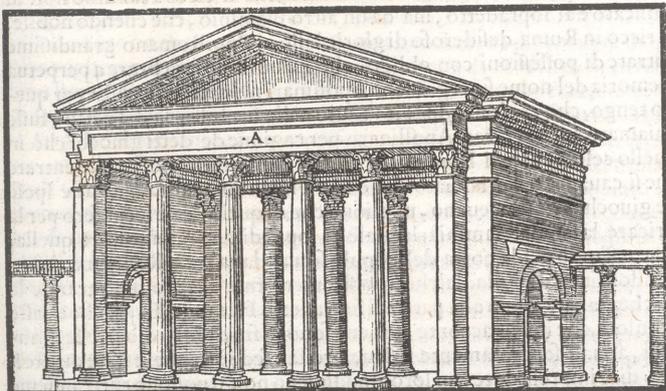
Bibliografia

EDIT16 CNCE 18162 – Ascarelli 1961, nr. 144; Calabi Limentani 1969; Tura 2005, 105; Bianca 2009; Buonocore 2020; Espluga 2020; Nesselrath 2021, 124.

to Tempio di Marte, o di Giunone farei d'animo che fusse stato piu tosto portico; perche seguitando le sue colonne dall'una all'altra parte senza vederui continuatione d'altri edificij, che accompagnino quell'opera, come si farebbe conuenuto se fusse stato Tempio; non hauendo che fare la detta chiesa con il detto edificio, perche come si puo vedere nel disegno questo portico non ha altro, che tetto, colonne, & quattro pilastri d'ordine Corinto; & si puo conoscere benissimo a quel che egli seruisse per coloro, che nelle cose d'architettura hanno qualche discorso, hauendo quello due frontespicij; nel fregio dell'uno de quali doue è contrasegnato la lettera A si leggono le infra scritte lettere, se bene il restante di quelle sono state in gran parte guaste, & consumate

IMP. CAESAR. L. SEPTIMVS SEVERVS PIVS PERTINAX AVG. ARAEIC. ADIABENIC. PARTHIC. MAXIMVS TRIB. POTEST. XI. IMP. XI. COS. III. P. P. ET IMP. CAESAR. M. AVRELIVS ANTONINVS PIVS FELIX AVG. PONT. MAX. TRIB. POT. VI. COS. PROCOS. INCENDIO CONSUMPTAM RESTITVERVNT.

SANTO ANGELO IN PESCARIA.



Et perche non è stato dal fuoco tanto deformato & guasto, che in lui non si conosca la bella maniera de lauori che u'erano per tutte l'altre parti fuor che per le cornici, lequali mostrano essere state senza ornamento alcuno d'intaglio, & essendo tutto rimurato si dimostra appunto come è il detto portico ne tempi nostri, essendo stato restaurato da Settimio & da M. Aurelio Imperatori doppo il graue incendio, che egli hebbe, come per il sopra scritto titolo ui s'è dimostrato. Seguita hora che io parli del circo Flaminio ilquale era in questo luogo fra le botteghe oscure, & l'altre che ui sono appresso, si come se ne veggono ancora in molte parti i uestigij,

Bernardo Gamucci (San Gimignano)
Libri quattro dell'antichità della città di Roma
 Venezia, Giovanni Varisco, 1565
 [8], 200 [i.e. 201, 3] pp., [1] tav. ripieg.: ill.; in-4°; segn.: [ast]⁴ A-2A⁴ 2B⁶
 BNCF Magliabechiano 4.1.161

Nella breve epistola che l'editore indirizza ai lettori sono spiegate le ragioni di un'opera e fornite le notizie essenziali che inquadrano l'autore, Bernardo Gamucci, di cui sembra sia nota solo la provenienza da San Gimignano (Asor Rosa 1999). Varisco intende guadagnarsi una solida fama soddisfacendo, a suo dire, il desiderio addirittura di tanti popoli di avere un breve compendio della «Rocca del mondo», servendosi di un «architetto et antiquario de nostri tempi dignissimo» che ne illustri, graficamente e narrativamente, i gloriosi fatti e le opere immortali.

Le immagini che corredano l'edizione sono state rilevate dai disegni di Giovanni Antonio Dosio, concittadino di Gamucci, certo più noto (vd. scheda IV.3). Durante il suo primo soggiorno romano, all'inizio degli anni Sessanta del Cinquecento, Dosio confezionò probabilmente un quaderno di lavoro, una sequenza organica di disegni dedicati alle antichità di Roma; oggi purtroppo le carte sono sciolte e conservate in istituti diversi. L'edizione di Gamucci fornisce il *terminus ante quem* per il *corpus* dosiano (vd. scheda XV). Quest'ultimo servirà come *specimen* dichiarato anche per le incisioni dedicate ancora una volta alle pietre e alla topografia romane da Giovanni Battista Cavalieri e pubblicate nel 1569. In quest'ultima stampa le tavole incise in rame modificano in parte la loro impostazione prospettica e diventano scolastiche, assumono il valore di ricostruzioni architettoniche ideali, raffigurano strutture svincolate dal paesaggio, dalle superfetazioni successive e dai ruderi di corredo, tutti elementi invece che erano parte delle vedute del Dosio, molti disegni del quale mostrano una costante inclinazione per il realismo.

S.C.

Lo studio dell'antico. I protagonisti

II.

Brunelleschi e Donatello rilevatori dell'antico a Roma nell'autografo della *Vita* di Antonio Manetti

Antonio Manetti (Firenze, 1423 - 1497)

Vita di Filippo Brunelleschi

[Firenze], ca. 1480

Composito allogenetico di 25 unità (l'unità manettiana, che qui interessa, è la nr. XXIV, ai ff. 280-313)

Cart.; ff. VII, 317, III'; in-folio; mm 280 × 207

BNCF Fondo Nazionale II.II.325

Dallo scrittoio di Antonio di Tuccio di Marabottino Manetti, politico, indefesso studioso di Dante, letterato in stretto contatto con l'élite intellettuale fiorentina, uscì adespoto e anepigrafo il capostipite della tradizione della prima biografia dedicata a un artista moderno ideata come opera autonoma e in sé conclusa, nonché una delle principali fonti della *Vita di Brunelleschi* di Giorgio Vasari. Nei quattro fascicoli compresi nel composito di provenienza strozziana il testo ai ff. 295r-312v è copiato di seguito alla redazione più estesa della celebre *Novella del Grasso legnaiuolo*, con protagonista lo stesso Filippo Brunelleschi, a formare un dittico in cui la *Vita* risulta una sorta di postfazione storico-documentaria al capolavoro della novellistica quattrocentesca. A lungo disputata, la questione dell'attribuzione della *Vita* a Manetti è stata ormai definitivamente risolta a favore della coincidenza tra autografia e autorialità. I poliedrici interessi di questo prolifico copista di letteratura volgare e traduzioni di testi scientifici, rappresentante di spicco della compenetrazione tra cultura umanistica e cultura volgare che caratterizza la seconda metà del Quattrocento fiorentino, erano arrivati ad allargarsi al campo dell'architettura. «Civis et architectus»: così è indicato il Manetti membro di una commissione per la facciata di Santa Maria del Fiore in un documento del 1491 conservato all'Archivio dell'Opera del Duomo. Unita alla conoscenza diretta di Brunelleschi, avvenuta negli anni Quaranta quando il suo futuro biografo era ancora in giovane età, la testimonianza delle pur rudimentali competenze di Manetti in materia di architettura rende tanto più fededegna la serie di osservazioni di natura tecnica che costellano la *Vita*. Ne è eloquente esempio il resoconto del soggiorno di Brunelleschi e Donatello a Roma in cui la precisione della descrizione dei primi rilievi dell'antico giunge a specificare il tipo di supporto materiale (strisce di pergamena risultanti dalla rifilatura dei codici) destinato a ospitare le misurazioni dell'altezza degli edifici ricavate dal calcolo del basamento: «E in molti luoghi facevano cavare per vedere e riscontri de' membri degli edifici e le loro qualità, s'egli erano quadri o di quanti anguli, o tondi perfetti o ovati o di che condizione, e così, dove e' potevano congetturare, l'altezze, così da basa a basa per altezza, come da' fondamenti e riseghe e tetti degli edifici, e' ponevano in su striscie di pergamene che si lievano ['tagliano'] per riquadrare le carte, con numero d'abaco [cioè in numeri arabi] e carattere [cifrato] che Filippo intendeva per sé medesimo». L'autografo manettiano è una stesura in pulito segnata da correzioni di banali errori e da altri interventi di

revisione testuale che riflettono le caratteristiche di una copia d'autore. Probabilmente incompiuto, il testo ora si presenta mutilo e la porzione finale è recuperabile solo dagli apografi tratti nel secolo successivo prima della caduta dell'ultimo foglio. La storia cinquecentesca dei fascicoli si traccia a partire da una lunga annotazione che occupa i margini del foglio iniziale. Autografa del possessore, la nota informa che Giovanni Mazzuoli (lo Stradino, avventuroso militare, poeta, bibliofilo e fondatore dell'Accademia degli Umidi) li ricevette da Leonardo di Alessandro Balducci per arricchire la propria collezione libraria, già famosa all'epoca e collocata nell'*Armadiaccio*, come lo chiamavano i contemporanei, insieme con altre raccolte di monete, anticaglie e manufatti degni di una *Wunderkammer*. Le vicende della biblioteca dello Stradino, morto nel 1549, sono in buona parte note. Dei più di duecento volumi che la componevano, la maggior parte fu destinata ai Medici e confluiti più tardi nella Palatina Medicea Lotaringia. È possibile che i fascicoli contenenti *Novella* e *Vita* facessero parte di un gruppo di manoscritti non rilegati indicati al momento dell'acquisizione medicea come «quadernacci ... scompagnati» (inventario redatto nel 1553, ora ASF, Guardaroba Medicea, F.28, ff. 81r-83r). Se così fu, non seguirono comunque le sorti del grosso dei libri stradiniani, giacché giunsero in Magliabechiana non a seguito della devoluzione della Medicea Lotaringia (1765), bensì in conseguenza del riparto della libreria di casa Strozzi (vd. scheda I.2), dove, stanti la numerazione strozziana e le indicazioni del contenuto di quasi tutti i testi ad opera di Carlo di Tommaso, il manoscritto II.II.325 aveva assunto la sua forma attuale.

D.C.

esempi mostrara di conoscerlo. Io mi affariti
dignarlo, ma non e necessario. Il cuore affariti
et non lo habio ricieno da del cristiano. Il cuore
basi di daver detto.

Di Filippo di ser Brunellesco

Filippo di ser Brunellesco cap^o fior^o fu dote in
scrittura sacra, et solua dire in Lagolo astologo
che uoleuolo parlare, gli parua s. Lagolo, fu aris-
metrico, et geometro, ritrouo la prospettiva sara
piu tempo smarrito et studioso delle opere dante
et benissimo le in tenieno. Trouo il modo di
uoltare la cupola ^{di s. pietro} senza armatura, stata piu
anni in perfetto, per non trouare di uolessi o
sapessi uoltarla, et crasi infini quasi fatto reso-
lutione di riumpere, et fare il giuoco di terra
ebbe per compagno Lorenzo Bartolucci, ma
quando furono in soluoltarla, fingendosi Filippo
dauere male, et non potendo o sapendo detto
Lorenzo fare senza Filippo, Filippo gli mando
adire et farebbe ben lui senza Lorenzo, et cosi
gli uficiali gli dettano tutto il carico, et leuano
Lorenzo alquanto allegorno le porte di brozo di s. g^o
Fecero tutti gli strumenti et modello et allaportazione
diale opera erano necessary, et gli lascio nella
opera, de permata cura parte quasi, et parte
perdui.
Fecero il modello della lanterna accorrentia et quale
sino auno donna ebbe ardire di fare unalt^o modello
doue fu uicellato da certi maestri et non ueniuno
Casalio.

Un affare di famiglia. Il testimone Petrei del *Libro di Antonio Billi*, con la *Vita* di Filippo Brunelleschi

Libro di Antonio Billi (ca. 1506-1530)
[Firenze], post 1565-1570
Cart.; ff. I, 111; in-4°; mm 145 × 205
BNCF Magliabechiano XIII.89

Filippo Brunelleschi «fu dotto in scrittura sacra» e a parere di Paolo dal Pozzo Toscanelli - «messer Pagolo astrolago» - fu «arimetrico et geometra, ritrovò la prospettiva» ed «era studioso delle opere di Dante e benissimo le intendeva»: in questo modo, attingendo alla biografia di Antonio Manetti (vd. scheda II.1), la statura intellettuale e professionale di Brunelleschi è delineata nel cosiddetto *Libro di Antonio Billi*, uno dei primi tentativi di storiografia artistica retrospettiva precedente le *Vite* di Vasari, costituito da 47 biografie di artisti operanti sul territorio fiorentino, da Cimabue a Michelangelo, ora più, ora meno abbozzate. Perduta nella sua redazione originale, l'opera è nota almeno attraverso tre testimoni cinquecenteschi che, secondo attitudini diverse, selezionando, parafrasando e sunteggiando, si rifecero a un unico *Libro*, per noi adespoto, di cui il mercante fiorentino Antonio Billi (m. 1536-1537) fu, a quanto pare, forse soltanto il possessore. Il primo dei tre apografi, Magl. XXV.636, conosciuto anche come *Codice Strozziiano*, ne presenta la redazione più precisa, ma più frammentaria; il secondo, Magl. XIII.89, noto anche come *Codice Petrei*, la più ampia e dettagliata; il terzo, Magl. XVII.17, cui ci si riferisce spesso come *Anonimo Gaddiano* o *Magliabechiano*, è il più autonomo, che vi fa soltanto sporadici riferimenti, ma è l'unico a riportare nei *marginalia* espliciti rinvii a un *libro di Antonio Billi* (vd. e. g. f. 44v, marg. est.). Sia stato da lui compilato o posseduto, è difficile dire con esattezza quale assetto grafico e codicologico avesse il *Libro* di Billi. Più semplice è invece contestualizzare l'allestimento del testimone *plenior*, Magl. XIII.89, che per contenuti e veste grafica si colloca agevolmente nella seconda metà del sec. XVI: dati testuali e paleografici ne consentono una datazione abbastanza puntuale. Allestito in un'unica fase editoriale, il manoscritto presenta oltre alla sezione storico-artistica un'ampia varietà di testi, tra cui una memoria del conclave nel quale fu eletto papa Pio V, che fornisce il *terminus post quem* del 1565. Sulla base della presenza (f. 25r-v) di una lettera di Giovanni Tedaldi al letterato e bibliofilo Antonio Petrei (1498-1570), si è creduto che questi ne sia stato il copista (vd. e. g. Benedettucci 1991, 9, 23). In effetti già Ridolfi 1947 aveva però potuto mostrare come la fitta corsiva a piena pagina che, con pochissimo spazio in interlinea, riempie l'intero specchio scrittorio dal margine superiore a quello inferiore, non appartenga ad Antonio, bensì a suo fratello Baccio, responsabile anche di gran parte della raccolta poetica Magl. VII.1097, all'interno della quale compare la data 1571 (f. 87r). Scritti per uso personale o, per meglio dire, familiare, i due codici, Magl.

XIII.89 e Magl. VII.1097, ebbero senz'altro una storia comune: annotati entrambi da un figlio di Baccio, appartennero tutti e due alla libreria strozziana, a seguito del riparto della quale pervennero in Magliabechiana (vd. scheda I.2).

M.L.

Bibliografia

Fossi 1789, I, 312-313; Kallab 1908, 177; Ridolfi 1947, 66-70; Tanturli 1976, 296-297; Benedettucci 1991, 9, 23 e *passim* (erra nel fissare al 1563 un *terminus ante* per l'allestimento del Magl. XIII.89); Conti 2019, 106 n. 123 (dalla p. precedente).

no lenura & peson gericho. Nel nono quadro e' come dant uccide Golia & come e' rom-
pono quelli del popolo d'ido ephraim: et come e' roma colla testa di Golia i mano & come
gli uene i n'anza il popolo sonando et cantando et dicendo. Saul percussit mille et dauid
decem milia. Nel decimo quadro e' come l'arena liba uene auicitare Salomone con grande
compagnia: e' adornata con molta gente intorno. sono figure 29. Nel fregio ua intorno adette
istone. Vanno tralluno fregio & l'istone una testa. Sono sette 24. condotta con grandissima
studio & disciplina delle mie opere. E' l'opra singulare opo chio abbia prodotta: et con ogni
arte & misura & ingegno e' stata finita. Va nel fregio di fuori il quale e' nechi stupidi et del
cardinale uno adornamento di foglie et d'uccelli et d'animali i quali in modo conueniente adeto
adornamento. Ancora ua una cornice di bronzo. Ancora nelli stupidi dentro e' uno adorna-
mento di poco rilieno fatto con grandissima arte. Et così e' d'apie l'istone detto adornamento
e' d'istone fine. Ma puon vedere i uectori l'istone indietto moltissime opo per me prodote.
So che indeta materia non si puo piglare diletto. Non dimeno aruti uectori io addimando
p'loro et tutti abbino patientia. Ancora amolti p'choni & scultori et statuarij o fatto gran-
dissimi honori neloro lauory, fatto moltissimi p'cedimenti di cara et di ceta e' a p'itori d'iste
gnato moltissime cose: et andio chi uelle auere figure grandi fuori dellaturale for-
ma: dato le regole a condurle con perfetta misura. Disegna nella faccia di fici mana del fiore
nelocho di mezzo l'assuptione d'istone dona et disegna gli altri sono dallato. Disegna
indeta chela molte finestre di dietro. Nella tribuna sono tre oechi disegnati di una mano
Nelluno e' come xpo ne u' in uale: nell'altro quando adora nelorto. il terzo quando e' por-
tato neltempo. Poche cose si sono fatte d'importanza nella nostra ceta non meno stare d'ite-
gnate & ordinate di una mano. Et spetualmente nella edificazione della tribuna fimo con-
correnti Filippo & io anni di cotto uno medesimo stilato: tanto noi produemo detta tribu-
na. Faremo uno trattato d'architettura. & tratteremo della materia
finito e' il secondo con tanto. Vertano alterzo.

SINGULARISSIMO quelli liquali ne uolumi piu impli dello ingegno l'op-
sieri delli comandamenti anno explicita & agurifono in parte & e' perue uectori
tadi stion scritti ella quale costi ancora o uero nelli nostri studi. l'istone p'cedo
scio che p' amplificationi in questi comandamenti l'istone si c'cedo. Ma questo
uebe modo si pensi non e' expedito in po che non si ferue della scultura o della p'ctura come
d'istone poetica. L'istone con po gli uectori impo che anno uarie aspettationi di uarie
cose et delli poeti uechi l'istone delli piedi onobili dispositioni di piedi parole & d'istone
intale persone d'istone pronuntatione d'istone uellepando li sentimenti delle genti. produce
l'istone effigi alla sona terminatione della scaption. Et questo non puo ess' fatto nelle colli-
tione dell'arte statuarja et d'istone scultori & p'ctori delli proprij uocaboli della necessita
della concepti nel continuo sermone uocano alla clarita et alla festi. Adunque conocho
colli delli p'cti non s'ano aperti nelli nomi delli aperti nella continuandine. Allora ancora l'istone
A uapanti scapture se non si traggono p' poe & p' luade sententia essi explichano con pre-
stera & co' multitudin di sermone uocante ferrebbono uicari l'istone d'istone
le occulte nominatione delle misure dell'arte uocante l'istone alla memoria breuemente l'istone
che costi rapidamente potranno esse cose ricouere. Non dimeno conio sia colli chio pensati d'istone
l'istone p'cti publiche occupationi et p'cti p'cti bisogni agudicate d'istone poco scio che
nello anpostato spatio della uacuita esse cose l'istone possino breuemente piglare.

Docchissimo nelluna cosa si uede l'istone luce. Secunda Platone due sono elementari
costanti p'liquali si fa l'istone d'istone et l'istone. Aristotele dice nella
metaphysica che solo il uedere e' amoltra piu differenta di cose: impo che p' quello non uicelcho
amo et certissimo certa spetientia di tutte le cose uicelo & intera sono: et per moltissimi
philosofi antichi mathematici: come fu Archimede, Anchinus, Scopinus, Alfaricus, Apello

Un libro 'non finito' in casa Ghiberti e la biblioteca di Cosimo Bartoli

Lorenzo Ghiberti (Pelago, 1378 - Firenze, 1 dicembre 1455)
Commentari (ca. 1452-1455)
 [Firenze], sec. XV sesto decennio
 Cart.; ff. III, 69, III'; in-folio; mm 395 × 278
 BNCF Fondo Nazionale II.I.333

«Poche cose si sono fatte d'importanza nella nostra terra non sieno state disegnate et ordinate di mia mano». Così, con non celato orgoglio, probabilmente alla fine della propria vita, Lorenzo Ghiberti chiosa il secondo dei suoi *Commentari*, dedicato agli artisti moderni da Giotto a lui stesso (ff. 8v-12v), posto a seguito di quello consacrato alla scultura e pittura antica (ff. 1r-8v) e prima del terzo, su questioni di ottica (ff. 12v-64v). Testo fondativo della letteratura artistica, incompiuti, i *Commentari* legano la propria sopravvivenza, trasmissione e fortuna a un codice cartaceo, di grandi dimensioni, scritto da un unico elegante copista di *littera antiqua*, ma palesemente non finito, privo di titoli, rubriche, iniziali e di gran parte delle illustrazioni. La stessa denominazione di *Commentari* non è tratta da alcun paratesto, ma dal finale del secondo, laddove, accomiatandosi provvisoriamente dal lettore, Ghiberti avverte che «finito è il secondo commentario».

Di sicura origine fiorentina, il volume si data al sesto decennio del sec. XV, in prossimità della stesura dell'opera e, senz'altro, fu allestito in casa Ghiberti, dove fu anche inizialmente conservato: si trattò di un'operazione avviata morto Lorenzo o, come parrebbe più verisimile, lui vivo e interrotta dalla sua scomparsa? Non è possibile, almeno per il momento, avere certezze; né è facile dare un nome al copista o ai due annotatori (il primo, coevo, responsabile di alcune didascalie delle figure utilizza un'*antiqua* di piccolo modulo, talora malcerta, e pare avere una certa consuetudine con le corsive di base mercantesca, ma l'esiguità del campione non permette di verificare se si tratti dello stesso Lorenzo o del figlio Vittorio, le cui corsive sono per esempio testimoniate dalle ricordanze Nuove Accessioni 1181; il secondo, di poco più tardo, appone alcuni *notabilia* in mercantesca ai ff. 8v-10r, 11r, concentrandosi su nomi di artisti). A suggerire tuttavia la genesi 'domestica' del volume è la nota di possesso *Di messer Cosimo Bartoli n° 65*, posta nel margine superiore di f. 1r. Bartoli, responsabile anche della numerazione antica in cifre arabe del II.I.333, ebbe nella sua biblioteca pure lo *Zibaldone* di Bonaccorso, nipote di Lorenzo, ricevendolo dal padre, che a sua volta lo aveva avuto in dono da un discendente di Ghiberti (vd. scheda II.4): non è improbabile che per la stessa via avesse ricevuto anche il prezioso *codex unicus* dei *Commentari*, noto nel Cinquecento tanto a Vasari, quanto a Giovan Battista Gelli e al cosiddetto *Anonimo Magliabechiano* o *Gaddiano* (vd. scheda II.2).

Lex libris di Bartoli, col numero 65, era servito fino a qualche anno fa anche a determinare le dimensioni massime della biblioteca di questa cruciale figura di diplomatico, tecnico, traduttore e poligrafo (Bryce 1983, 36-37, 135, e Lamberini 2011, 158 n. 38, 168-169 n. 60; vd. anche scheda II.10). Sparse segnalazioni di questi ultimi tempi, che si presentano di seguito senza pretesa di esaustività e che sarebbe auspicabile fossero riunite assieme ad altre in uno studio organico, lasciano tuttavia intravedere un complesso assai più ampio, formato da manoscritti, incunaboli e edizioni del sec. XVI, com'è lecito attendersi. Ai tre manoscritti noti a Lamberini 2011 si può aggiungere almeno la cronaca di Firenze Magl. XXV.498 (f. 1r: *Di messer Cosimo Bartoli, n° 214*; MDI 29, 89-90 nr. 137). All'incunabolo dell'*Historia fiorentina* del Bruni volgarizzata da Donato Acciaiuoli, BNCF P.2.4, repertoriato da Bramanti 2013, 19 (con segnatura errata), vanno accostati i due segnalati da Scapecchi 2017, 199 nr. 1042 (Magl. B.4.31), 233 nr. 1039 (Magl. A.7.20). Per le cinquecentine vanno ricordati almeno un esemplare di Vitruvio comparso nel 2017 sul mercato antiquario, con l'*ex libris Di messer Cosimo Bartoli n° 164*, e una copia della torrentiniana dei *Poemata* di Andrea Dazzi della Biblioteca Universitaria di Padova, col nr. 304 (<archiviopossessori.it/archivio/1235-bartoli-cosimo>).

Chi saprà interrogare questi libri uno ad uno,aggiungendovene di altri, potrà seguire le vie di dispersione della raccolta bartoliana e, forse, aggiungere un capitolo alla storia del II.I.333. Questa, per il momento, resta sconosciuta fino al 29 gennaio 1792, quando il volume fu acquistato dal granduca Ferdinando III d'Asburgo-Lorena e destinato alla Libreria Magliabechiana, come si apprende da un appunto di Giuseppe Bencivenni Pelli conservato in Archivio Magliabechiano X.39, f. 329r (in Pirolò-Truci 1996, 68, la nota in questione è erroneamente riferita al Banco Rari 228 su cui vd. scheda II.4).

D.S.



Tav. 10. Bonaccorso Ghiberti, *Zibaldone*, BNCB Banco Rari 228, f. 70r. Monumento a Giovanni XXIII

Di padre in figlio. Tramandare la memoria in una stirpe di tecnici

Bonaccorso Ghiberti (Firenze, 1451-1516)

Zibaldone

[Firenze], sec. XV fine - XVI inizi

Cart.; ff. V, 217, II; in-4° (ff. 1-70 e 112-189) e in-8° (ff. 71-111, 190-219); mm 196 × 142

BNCF Banco Rari 228

Noto agli studi come *Zibaldone*, questo volume cartaceo, di piccolo formato e di discreta consistenza, si pone al crocevia tra diverse tipologie librerie familiari a chi frequenta le biblioteche tardomedievali e rinascimentali. Si tratta certo di un 'libro di segreti', nel quale un artigiano ha raccolto ricette e indicazioni per i vari processi della sua arte (per l'*ariento dorato* al f. 1r, a *fare bronzo nero*, a *fare nielo da dorarvi su*, *aque da dorare fero* etc. al f. 2r), ma anche del libretto di schizzi di un artista, che vi ha riprodotto monumenti e progetti suoi propri, di conoscenti o di altri, che poteva conoscere direttamente o attraverso libri, manoscritti e a stampa. Allo stesso tempo, quasi come una miscellanea umanistica, il codice si apre con estratti da un autore antico, robustamente sunteggiato e, come si addice a un tecnico, tradotto in volgare: le doti richieste all'architetto sono elencate e descritte sulla scorta di Vitruvio (f. 2r-v). Come un libro di ricordanze, infine, il codice doveva servire a conservare e tramandare la memoria delle conoscenze acquisite all'interno della famiglia, quella dei Ghiberti, cui orgogliosamente dichiara di appartenere l'autore nella nota di possesso, evocando l'impresa che alla sua stirpe aveva dato più lustro: *Questo libro è di Bonachorso di Vettorio Ghiberti cittadino fiorentino, altrimenti detto Bonachorso di Vettorio, feciono le porte di Santo Giovanni di Firenze, in sul quale è molti ingiengni* (f. 1r). Sfolgiare il Banco Rari 228 significa quindi entrare nel mondo professionale, creativo e culturale di Bonaccorso: a elementi e dettagli architettonici, a monumenti antichi e contemporanei, a sepolcri come quello di Baldassarre Coscia nel Battistero di San Giovanni (vd. il contributo di Ceriana in questo volume), a ricostruzioni come quella del romano *Septizonium* (vd. scheda XXI), si affiancano disegni di macchine di ogni genere e di lavori di fonderia, progetti del nonno Lorenzo e della sua bottega, immagini ricavate da opere largamente diffuse quali il *De re militari* di Valturio. Tramandato da Bonaccorso al figlio Vittorio, il Banco Rari 228 fu da questi donato a Matteo Bartoli, podestà a Pistoia nel 1513 e padre di Cosimo, personaggio cruciale per la valorizzazione cinquecentesca del volgare in testi di natura tecnica e autore egli stesso di una raccolta di disegni di macchine, il Pal. E.B.16.5/II (su di lui vd. schede II.3 e II.10): *Questo libro fu donato da Vettorio Ghiberti a Matteo di Cosimo Bartoli, il qual morto tocchò a me, Cosimo, suo figlio, nelle divise di noi fratelli e figliuoli di Matteo decto* (f. 1r). Lo *Zibaldone* finì quindi nella sterminata biblioteca di Antonio Magliabechi, nucleo principale e fondativo della Libreria Magliabechiana.

D.S.

Bibliografia

Targioni Tozzetti VI, 1-9; Galluzzi 1995, 106, 108-109, 112-115; Lamberini 2011, 168-170 e *passim*; *Genio in guerra* 2019, 98-99 nr. I.5 (scheda di David Speranzi).

meo uno etto posto in quello stretto
 di Salpòli et subtrama lamparati: cio
 vuol dire lamparati o patria di priapo:
 al quale gl'humori spicchi danno uno offe
 scio dagli orchi: et arimobtho dalla
 banda della pur opo / suoda l'anta
 di Salpòli: doue et un bel porto.

Lo stretto et buggi subtrama di Salpòli
 da detta città: et lo disparto: doue
 et ristretto de parti fece il porto p
 passar lo stretto suo difesa in tutto
 pa.

Et ch'andando sei p lo stretto troua
 uno trouo mo sotto. et dall'altra ban
 da era abido: Allusivo dello stretto
 trouamo un bel porto: et lo troua
 no didimo / d'eli trouamo molti ruschi:
 d'elli quali l'arbato trouo molte di
 marino: et ci fu detto et trouo fatto
 dello uino di troua l'umirna:

Allo quale troua essendo presso girra
 di et meglio: passano al fiume Scamadro

Cercare l'antico da Firenze all'Oriente in un libro di ricordi

Bonsignore Bonsignori (Firenze, 1468 - Perugia, 1530)

Libro di ricordanze

1525-1565

Composito omogenetico di due unità

Cart.; ff. IV, 181, I; in-4^o; mm 208 × 139

BNCF Magliabechiano XIII.93

Tra il luglio del 1497 e l'ottobre del 1498 il fiorentino Bernardo Michelozzi intraprese insieme all'amico Bonsignore Bonsignori un viaggio in Levante fino a Gerusalemme, passando per i territori della penisola balcanica e da Costantinopoli. L'impresa non aveva in sé nulla di particolarmente straordinario per l'epoca, non essendosi mai interrotti i rapporti commerciali con l'Oriente, neanche dopo la traumatica caduta dell'Impero, il 29 maggio 1453. È notevole, tuttavia, per l'abbondanza e la qualità della documentazione, rappresentata sia dalle lettere che Bernardo e Bonsignore scrissero periodicamente ai loro amici fiorentini (e conservate nel fondo Ginori Conti della BNCF, vd. scheda IV.1), sia in questo libro di ricordi compilato da Bonsignore, nel quale il racconto del viaggio occupa i ff. 9r-53r. Se il principale scopo dei due viaggiatori consisteva nella visita dei luoghi santi e nell'acquisto di manoscritti in lingua greca, con l'auspicio di ripetere le acquisizioni di cui era stato capace pochi anni prima Giano Lascari, entrate da subito nel mito dell'Umanesimo, man mano che il viaggio proseguiva crebbe l'attenzione per le antichità dei siti di volta in volta visitati. Il resoconto della visita a Costantinopoli è ancora convenzionale e legato ai monumenti già ampiamente ricordati da altre fonti, ma è scrivendo della città di Cizico (presso l'attuale Balıkesir, in Turchia) che in Bonsignore pare destarsi un vero interesse per le rovine archeologiche, concretizzato in una preziosa descrizione dei resti del tempio di Adriano, una delle meraviglie dell'antichità, accostabile a quella prodotta mezzo secolo prima da Ciriaco d'Ancona: «Partiti di Bursia andamo inverso el Cizicho, che è una città antichissima, ma ruinata. Sonvi bene intorno certi casali fatti, per quanto si vede, delle ruine di decta città. Fora dalla banda di mezogiorno è una ruina d'un templo antico, el quale e merchanti chiamono mirabilia mundi, è di marmo, et intorno intorno ha portichi in su colonne pur di marmo et granito bellissime et grossissime ma di pezi l'un sopra l'altro, delli quali el turcho faceva fare palle da bombardata. El tempio, secondo ci pareva, era di Bacho, et drento nel frontispitio è un fregio di figure di marmo di mezzo rilievo bellissime. Ala porta del tempio è anchora ritto uno stipite alto più che 30 braccia. Altro d'antichità non vi si vede». I ricordi di Bonsignore proseguono fino al 1525, col racconto di varie missioni per conto della curia romana. Dopo la sua morte, il quaderno passò nelle mani del nipote Francesco, che aggiungendo nuovi fascicoli continuò a prendervi nota dei principali fatti occorsi in Firenze fino al 1565. Parte più tardi della libreria strozziana, in seguito al suo riparto il codice pervenne alla Magliabechiana (vd. scheda I.2).

E.B.

89

alto dal piano terreno cioè del portico il quale hai inteso in nel
 disegno un braccio e terzo da terra e quello terzo ho lassato per un
 grande il quale seruirà a quello dell'altezza del braccio di uosio di
 sia una bencha intorno da sedere e così sopra di questa bancha
 sarà lo imbalsimento il quale sarà la terza sua in tutto dalla
 bencha in su braccia dodici il quale è disposto qui di sotto e da
 esso si può vedere le sue misure per che s'è descritto le sue braccia
 cioè quanto e da un punto all'altro dall'un punto all'altro sic un
 braccio a proporzione de gradi La cornice di sopra cioè la cima
 come di questo tempo sic questa la quale è in questa forma e
 così ornata di questi intagli come qui in questo poco disegno
 si vede et è alta in tutto braccia dodici come lo imbalsimento il
 fregio e di larghezza di braccia quattro et larghezza di sotto bric-
 cia tre e la cornice di sopra in tutto braccia cinque in su camp-
 io ho fatto un pilastro quadro di sporto due braccia e larghezza
 quattro al quale fo un capitello come dire una colonna il quale ca-
 pitello è in questa forma questo è in quanto a costumi le facciare
 di mezzo e quelle da canto anchora in mostrava in nella for-
 ma ch'ho fatta fare e ordinata come è nel disegno io ho
 ordinato il portico così e proprio fatto come qui appare in da
 sopra e larghezza e come io ho fatto questo ordine di bas-
 samento di fuori così ho fatto dentro tutto a un medesimo modo
 e della parte dentro ne farò anchora disegno qui in modo di no
 hano veduto edificio l'intenderà per questi disegni tanto i den-
 tro quanto le parti di fuori E anchora il pavimento incompu-
 titò e fatto in questa forma in quattro parti come è il fonda-
 mento della chiesa e in nel mezzo alla dirittura della tribuna
 e una tonda della grandezza della tribuna in nella quale è di-
 scripta tutta la terra e l'acqua e in torno li sono i mesi co' ido-
 dia segni e in equattro quadrati due i quattro tempi e i quattro
 elementi e questi disegni sono di materia fiesi come
 dire marmori ma sono pure di pietra e fatti in pezzi come
 marmori come è fatto il pavimento di San Marco di Venezia
 ma fatto co' i lavori ho dato e con fogliami e altri ornamenti
 inorno bellissimo La volta della tribuna tutta lavorata a
 musico in questa forma di intorno all'altare del mezzo della



Il Filarete Palatino. Da Milano a Firenze passando per Siena

Antonio Averlino, detto Filarete (Firenze, ca. 1400 - Roma, ca. 1469)
Trattato di architettura (red. sforzesca)
 [Milano], sec. XV seconda metà
 Cart.; ff. VIII, 250, IV'; in-folio; mm 312 × 213
 BNCF Palatino E.B.15.7 striscia 1411

Prima opera in lingua moderna sull'architettura, seconda come genere solo al *De architectura* di Vitruvio e al *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, il *Trattato di architettura* (o *Libro architettonico*), suddiviso in ventiquattro libri, fu offerto a Francesco Sforza, duca di Milano, suo primo dedicatario, nel gennaio del 1464, dopo una gestazione di circa cinque anni. A dispetto del titolo vulgato, non è un trattato scaturito da una lunga meditazione teorica sul modello albertiano, da cui anzi aspira a distanziarsi, bensì un dialogo di ispirazione platonico-ciceroniana inteso a forgiare la nuova figura dell'*architectus doctus* e a trasmettere contenuti di un'urbanistica fondata sull'ideale antico, acquisiti dall'esperienza diretta del suo autore. Per Filarete, cresciuto nella Firenze brunelleschiana, l'architetto è anche colui che ha messo a punto le proprie capacità inventive in cantiere: da questa concezione scaturisce anche «la novità extralinguistica delle illustrazioni» che corredano il suo testo, una soluzione rifiutata da Alberti, ma che avrà grande fortuna nella trattatistica architettonica successiva (Beltramini 2003, 125). La storia testuale e iconografica del *Trattato* comincia con l'allestimento del codice già Trivulziano 863 e si conclude con la consacrazione umanistica rappresentata dalla latinizzazione dell'opera per iniziativa di Mattia Corvino, che intorno al 1487 ne affidò il compito ad Antonio Bonfini, storiografo della sua corte. Ora perduto e accessibile solo parzialmente grazie alle poche riproduzioni fotografiche effettuate prima della scomparsa, il Trivulziano, elegante manoscritto membranaceo, miniato, esemplato in corsiva all'antica e arricchito di un eccezionale apparato di disegni, si deve probabilmente identificare con l'esemplare di dedica allo Sforza. Appena due anni dopo la consegna al duca di Milano, il *Trattato* si arricchì di un altro libro e fu ridestinato a Piero de' Medici, a seguito della caduta in disgrazia di Filarete presso la corte sforzesca. Testimone di questa redazione, che nel frattempo si era arricchita notevolmente sul piano iconografico, è l'attuale Fondo Nazionale II.I.140, meglio noto come *Magliabechiano*, creduto per molto tempo l'esemplare medico (vd. scheda II.5). All'interno di questa trafila redazionale si situa il Palatino. Notevole per importanza testuale, giacché in assenza del perduto Trivulziano risulta l'unico latore della prima versione del *Trattato*, è di valore limitato sul piano della tradizione delle illustrazioni e di taglia inferiore rispetto agli altri testimoni. Il manoscritto fu allestito da quattro copisti, che collaborarono strettamente al piano editoriale, con ogni probabilità in Lombardia,

almeno stando all'unica filigrana presente (*Cerle* sim. a Briquet 3099; Bergamo, 1461). L'opera di illustrazione è incompleta: del tutto assenti sono le iniziali decorate e i disegni si interrompono al f. 106r, nonostante l'impaginazione di non pochi fogli riservi lo spazio necessario ad accoglierli (e. g. ff. 82v, 92r, 128v, 133v, 155v) e alcuni di questi mostrino ancora griglie tracciate a punta metallica poste a guida per il futuro illustratore (e. g. f. 100r). Della storia quattrocentesca dell'attuale Palatino non si può dire molto. Nel sec. XVI appartenne al senese Girolamo di Andrea Spannocchi, forse il membro del Monte dei Gentiluomini, che nel 1537 fu mandato ambasciatore della Repubblica di Siena presso il neoeletto duca Cosimo e che in seguito ricoprì numerosi altri incarichi politici, fino a partecipare alla guerra di Siena e a ritirarsi, nel 1555, a Montalcino con altri nobili, per protesta contro le violenze subite dalla città per mano delle truppe imperiali. Tutto questo è ipotizzabile a partire dalla nota di possesso cinquecentesca al f. 1r, *Hic liber est Ieronimi Spanochi*. Rimandano alla Siena della metà del sec. XVI anche i nomi di Camillo Spannocchi, parente di Girolamo, familiare del cardinale Madruzzo e figura di spicco della politica senese dell'epoca, e del cavaliere Ercole Guglielmi, che si trovano citati al f. IVv. A un possessore di poco successivo, e verisimilmente anch'egli membro della famiglia Spannocchi, si deve la nota al f. 1r *Hic liber Hieronymi dicitur esse meus*, cui segue una definizione un po' approssimativa del *Trattato* ad opera della stessa mano, *Liber ad moliendum actum*. Le strade che hanno portato il codice da una collezione privata della Siena del pieno Cinquecento alla Palatina Lorenese non sono al momento precisabili. Dalla biblioteca granducale passò nel 1861 in Nazionale.

D.C.

come s'entrava dentro l'una amano destra & l'altra amano manca dal lato ca-
 po del teatro era questo era l'entrata ch'entrua duersa Roma & sicca l'ap-
 napale & stava nella forma ch'è uedere qui disegnato & auena ang' entrua
 te & in questo io stimo ch'estauano auedere quegli principali Era ancora nobi-
 zzo uno luogo doue credo stauano quegli hauentano agudicare & erano anco-
 ra nel centro uno obliquo cioè una guglia laquale era scolpita tuta dilectere e
 pitade come già anticamente s'usauano Do dmi quello d'ediano quelle lettere
 non uelso due pte non possono interpretare sono tute lettere figurate ch'ant
 animale & ch'animalo & ch'auano ucello & ch'abusca anima e una ciotta al
 cuna come dire una foglia ch'come uno occhio come dire ancora una figura &
 ch' in una cosa & ch' in un'altra tutto e' chech'issim sono cheleposino interpreta-
 re uero e chelepeteta franco silestis midisse che quegli animali significauano ch'
 una cosa & ch' un'altra castrodino ognuno pte La guglia significa lamacia & co-
 si ogniuna a sua significazione sega l'oro ancora non auessimo fatto delle fustino
 pure come sono laltre & potessimo computare quelle d'oro o ritrouate che sono pu-
 re in forma d'animali & daltre cose pure sicomputano come laltre nostre lettere
 Dmi unde modo stamo Al presente non e tempo dinarrari questo io uelomeste-
 ro un'altra uolta quando auero meglio il tempo Bene sono contento ma fa no-
 restia d'omete sapere non me ricordo d'esse a me Non lo ricordo uerete Ora d'isti ca-
 me stua la scena & poi il teatro tondo era come no mostro di sopra la scena almo
 potere sia in questa forma

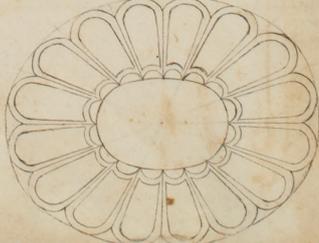
sono ancora mfigu-
 ra ch' d'antico
 li ch' d'antico
 forma & ch'
 d'antico
 di unpo
 che uene
 stanno

Del colosio

Roma si seguita pure
 questo a



El teatro tondo era nella forma del colosio il colosio stava in questa modo come qui
 uichiaro el meglio che potro ueldaro amendere egli haueua molte entrate ma-
 xime indimostrazione di fuori pte era tutto in archi arcuato come che spua
 qui uedere Non era po totalmente tondo ma era quasi come due uno uiuuo
 secondo come oggi di ancora in Roma si uede quello di Roma e grande Signo-
 re quella lagrandezza sua e questa impima laltrezza sua se braccia onantia-
 il uono dimezzo cioè la piazza puo uerso e braccia cento cinquanta tre pellate
 uerso e braccia cento uno d'entrate: puo fino al uolto del mezzo cioè la piazza
 sono braccia diebta & sono in archi & in uolte le quali uolte uamo intorno &
 così gli archi uamo intorno rispondono luno nell'altro & di questi archi uene qua-
 tro che sono piu larghi che l'altri del mezzo uno braccio cioè sono questi larghi
 braccia uno & altri braccia dodici questi & gli altri braccia uolta & mezzo que-
 sti quanto adimara rispondono como o detto nel mezzo & uamo aditatura la
 no dispenso al altro gli altri d'arco a questi luno nena figura scala laquale
 uesae di sopra d'una uolta d'una intorno laquale risponde al archi secondi &
 questa e ancora piu archi che rispondono dentro in su le scale alcuna scala anco-
 alla similitudine di quella di sopra che rispondono alla seconda uolta di sopra laqua-
 le al presente e coperta credo bene che anticamente fusse coperta & fusse incolone
 dalla parte dentro & di sopra fusse il teatro di quelle colonne le quali ueniamo
 a rispondere in su le scale dentro cioè alle scale che andauano intorno intorno su
 le quali stiuano le persone auedere la festa che ui si faceua In o detto abbastanza
 le sue misure & sua forma credo hauee ancora inteso come douea stare &



Il Filarete Magliabechiano. Dalla biblioteca dei Medici a quella del cardinal d'Aragona

Antonio Averlino, detto Filarete (Firenze, ca. 1400 - Roma, ca. 1469)
Trattato di architettura (red. medica)
 [Firenze], post 1483
 Cart.; ff. VIII, 194, IV'; in-folio; mm 398 × 285
 BNCF Fondo Nazionale II.I.140

Questo splendido codice cartaceo, noto anche semplicemente come *Filarete Magliabechiano*, sui margini del quale si susseguono 213 illustrazioni, da quelle più minute di strumenti ed elementi architettonici a quelle di straordinari edifici, antichi, contemporanei e di sfrenata utopistica invenzione, è stato tradizionalmente identificato con l'esemplare di dedica a Piero di Cosimo de' Medici della seconda redazione del *Trattato di architettura* e spesso indicato come autografo di Filarete. Se non si conosce alcuna prova a sostegno di quest'ultima convinzione, varie potevano sembrare quelle a favore della sua pertinenza medica. Secondo il *Ricordo di arienti, libri e altre cose prestate dalla casa dei Medici*, conservato in ASF MAP filza 62, f. 130r, il 10 febbraio 1483 a *Giovambattista di Marcho Bracci si prestò (...) el libro de architectura de M. Antonio Philarete, in vulgare, in papiro, coperto di rosso. Disse per fare transcrivere a Bernardo Calandri pel cardinale d'Aragona* (Piccolomini 1875, 126; Del Piazzo 1956, 229). Sulla legatura di restauro del II.I.140 è stato riportato il cuoio dei piatti di quella originale, rosso, con impressioni a secco e, soprattutto, nel *bas de page* di f. 1r è miniato lo stemma medico. Niente di più facile che ritenerlo l'antigrafo fornito a Bernardo Calandri per soddisfare la commissione di Giovanni d'Aragona. Così, per esempio, credette De Marinis 1969, 50, che identificò la copia realizzata alla fine dell'inverno del 1483 con il perduto manoscritto 837 della Biblioteca de la Universitat di València. Quasi incredibilmente, tuttavia, le cose non stanno così.

De la Mare 1984, 284, sulla base delle riproduzioni superstiti, osservò che non al cardinal Giovanni, ma ad Alfonso d'Aragona, duca di Calabria appartengono i motti e le armi presenti sull'allora già smarrito codice di València. L'anno seguente la studiosa notò poi che tanto quest'ultimo, quanto il II.I.140 pertengono alla stessa mano responsabile del *Tractato d'abaco* di Pier Maria Calandri ora in BMLF Acquisti e Doni 154: un'associazione di quest'ultimo volume col Bernardo Calandri citato nel registro dei prestiti medico sarebbe stata suggestiva, ma certo a rigore impossibile da affermare con sicurezza, con quei soli elementi a disposizione (De la Mare 1985, 467 n. 396).

Haffner 1997, 94-95 n. 6, ha tuttavia messo in rilievo un dettaglio minimo, che permette di sciogliere ogni indugio. Lo stemma medico al f. 1r del II.I.140 è ridipinto su uno precedente e le tracce di quello originario impresse al f. IVv rivelano la sua pertinenza a un Aragona, con ogni probabilità il cardinal Giovanni. Se ne trae la certezza che il

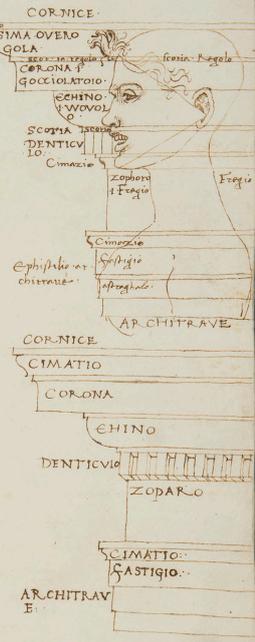
II.I.140 non fu l'esemplare di dedica offerto da Filarete a Piero de' Medici, ma il suo *descriptus*, allestito da Bernardo Calandri nel febbraio del 1483. Di Calandri, finalmente, può essere ritenuta l'elegante corsiva all'antica che ricorre anche nell'Acquisti e Doni 154 e nel Filarete già di València.

Ricomposto un quadro del tutto nuovo e inatteso, si affollano interrogativi altrettanto inediti. Che fine ha fatto il Filarete medico? Se ne perdono per il momento le tracce, dopo che per ordine di Lorenzo fu restituito al Poliziano e inviato a Roma, a ser Luigi Lotti da Barberino, mediatore della filiale locale del banco Medici (Piccolomini 1875, 126). In che modo il II.I.140 tornò nelle mani di un Medici e quando fu obliterato lo stemma del cardinal Giovanni? Come passò infine nella libreria Stroziana (vd. scheda I.2), donde giunse in Magliabechiana nel 1786? Chi saprà rispondere a queste domande, potrà raccontare una bella storia.

D.S.-E.P.

Tetemi.
Cimati.
Corno.
Gola.
Cimatio.

ACROTENO F. DEE...
SIMA OVENO
GOLA
CORONA
GOCCIOLATOIO
ECHINO
SCOTIA
DENTICVIO
Cimatio
Zophoro
Fregio
Cimatio
Ephistilo
Chitrave



Le parti fra loro all'altro tignano sono quadroni et non li lati equali. Li cornici de li
godi sono altri il fatto del denticio il tignano. Sopra l'acimatio del tignano e lo corno
La corona con tanto di posto quanto e li due terzi del zophoro et la sua altezza e
l'inezze della sua proiectione. Sopra la Corona dipoi Sopra le gola tempuni et ci
mali come meglio appare. poco di Sanguis. Ma petto alle dette similitudini non sono
piu esperti agiamo molte parti piu quali piu si piu uerit forme di cornici sono
componete quella insieme con molte altre d'una imitazione: poco noi di
l'antiqua senza esplicare: comperate le forme loro:
L'una uolta immaginando et imitighando la prepositione della cornici Sopra
la zadura quella della testa del homo et comunicando piu uerit. Spetie
dicornici ho uolo dimostrar: et non e possibile banche grande similitudine. Et uerit ma
nifeta mente molte altre poco equali no: lo sono simili ma dalla medesima po
sitione come appare pla figura. Per et il petto e il luogo del petto. Et il fregio in
luogo della gola. Et il zophoro in uerit del mento. Et il denticio de denti: la uolta ho
uerit et non e il corno ho uerit et il denticio in cambio della forma negli
Et ultimamente la Sima della summa et uerit del capo. Dunque appare et si
come le spalle. Sono uno imitacione del pondo superiore. Coli lo apitilio et la uerit
miracolo del pondo della cornici et per consequens tutto resto del corpo in
luogo della Corona ho uerit facci del tempio li quali restano de le antiche
boporo et uerit na questo uerit: correspondente. Dopo questo ha de imitand
ne. Et la facci de le quali mo. Condemita con li Capitelli et uerit et participano
dall'uno et dall'altro d'una et non e lo uerit: all'una et et come per
portioni del Capitello o cornici. Et di questa misura. Suo era antiquo in manni
one et ne mai no ho potuto uedere in alcuno edificio antiquo. Non in uno
tempio questo in uerit. ouero ciuita ch'altre non doue ne ha: due
bellissime et ueritissime. Et con li. Et terminato al pondo della Co
lonne, cornici et altre parti. Il pondo: poco di Sanguis in molte per
ti et dichiarate. facci prelixo.

GOCCIOLA O UERO PEDVCCIO



GOCCIOLA PER. Polimento di uole. o in l'arco de le capitelle.



Tav. 14. Francesco di Giorgio Martini, Trattato di architettura civile e militare (Trattato II), BNCF Fondo Nazionale II.1.141, f. 37r. Elementi architettonici e figura umana

Le antiche e le moderne carte. Il *Trattato II* di Francesco di Giorgio e la sua traduzione da Vitruvio

Francesco di Giorgio Martini (Siena, settembre 1439 - 29 novembre 1501)
Trattato di architettura civile e militare (Trattato II), traduzione di Vitruvio e raccolta di disegni
 sec. XV fine (post 1496 per il *Trattato II*, vd. Biffi 2002 XLVI)
 Composito omogenetico di tre unità
 Cart.; ff. VII, 258, III'; in-folio; mm 435 × 290
 BNCF Fondo Nazionale II.I.141

Unico nella costellazione dei libri di Francesco di Giorgio Martini a preservare un suo autografo librario, insieme al *Codicetto Vaticano* BAV Urb. lat. 1757 (vd. scheda III.2), il Fondo Nazionale II.I.141 è anche il solo tra i libri degli architetti e ingegneri quattrocenteschi a riunire sotto la stessa legatura la trattazione antica di Vitruvio e l'opera originale contemporanea. Composito allestito già in antico attraverso l'accostamento di tre unità che per qualche tempo circolarono indipendentemente l'una dall'altra, il volume si apre col cosiddetto *Trattato II* (ff. 1-102), «estrema e più completa *summa* delle sue riflessioni sull'architettura», collocato dagli studi più recenti negli ultimi anni della vita di Francesco di Giorgio (Biffi 2002, XLVI, anche per la citazione). Segue, nella sua inconfondibile corsiva, identica a quella della lettera diretta alla Signoria senese da Gubbio il 28 gennaio 1489 (Pini-Milanesi 1876, tav. 76), la stesura in pulito della traduzione vitruviana realizzata dallo stesso Francesco di Giorgio tra il 1481 e il 1489 (ff. 103-192). Concludono il codice una raccolta di disegni (ff. 193-244) e quattro planimetrie di un edificio con *intrata inverso la Sapienza* (ff. 245-256).

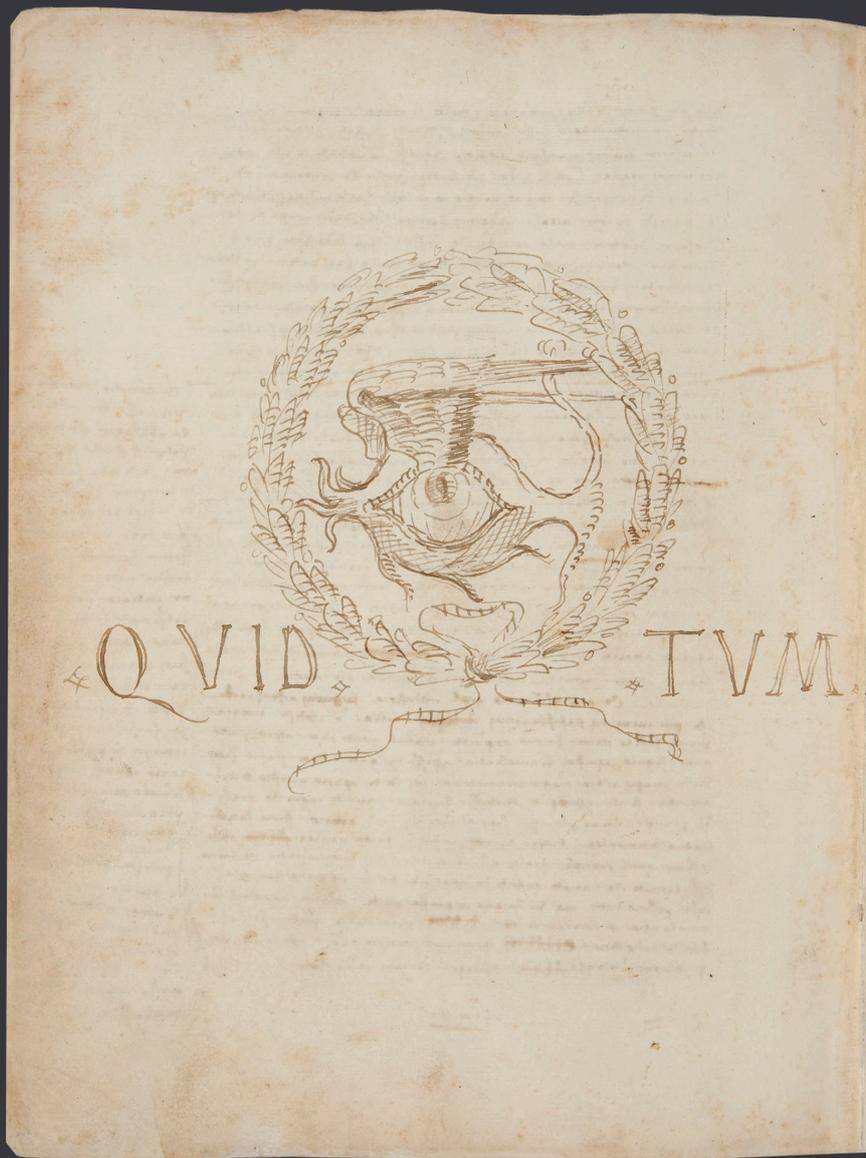
Vari fatti codicologici - e. g. una numerazione indipendente, di mano di Francesco di Giorgio, nella traduzione vitruviana, macchie sul foglio iniziale di quest'ultima, non corrispondenti a quelle dell'ultimo foglio del *Trattato* - provano che le tre unità furono pensate come autonome l'una dall'altra e tali rimasero per qualche tempo, ma non è emerso ancora un motivo per dubitare che il loro assetto finale non sia dovuto all'autore stesso, che avrebbe così messo la propria opera in continuità perfino bibliologica con quella dell'autore antico.

Una tradizione risalente almeno a Vincenzio Follini identifica il II.I.141 con il libro di «così fatti instrumenti» - cioè di «cose rare appartenenti alla guerra» - che secondo Giorgio Vasari il duca Cosimo de' Medici aveva «fra le sue cose più care». Di certo, il codice appartenne alla libreria strozziana ed entrò a far parte della Magliabechiana in seguito al riparto di quest'ultima (vd. scheda I.2).

D.S.

Bibliografia

Fossi 1789, I, 342; Mazzatinti 1898, 51-52; Maltese-Maltese Degrassi 1967; Scaglia 1985; *Francesco di Giorgio architetto* 1993, *passim*; Biffi 2002, LXVIII-LXXXVII; Mussini 2003, 365-366.



Leon Battista Alberti (Genova, 1404 - Roma, 1472)

Sillogie di opere volgari

sec. XV metà (per puntuali datazioni delle singole unità vd. Bertolini 2005)

Composito omogenetico di sei unità

Cart.; ff. XII, 182, IV'; in-folio (ff. 1-4, 31-182) e in-4° (ff. 5-30); mm 295 × 215

BNCF Fondo Nazionale II.IV.38

Del genio di Leon Battista Alberti la Biblioteca Nazionale conserva uno dei più ampi collettori di opere volgari, formato attraverso l'unione sotto la stessa legatura di materiali provenienti direttamente dal suo scrittoio, carte di lavoro scritte, in genere sotto la sua stretta sorveglianza, da più mani (tra cui il sodale Lorenzo Vettori, vd. Massalin 2008), dimesse nell'aspetto (schema di impaginazione spesso ottenuto piegando il foglio in senso longitudinale), rimaste per qualche tempo allo stato di fascicoli sciolti e, in tale assetto, di frequente all'origine dell'intera tradizione. Così accade, per esempio, per i libri della *Familia* (unità I-V, ff. 1r-119r). Quando anche i testi non presentano un diretto intervento dell'autore, come copista o come revisore, il II.IV.38 si distingue all'interno dell'intera tradizione: è l'unico testimone integro, ad esempio, del *De pictura* in volgare, col prologo a Filippo Brunelleschi. Al f. 119v, ultimo dell'ultima unità con la *Familia* e affrontato al primo del *De pictura*, si trova una delle più celebri ed enigmatiche pagine albertiane, quella con l'impresa raffigurante l'occhio alato entro corona d'alloro col motto *Quid tum* in capitali. Attribuito alla mano di Alberti per somiglianza del colore dell'inchiostro con quello di alcune note di suo pugno, il disegno è ritenuto da alcuni elemento conclusivo dei libri della *Familia*, da altri pagina di apertura del *De pictura* (Bertolini 2005, 281-282), in analogia al manoscritto BEUM Lat. 55 in cui un simile emblema precede la dedica a Leonello d'Este della *Fabula Philodoxeos*. Se così fosse, però, si dovrebbe pensare che sia stato realizzato all'atto dell'allestimento del composito e poco prima della sua legatura. Numerose e discordanti si sono susseguite le interpretazioni sul significato dell'occhio alato, collegato ora a un passo dell'opera *Anuli*, ora agli interessi archeologici dell'Alberti, in particolare ai geroglifici egizi in cui l'occhio rappresenta la divinità, le ali la capacità di volare e la fama, la corona di alloro la gloria. Altrettanto misteriosa è la storia del codice precedente l'ingresso nella libreria strozziana, dov'era almeno dal tempo del senatore Carlo di Tommaso e in seguito al riparto della quale (1786) pervenne alla Libreria Magliabechiana (vd. scheda I.2).

R.M.

Bibliografia

Fossi 1789, II, 3-4; Mazzatinti 1900, 103; *Manoscritti Alberti. Censimento* 2004, 259-276 nr. 34 (scheda di Lucia Bertolini); *Alberti. Biblioteca di un umanista* 2005, 279-282 nr. 14 (scheda di Lucia Bertolini); Massalin 2008.



Leon Battista Alberti (Genova, 1404 - Roma, 1472)

L'architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli

Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550

404, [24] pp., 2 tavv.: ill.; 1 ritratto; in-folio; segn. a-z⁶ A-C⁶ D⁴ E² F-L⁶ M⁴ N-O⁶

BNCF Magliabechiano 1._.107

Se la prima traduzione in volgare del *De re ædificatoria*, rimasta manoscritta, si deve a Damiano Pieti (1538) e la seconda, realizzata da Pietro Lauro, è stata stampata nel 1546 a Venezia da Vincenzo Valgrisi, l'edizione in volgare più importante del Cinquecento è senza dubbio quella curata da Cosimo Bartoli e pubblicata a Firenze nel 1550 per i tipi di Lorenzo Torrentino, tipografo a cui era stato affidato l'incarico di istituire a Firenze una stamperia alle dirette dipendenze del potere ducale. La traduzione del trattato dell'Alberti eseguita dal Bartoli, figura di rilievo nel panorama letterario e scientifico italiano, che, dopo aver intrapreso la carriera ecclesiastica, coltiva numerosi interessi nel campo dell'architettura, della matematica e delle discipline umanistiche e si dedica in particolare alla valorizzazione della lingua fiorentina, assume particolare importanza nel quadro della politica culturale medicea, di cui l'Accademia Fiorentina costituisce una parte rilevante. Nella dedica a Cosimo de' Medici (al f. a2r-v), il Bartoli fornisce preziose indicazioni sia sui criteri seguiti per effettuare la traduzione, sia sulle difficoltà incontrate nel corso dell'impresa, che costituisce un capitolo della promozione della lingua (anche in testi di carattere tecnico) e della cultura toscana voluta dai granduchi: «et per mandarle fuori quanto più potevo corrette, andai raccogliendo quanto più diversi testi potevo, et mi sono ingegnato parte servendomi di essi, parte accordando il testo con il testo stesso, secondo che dalla intentione, o da gli scritti dello Autore ho saputo, o potuto congetturare, di correggere quelli errori, che non pochi si ritrovavano ne testi latini; anzi tanti, et di tanta importanza che più volte mi havevano quasi che sbigottito, et fattomi ritirare dalla impresa» (f. a2v). Nella stessa dedica, oltre a ricordare il determinante incoraggiamento ricevuto da Francesco Campana, letterato a servizio dei Medici fin dal 1516, il Bartoli chiarisce che la sua opera, è destinata «ad utilità comune di coloro, che non havendo notitia della lingua Latina, si diletano di questa nobilissima arte», ossia alle maestranze e agli artisti, che potevano avvalersi anche del ricco apparato iconografico dell'edizione, costituito da 84 immagini concentrate per la maggior parte (66 xilografie) nei libri sesto, settimo e ottavo del trattato. Completano l'opera la «Tavola delle cose più notabili» (ff. N1r-O5r), la «Tavola delli errori più notabili» (al f. O5v) e un frontespizio in cui una complessa cornice architettonica xilografica racchiude il titolo stampato a caratteri mobili. Se non è conosciuto il nome dell'incisore che ha realizzato la xilografia, è possibile attribuire a Giorgio Vasari la paternità del progetto iconografico,

noto grazie a due disegni conservati, rispettivamente, presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi (inv. 394 Orn.) e presso gli Staatliche Museen di Berlino (Kupferstichkabinett, inv. KdZ 22135). Il significato complessivo del frontespizio, disseminato di stemmi, simboli e imprese medicee, è chiarito dallo stesso Bartoli nell'opera *Ragionamenti Accademici* (Venezia, Francesco de Franceschi, 1567) ove sono illustrate sia le tre figure allegoriche presenti nella parte centrale (Minerva, a sinistra; Flora/Firenze, a destra; Arno, al centro) sia le figure femminili raffigurate sul frontone (Virtù, a sinistra; Sorte, a destra; Immortalità, al centro). L'esemplare, dalla legatura di restauro con recupero delle coperture dei piatti in pelle marrone con decorazione impressa, presenta sul frontespizio il timbro tondo della Biblioteca Magliabechiana (iris inserito entro la scritta in capitali *Pub. Florentinae Biblioth.*).

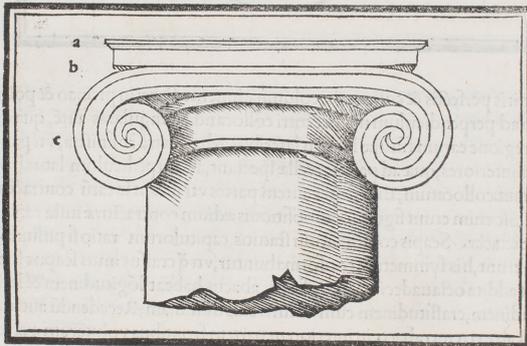
F.T.

LIBER

crassitudini relinquatur, & ex reliquis octo volutæ constituatur, Tunc ab linea quæ secundum abaci extremam partem demissa erit, in interiori parte alia recedat vnus & dimidiatæ partis latitudine, Deinde ea lineæ diuidantur ita, ut quatuor partes & dimidia sub abaco relinquatur, Tunc in eo loco qui locus diuidit quatuor & dimidiam & tres & dimidiam partem, centrum oculi signetur, ducaturq; ex eo centro rotunda circinatio tam magna in diametro, quàm vna pars ex octo partibus est, ea erit oculi magnitudine, & in ea catheto respondens diametros agatur, Tunc ab summo sub abaco inceptum in singulis tetrantorum actionibus dimidiatum oculi spatium minuatur, donec in eundem tetrantem, qui est sub abaco, veniat, Capituli autem crassitudo sic est faciendâ, vt ex nouem partibus & dimidia tres partes præpendeant infra astragalum summi scapi. Cymatio adempto abaco & cannali reliqua fit pars, Proiectura autem cymatii habeat extra abaci quadram oculi magnitudinem, Puluiorum balthei ab abaco hanc habeat proiecturam, vti circini centrum vnum cum sit positum in capituli tetrante, & alterum ducatur ad extremum cymatii, circumactum baltheorum extremas partes tangat, Axes volutarum ne crassiores sint, quàm oculi magnitudo, volutæque ipsæ sic cedantur, vti altitudinis habeant latitudinis suæ duodecimam partem.

a. cymatiū
b. abacus

c. uoluta



Vitruvio (ca. 80 a. C. - post 15 a. C.)

De architectura

Venezia, Giovanni Tacuino, 1511

[4], 110, [10] ff.: ill. ; in-folio; segn.: 2A⁴A-N⁸O⁶P¹⁰.

BNCF Palatino D.1.2.5

Nella storia della fortuna dell'opera di Vitruvio l'edizione stampata a Venezia nel 1511 per i tipi di Giovanni Tacuino si caratterizza sia per un testo più corretto di quelli disponibili in precedenza, sia per il ricco apparato iconografico costituito da 136 incisioni xilografiche distribuite in tutti i dieci libri. La cura filologica si deve a fra' Giovanni Giocondo da Verona che, utilizzando una raffinata prassi ecdotica, apporta al testo sia correzioni grammaticali, sia integrazioni sostanziali individuando parallelismi e giustificazioni nella terminologia vitruviana o in passi di altri autori. Il lavoro di interpretazione grafica corredato da didascalie, che costituiscono una sorta di commento sintetico al testo, consente di approfondire la formazione culturale e professionale di Giocondo, *peritus* tanto in ambito filologico quanto in quello tecnico-artistico, e di seguirne il metodo. Come dichiarato nella dedicatoria a papa Giulio II (f. 2A2r-v), il lavoro sul testo vitruviano fu condotto sia mediante la collazione di codici diversi («ad antiqua exemplaria»), sia attraverso il confronto di «verba et sensum cum ruinarum ueterumque ædificiorum reliquiis» (f. 2A2r). Unica opera pubblicata a Venezia da fra' Giocondo che non sia edita da Aldo Manuzio - con tutta probabilità a causa della crisi in cui versava la sua produzione tra il 1509 e il 1511 - si differenzia nettamente dalle precedenti edizioni di Giovanni Tacuino a causa di alcune soluzioni editoriali, forse suggerite dallo stesso Giocondo. La richiesta di privilegio di stampa per dieci anni (f. P9v), è firmata, tra gli altri, anche da Bernardo Bembo, a ulteriore conferma della marca antiquaria dell'Umanesimo veneto. L'esemplare qui presentato, proveniente dalla Palatina Lorenese, ha sul frontespizio due note di possesso precedenti, *Marii Taricii* (sec. XVI) e *Attilii de Mainardis* (sec. XVII).

E.T.

Bibliografia

EDIT16 CNCE 48320 – Ciapponi 1984; Pagliara 1986, 32-38; Danzi 2005, 23-32; Callebat 2014; Fleury 2014; Pagliara 2014; Salatin 2014; Salatin 2015; Aldo Manuzio 2016, 270-271, nr. 56 (scheda di Francesca Salatin); Salatin 2016.



*In eadem Via Appia miliario .III. ab
Urbe in quadam Columna.*

ΚΑΙ ΗΟΙΚΙΟΝΕΣ ΔΕΜΕΤΡΟΣ
ΚΑΙ ΚΟΡΕΣ ΑΝΑΘΕΜΑ
ΚΑΙ ΨΘΟΝΙ ΟΝΘΕΟΝ ΚΑΙ.

Ibidem in alia Columna.

ΚΑΙ ΗΟΙΚΙΟΝΕΣ ΔΕΜΕΤΡΟΣ
ΚΑΙ ΚΟΡΕΣ ΑΝΑΘΕΜΑ
ΚΑΙ ΨΘΟΝΙ ΟΝΘΕΟΝ ΚΑΙ.

Ro. in domo R^m. d. Card. Caesarini.

D^{is} Man. Arriae Veneriae Q. Pom-
peius Magnus fecit coniugi suae bene-
merenti titulum. In. A. in fronte Ped.

VIII. In Agro. P. v.

L'antiquario e il suo copista di fiducia. Un libro-gioiello di Bartolomeo Sanvito

Giovanni Giocondo da Verona (Verona, ca. 1433- Roma, 1515)
Collectio inscriptionum Latinarum et Graecarum
 [Roma, ottobre 1497 - novembre 1499]
 Membr.; ff. III, 237, IV'; mm 176 × 113
 BNCF Magliabechiano XXVIII.5

Della *Collectio inscriptionum* di fra' Giocondo, architetto, ingegnere, filologo e epigrafista, esistono tre versioni, distinguibili per le aggiunte e le integrazioni, databili rispettivamente la prima tra il 1488 e 1490, la seconda tra il 1497 e il 1499 e la terza nel 1500. La raccolta è un tipico esempio degli interessi filologici e antiquari che attraversarono tutto il Quattrocento. Spinto dallo stato di abbandono in cui versavano gli antichi monumenti, il frate veronese concepì l'idea di raccoglierne le epigrafi e affidò l'esecuzione di quasi tutte le copie delle tre redazioni - alcune sotto la sua stessa guida, come il Vat. lat. 10228 - al calligrafo e miniatore padovano Bartolomeo Sanvito, suo amico fraterno e collaboratore nel reperimento delle epigrafi stesse, esponente della medesima generazione antiquaria. A differenza del codice vaticano, testimone della prima redazione dedicata a Lorenzo de' Medici ed eseguito interamente in maiuscola antiquaria policroma, il Magl. XXVIII.5 è stato copiato in corsiva all'antica, ad eccezione delle rubriche della pagina incipitaria (f. XXI^r), in capitale sempre policroma, di f. 165^r e dei testi contenuti nelle splendide edicole miniate sormontate dai segni zodiacali dei ff. 1^r-3^v, che contengono la copia di un calendario di carattere agricolo tratto da una tavola marmorea rinvenuta da Giocondo a Roma, in casa di Bernardino della Valle e forse proveniente dal Mausoleo di Augusto. La seconda redazione della silloge trasmessa dal Magliabechiano è dedicata al mantovano Ludovico Agnelli, definito nell'epistola prefatoria *Cosentino archiepiscopo*, e può pertanto essere datata tra il 16 ottobre 1497, data in cui fu eletto arcivescovo di Cosenza e il 3 novembre 1499, data della sua morte. Entro questo arco cronologico è riconducibile anche il Magl. XXVIII.5, che, nel margine inferiore della pagina riccamente ornata di elementi antiquari (f. XXI^r), entro un circolo formato da cornucopie e delfini e sorretto da due tritoni, presenta le insegne del mantovano sormontate della croce vescovile. Si tratta dell'ultimo codice in ordine di tempo tra quelli che furono commissionati nell'arco di più un trentennio al Sanvito da Ludovico Agnelli, dal 1460 segretario del cardinale Francesco Gonzaga, grazie al quale entrò probabilmente in contatto col copista padovano. Sanvito allestì per il futuro vescovo almeno altri sei codici, come il famoso Ditti Cretese in corsiva umanistica (Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, Ms. 49-17) e lo splendido Virgilio in *antiqua* (London, The British Library, King's 24). I rari *notabilia* in inchiostro rosso nei margini del Magliabechiano risalgono allo stesso Giocondo e sono volti a mettere

in rilievo le peculiarità ortografiche delle epigrafi: tale attenzione è però sporadica e, anzi, è generalmente prestata poca cura nella resa dell'incisione (non sono mai indicate le *litterae supra lineam* o le legature); molto accurata è invece la resa dei caratteri greci, il cui disegno è meticolosamente rispettato nella trascrizione, come ai ff. 92v-93r, dove sono riprodotti i nomi di tragici, comici e citaredi presenti su tavole marmoree della Via Appia a Roma, entro corone di alloro, di fronde o di fiori. Morto Agnelli, il codice passò presto nelle mani di un fiorentino, Palla Rucellai (1473-1543), come attesta la nota di possesso al f. IIIr, *Pallantis Oricellarii et amicorum*, e, più tardi, nella biblioteca di Antonio Magliabechi.

M.M.

Rilevare e misurare

III.



Tav. 19, Mariano di Jacopo, detto il Taccola, *De ingeniis*, lib. III, pagina di dedica. BNCF Pal. 766, f. 1v. Ritratto di Sigismondo del Lussemburgo

Dallo scrittoio di Mariano di Iacopo. Il terzo libro *De ingeniis*

Mariano di Iacopo, detto il Taccola (Siena, 4 febbraio 1381 - 1453/1458)
De ingeniis, lib. III
 Siena, [1427]-1432-13 gennaio 1433
 Cart.; ff. I, 48, I'; in-folio; mm 298 × 221
 BNCF Palatino 766

Il 13 gennaio 1433, a Siena, Mariano di Iacopo, detto il Taccola, noto ai contemporanei anche col soprannome di *Archimedes Senensis*, in rapporti con Iacopo della Quercia, Filippo Brunelleschi e Francesco di Giorgio Martini, raccoglieva alcune delle carte su cui andava lavorando almeno dal 1427 e dava loro la forma di un libro, facendo rilegare - o, chissà, rilegando egli stesso - quello che nei secoli sarebbe diventato il Palatino 766 della BNCF, per donarlo all'imperatore Sigismondo del Lussemburgo (la data del 1427 si ricava non dal Palatino, che reca come riferimento più antico quello al 1432, ai ff. 1r, 43v, ma dal suo gemello codicologico di München, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 197.II, nel quale furono raccolti altri fogli della stessa opera, evidentemente allestiti in precedenza). Al sovrano, di passaggio a Siena sulla via di Roma, per ricevere la corona d'oro da Eugenio IV, *dum Senenses et Florentini malam viciniam peragebant* (Palatino 766, f. 45v), Taccola offriva i suoi servizi, dicendosi disposto a trasferirsi alla corte ungherese, dove avrebbe potuto lavorare come ingegnere idraulico, disegnatore e miniatore (Palatino 766, f. 42r). Per mostrare le proprie abilità, trasse dal suo scrittoio alcuni bifogli di un più ampio trattato non ancora concluso che evidentemente vi giacevano slegati, in parte non finiti (le 48 carte del Palatino sono numerate di sua mano da *XXVI* a *LXXIII*, con alcuni salti di numerazione che non paiono determinati né da errore, né da caduta materiale, ma da sottrazione autoriale di un bifoglio forse bianco). Alla materia omogenea, per lo più relativa all'ingegneria idraulica, associò alcuni paratesti, tra cui una sottoscrizione che definisce il codice come *tertia pars* del suo *libellus de ediftiis ac ingeneis* (f. 45v). Aggiunse quindi un apparato decorativo di dedica, nell'ambito del quale spicca un ritratto a piena pagina dell'imperatore, colto nell'atto di schiacciare la coda del Marzocco e di ricevere da Dio il compito di difendere le sue greggi. Un profilo dell'imperatore, pure apparentemente di mano di Mariano, evanido, si intravede anche sul piatto anteriore della legatura in pergamena floscia, all'interno del quale si trovano, erase, alcune righe di suo pugno (alla fine della prima di queste credo di leggere ora con la lampada di Wood parte del nome *Marian...*): si ha così la certezza che l'intero assetto attuale del manoscritto risale al suo autore, fatta eccezione per le guardie recenti, di restauro. Se poi il volume sia mai stato effettivamente donato a Sigismondo o se questi, ricevutolo, se ne sia disinteressato, è difficile dire con certezza. Senz'altro il codice si trovava sempre in Toscana qualche tempo dopo, quando fu in parte copiato nel membranaceo Palatino 767 (vd. scheda III.2); ancora, alcuni secoli più

tardi era a Firenze, quando nel 1730 l'abate Luigi Giuseppe Cerracchini lo descriveva nell'*Inventario di libri della Libreria Vecchia* dei marchesi Niccolini (ora presso l'Archivio dei marchesi Niccolini da Camugliano; *De aedificiis tractatus cum figuris*). In seguito alla dissoluzione della biblioteca Niccolini, cui risale anche il timbro con la sigla *M. N.* al f. 1r, il codice fu acquistato per la Palatina Lorenese alla fine degli anni Venti del sec. XIX e, di lì, passò nel 1861, in Nazionale.

D.S.



Un lussuoso apografo del Taccola (e di Francesco di Giorgio Martini)

Disegni di macchine e di architettura
[Toscana], ca. 1480
Membr.; ff. II, 134, II'; mm 268 × 182
BNCF Palatino 767

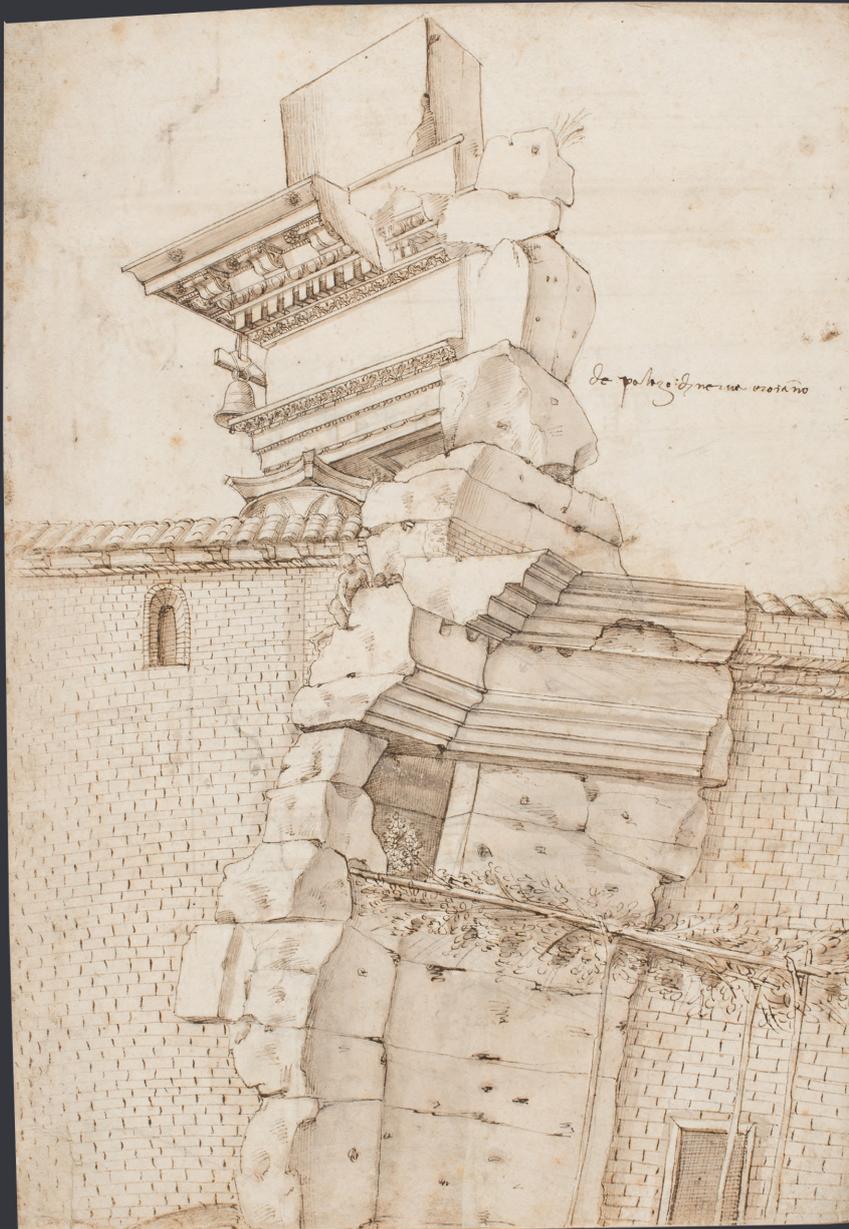
Quando l'imperatore Sigismondo abbandonò Siena, quasi certamente non portò con sé il *De ingeniis* che aveva preparato per lui Mariano di Iacopo (vd. scheda III.1). Il codice era infatti ancora in Toscana - e forse proprio a Siena - verso la fine del secolo, quando ne fu tratto un apografo membranaceo, che riunisce la massima parte dei suoi disegni e alcuni dei relativi testi esplicativi, tradotti in volgare e raccolti alla fine del volume (pp. 238-241, 250-252). Altri materiali sono tratti dalla prima parte dell'opera, ora a München, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 197.II. Altri ancora da fonti di altri autori, tra cui spicca Francesco di Giorgio Martini, di cui fu utilizzato il *Codicetto Vaticano* BAV Urb. lat. 1757 (vd. scheda II.8). Un paesaggio lacustre coi resti di una nave romana sembra evocare il tentativo di recupero intrapreso a Nemi da Leon Battista Alberti nel 1446. L'autore di questa raccolta è ancora anonimo: Paolo Galluzzi, che ha proposto la datazione agli anni Ottanta del Quattrocento, ha ricordato le attribuzioni a Neroccio de' Landi e a Guidoccio Cozzarelli, avanzate negli anni, nessuna delle quali sembra aver convinto pienamente.

Il Palatino 767 appartenne alla libreria strozziana ma, dopo l'acquisto di quest'ultima da parte di Pietro Leopoldo per lo Stato nel 1786 e la sua suddivisione tra i vari istituti fiorentini (vd. scheda I.2), non pervenne direttamente alla Magliabechiana. Fece parte della porzione che, più tardi, sarebbe giunta al Museo di Fisica e Storia Naturale, cui fanno riferimento il timbro a p. 1 e la segnatura a matita *IX. disegni 6*, con la quale il Palatino è registrato nel *Catalogo dei manoscritti esistenti nella Biblioteca del Real Museo di Fisica e Storia Naturale, compresi nella classe IX e X* (BNCF Archivio Manoscritti, 79.9). Alla fine del 1824, con un altro centinaio di codici del Museo, passò per ordine di Leopoldo II nella Palatina Lorenese, che nel 1861, unita alla Magliabechiana, dette origine alla Biblioteca Nazionale.

D.S.

Bibliografia

Gentile 1890, 298-301; *Prima di Leonardo* 1991, 208 nr. I.f.1 (scheda di Paolo Galluzzi); *Armi e potere* 2018, 309 nr. XII.4 (scheda di David Speranzi); *Genio in guerra* 2019, 96-97 nr. I.4 (scheda di David Speranzi).



Tav. 21. *Album di disegni*. BNCF Fondo Nazionale II.I.429, f. 50r.
Rovine degli *Spolia Christi*

Resti di antichità romane in un album cinquecentesco

Album di disegni

sec. XVI

Cart.; ff. V, 52, IV'; in-folio (per la struttura dell'*album*, all'interno della quale sono interfoliati i disegni); mm 345 × 246

BNCF Fondo Nazionale II.I.429

Allestito nel suo assetto attuale da un anonimo compilatore in tempi al momento non precisati, il codice è una raccolta di schizzi e disegni architettonici a penna di varie mani. Il monumentale rudere a grossi blocchi squadrati rappresentato in primo piano al f. 50v fu identificato da Alfonso Bartoli con il *murus marmoreus* che secondo le fonti delimitava la parte meridionale del foro di Traiano. Quasi impercettibile alla vista, una piccola figura nuda spunta tra le rovine, forse intenta a misurare con il palmo della mano la trabeazione del monumento (per una simile '*drôlerie* architettonica' vd. scheda nr. XXIII): questi inserimenti di carattere anedddotico restituiscono con una certa vivacità l'impegno che comportava, per artisti e architetti, lo studio meticoloso degli edifici antichi. Sul retro della grande struttura è raffigurato il fianco della chiesa di Santa Maria in Campo Carléo detta *Spolia Christi*, demolita nel 1864. Sulla destra, l'indicazione *de palazzo de Nerva troianno*. Particolari della trabeazione della chiesa sono disegnati dalla stessa mano sul medesimo foglio *recto*. Bartoli credette di riconoscere in Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca l'autore di questo e di un manipolo di altri disegni nei quali compare la stessa scrittura. Caduta la sua attribuzione, il *corpus* è stato assegnato convenzionalmente al cosiddetto Pseudo-Cronaca, probabilmente attivo nella bottega di Baldassarre Peruzzi (sua per esempio una veduta del Pantheon conservata al GDSU, tra le più antiche che si conoscano). Nel II.I.429 sono presenti altri disegni dell'antico, tra cui un gruppo di otto riconducibile a un'unica mano, che include materiali relativi al Pantheon, all'Arco di Costantino, a quello di Settimio Severo e a quello di Traiano a Benevento (ff. 1-2, 7-10, 13, 15, 18).

La storia finora nota della raccolta inizia molto tardi: un'etichetta incollata all'interno del piatto anteriore indica che era appartenuta a Luigi Poirot, direttore della Zecca di Firenze. La si può riconoscere nel lemma 114 - *Acquerelli e disegni di varie mani - dell'Inventario dei codici manoscritti del fu Ill.mo sig.re Luigi de Poirot, legati con suo testamento alla Pubblica Libreria Magliabechiana*, datato 2 dicembre 1825 (BNCF Archivio Manoscritti 59.17).

E.B.

Bibliografia

Mazzatinti 1898, 127; Bartoli 1924; Günther 1988, 333-335; Günther 1989, 140-141; *Roma di Leon Battista Alberti* 2005, 246 nr. II.8.4 (scheda di Maria Grazia Ercolino).

Il collezionismo antiquario

IV.

«e tutte le figure paiono vive». La scoperta del Laocoonte, Virgilio e Plinio il Vecchio

Bonsignore Bonsignori (Firenze, 1468 - Perugia, 1530)
Lettera a Bernardo Michelozzi
 Roma, 24 gennaio 1506
 Cart.; mm 294 × 215
 BNCF Ginori Conti 29.63, f. 59r-v

La lettera diretta il 24 gennaio 1506 dal fiorentino Bonsignore Bonsignori (vd. scheda II.5) all'amico Bernardo Michelozzi appartiene al grande complesso delle omonime carte conservate sotto la segnatura Ginori Conti 29 e pervenute alla Biblioteca Nazionale grazie al lascito del principe Piero Ginori Conti. Vi si fa menzione del ritrovamento tanto sensazionale quanto casuale del gruppo scultoreo del Laocoonte, il 14 gennaio del 1506 a Roma. La scoperta, destinata ad avere un grande impatto tra gli artisti e gli intellettuali del Rinascimento, fu narrata anche molti anni più tardi da Francesco da Sangallo in una epistola del 1568 indirizzata a Vincenzio Borghini: Sangallo rievcherà il tempestivo arrivo sul luogo di suo padre, Giuliano, accompagnato da lui stesso fanciullo, e di Michelangelo. Le parole di Bonsignori costituiscono però la più antica testimonianza del ritrovamento, insieme a una lettera di Filippo Casavecchia dello stesso mese, ma priva di data. Bonsignore scrive: «A questi giorni un romano di chi non mi ricordo il nome a una sua vigna presso alle Capocce ha trovata una scultura antica bellissima di marmo, chosa più nobile che havessino li romani in quelli tempi e di che ne fa menzione Vergilio e Plinio, cio[è] un Laocoonta con li figli e con li serpenti tutto chome pone Vergilio in secondo Eneados [...] e tutte le figure paiono vive». Anche se non cita i nomi di Sangallo e Michelangelo, il documento conferma il luogo del ritrovamento - una vigna presso una località detta Le Capocce, sede di una cisterna monumentale di Traiano, oggi nota come le Sette Sale - e il pressoché immediato riconoscimento della scultura come quella lodata nel XXXVI libro della *Naturalis Historia*: in quel giorno di gennaio, le parole di Plinio il Vecchio, che avevano attraversato il Medioevo, erano state lette e postillate da Petrarca, poi interrogate da Ciriaco d'Ancona per localizzare i monumenti che andava visitando nel corso del suo peregrinare in Oriente, che erano servite a Leon Battista Alberti e Antonio Filarete per vagheggiare e creare edifici ispirati all'antico, si fecero marmo e colmarono, anche per un solo istante, l'abisso che separava la Roma antica da quella dei moderni, dando un corpo al sogno dell'Umanesimo.

E.B.

peratore.
Su la sequente porta pure ne la sala si vede la testa di un Consolo.

La terza testa, che si vede dirimpetto à questa, si è la bella, ma poco casta Faustina moglie di M. Aurelio Imperatore e filosofo.

Ne la prima camera, che risponde su la piazza, doue è la porta del palagio, si vede vn'altra testa antica.

Per tutto il palagio si veggono le ante de le porte di varij mischi bellissimi.

In casa di M. Valerio de la Valle presso la detta casa di Mons. di Rustici.

SI veggono nel cortiglio duo Satiri erti con pie di capre, con corna in testa: sono senza braccia: & hanno sul capo vn cofino pieno di frutti di bellera ogn'vn di loro; ò pur di rue, che siano.

Dentro vna camera sono otto teste co' petti vestite & armate: la prima è di Iulio Cesare. la seconda è di Milone Crotoniate. che era così gagliardo, che si portaua: vn toro in spalla. Vne sono tre di donne: due ritratte dal naturale, & vna di maniera: ve ne è vna di Geta Imperatore, & due di puttini.

Vi sono

Vi sono appresso da.CCCC. altre teste picciole di piu forte di pietra; fra le quali vi sono molte di Hercoli, fileni, pani, & molte sorte di maschere.

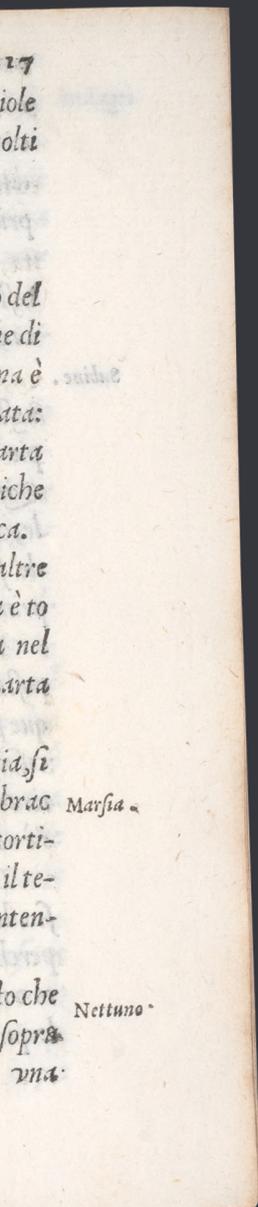
In casa di M. Camillo Capranica, che hora si fabrica; ne la strada dela Valle

Prima che si moti su, si veggono nel muro del palagio locate molte statue antiche: Nel ordine basso sono quattro statue senza testa: la prima armata à l'antica: la seconda è di porfido togata: la terza è pur togata di marmo bianco; la quarta è armata: sono poste tutte sopra alte basi antiche che hanno inscrittioni latine; ma sola l'ha greca.

Ne l'ordine superiore si veggono quattro statue erte intiere, ma senza braccia: la prima è togata: la seconda è ignuda, con la ueste auolta: il braccio manco tronco: la terza è ignuda: la quarta è togata, & di donna.

Tosto, che s'entra sopra il palagio ne la loggia ritroua à man dritta un Marsia legato co' le braccia alte in una colonna; quando Apollo fece scolarlo viuo, hauendolo uinto à sonare: perche merario Marsia haueua hauuto ardire di contendere ne l'arte de la Musica con Apollo.

Dirimpetto à la porta di questa loggia, tosto s'entra, si vede vn Nettuno ignudo in pie



Una guida alle collezioni di antichità

Lucio Mauro - Ulisse Aldrovandi (Bologna, 1522-1605)

Le antichità de la città di Roma (...) et insieme ancho di tutte le statue antiche, che per tutta Roma in diuersi luoghi, e case particolari si veggono

Venezia, Giordano Ziletti, 1556

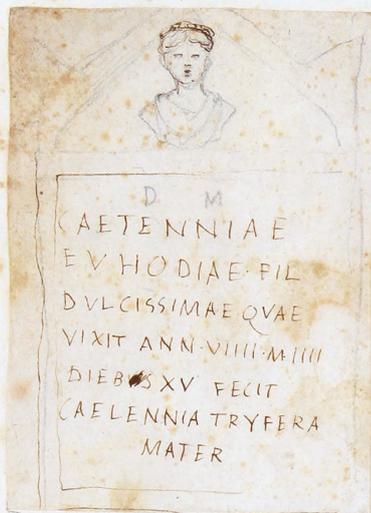
[24], 316, [4] pp.; in-8°; segn.: *8 2*4 A-V⁸

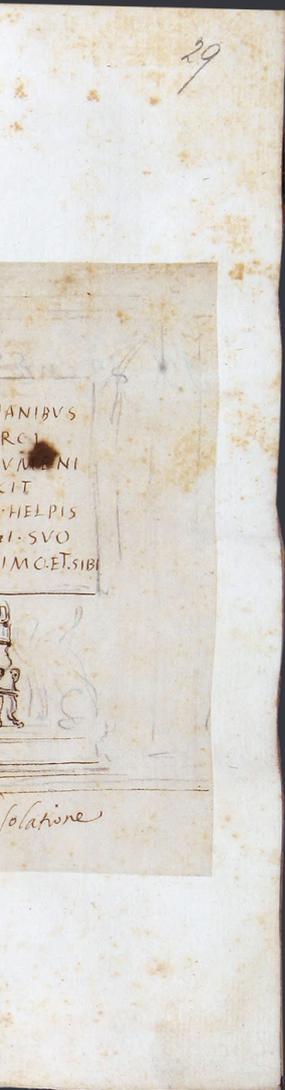
BNCF Palatino 7.1.1.7

Questo itinerario descrittivo fra i monumenti di Roma antica e moderna è stampato a Venezia per i tipi di Giordano Ziletti, editore, libraio e tipografo d'origine bresciana, attivo nella città lagunare per gran parte del XVI secolo. L'edizione comprende una sintetica guida di Roma opera di Lucio Mauro, pseudonimo del poligrafo Giovanni Tarcagnola (1508-1566), e un resoconto delle collezioni romane di antichità realizzato da Ulisse Aldrovandi (dal f. H2r: *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diuersi luoghi, & case si veggono. Di messere Ulisse Aldroandi*). L'idea di pubblicare insieme i due testi complementari rappresenta una operazione di mercato: la prima opera si basa su materiali documentari già noti e consolidati nella tradizione umanistica; il trattato di Aldrovandi presenta il frutto dell'accurata esplorazione delle raccolte romane di antichità compiuta dall'autore tra il novembre 1549 e la tarda primavera del 1550, in occasione di un soggiorno a Roma a seguito di un processo di eresia nel quale risulta coinvolto perché sospettato di essere seguace dell'antitrinitario anabattista Camillo Renato. Il repertorio dello studioso bolognese, che comprende l'esame di documenti archeologici custoditi in 99 collezioni e in 7 luoghi pubblici laici e religiosi, fornisce preziose informazioni sui criteri espositivi di tali raccolte. La descrizione delle opere scultoree, condotta con molta cura e arricchita con osservazioni personali, include l'indicazione del luogo in cui è collocata la statua e del contesto in cui essa è inserita, l'identificazione del soggetto raffigurato mediante l'utilizzo di frequenti richiami alla mitologia sulla base sia di fonti antiche sia di quelle contemporanee, la posizione della statua e il suo stato di conservazione. Oltre a costituire una fonte preziosa per gli studi sulla storia del collezionismo, l'opera di Aldrovandi fornisce indicazioni utili a quelli di storia del restauro in quanto attesta sia la presenza di sculture allo stato di frammento, sia il diffondersi del gusto per le integrazioni, soprattutto tra i collezionisti di maggior prestigio. Dalla dedica del tipografo Giordano Ziletti a Giulio Martinengo della Palata, letterato e fondatore dell'Accademia degli Occulti in Brescia, emergono le difficoltà incontrate nel corso della realizzazione della stampa, ascrivibili con tutta probabilità alla polemica sorta in ambienti vicini alla Controriforma circa l'utilizzo di immagini di divinità pagane per ornare abitazioni private. Al f. O4v, si segnala la descrizione del cortile del Palazzo Della Valle di Cantone, ove dopo il 1513 furono collocate le due

sculture speculari che raffigurano «duo Satiri erti con pie di capre, con corna in testa: sono senza braccia: et hanno sul capo un cofino pieno di frutti di hellaera ogn'un di loro; ò pur di vue, che siano»: le due statue, note con il nome di Satiri della Valle, sono oggi conservate presso i Musei Capitolini (vd. scheda VII).

F.T.



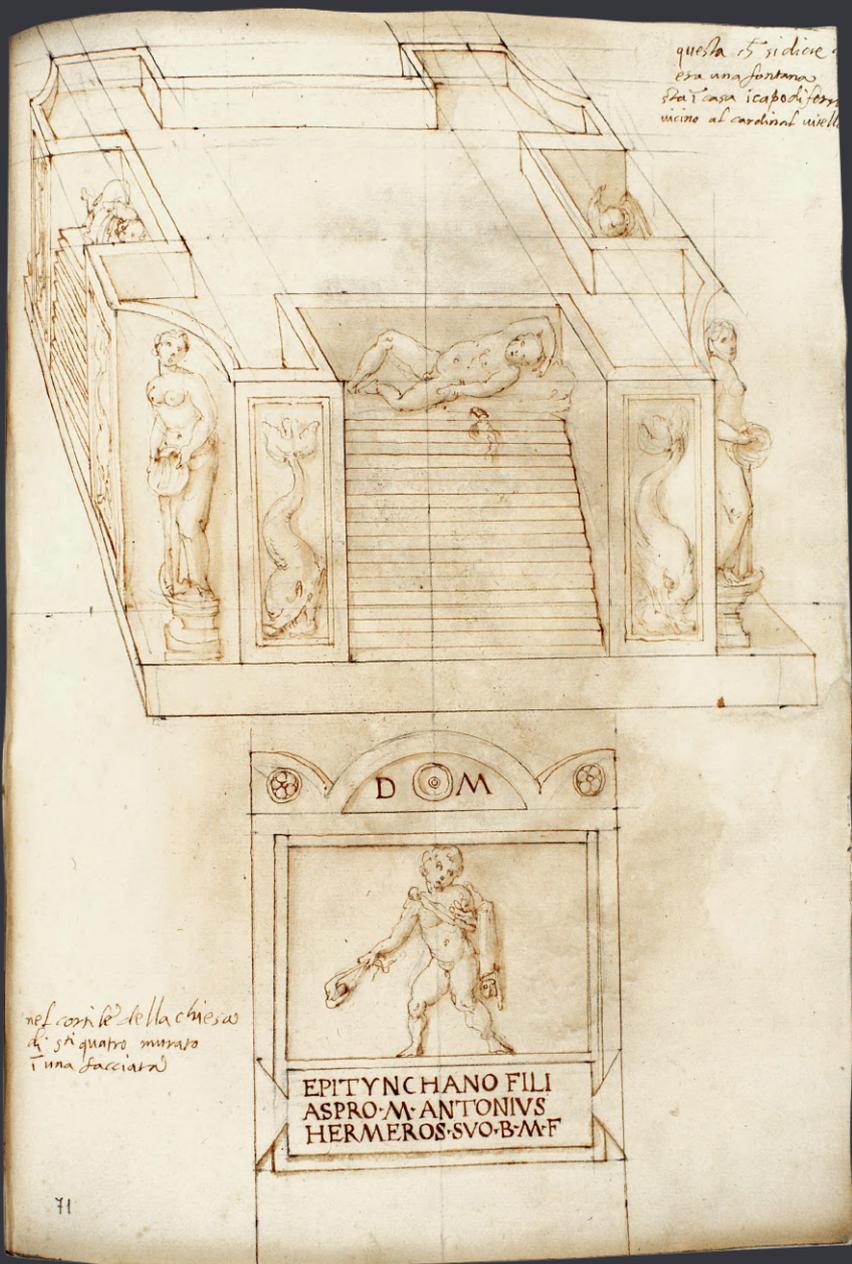


Un catalogo di antichità romane

Giovanni Antonio Dosio (San Gimignano, 1533- Caserta, 1611)
Iscrizioni antiche e monumenti di Roma
 [Roma], ca. 1550-1586
 Cart.; ff. I, 72, II'; ½ oblungo; mm 285 × 428
 BNCf Nuove Accessioni 618

Acquistato nel 1885 presso un altrimenti ignoto Telemaco Stettiner, l'album, consacrato da Giovanni Antonio Dosio alle *Iscrizioni antiche e monumenti di Roma*, ricevette al momento del suo ingresso in Biblioteca la segnatura Fondo Nazionale II.I.511, che risulta anche dal cartellino incollato all'interno del piatto anteriore. Il volume fu forse poi spostato e, persasene temporaneamente la memoria, in quel luogo fu collocato un altro codice, descritto nel catalogo pubblicato tredici anni più tardi da Giuseppe Mazzatinti. Aperto nel 1902 da Salomone Morpurgo il fondo Nuove Accessioni, il manoscritto dosiano fu lì ricollocato probabilmente nel 1920, ma poiché la tormentata vicenda delle sue collocazioni non fu raccontata, nemmeno con una nota sull'esemplare di Mazzatinti a disposizione in Sala Manoscritti, rimase per molto tempo ignorato. Si tratta di una raccolta di illustrazioni di sculture antiche, sarcofagi, cippi funerari, attribuite a Dosio, tra i più celebri *antiquarii* attivi tra la fine del secolo XVI e l'inizio del XVII, il cui *corpus* di stampe e disegni è fonte principe per la ricostruzione delle antichità romane (vd. anche scheda I.6). D'altro canto, la tipologia di materiali era molto richiesta all'epoca da antiquari come l'artista mantovano Iacopo Strada (che potrebbe essere stato il committente dei disegni dell'album), i quali potevano utilizzarli come repertori di oggetti da acquistare. L'accurata e fedele rappresentazione del monumento, priva di abbellimenti, correzioni delle scritture epigrafiche e 'restauri' sulla carta testimonia l'effettivo stato della 'pietra' all'epoca del disegno. Come dimostrato anche dal confronto con altri disegni conservati alla Biblioteca Marucelliana di Firenze e nel Kupferstichkabinett di Berlino, che sembrano provenire dallo stesso codice originario, l'assetto attuale dell'album Nuove Accessioni 618 è il risultato di uno smembramento e riassetto di materiali anteriori, avvenuto in circostanze ancora tutte da indagare. I disegni dei primi quattordici fogli, di formato più grande degli altri, sono eseguiti con maggior cura e precisione, mentre quelli successivi, di misure diverse e incollati sui fogli di supporto, paiono costituire un lavoro preparatorio rispetto a una versione definitiva, forse pensata per la stampa.

E.B.



Giovan Battista Naldini (Firenze, 1533-1591)
Silloghe di epigrafi e disegni di sculture
 [Roma], ca. 1560-1562
 Cart.; ff. V, 75, IV'; in-folio; mm 325 × 225
 BNCF Nuove Accessioni 1159

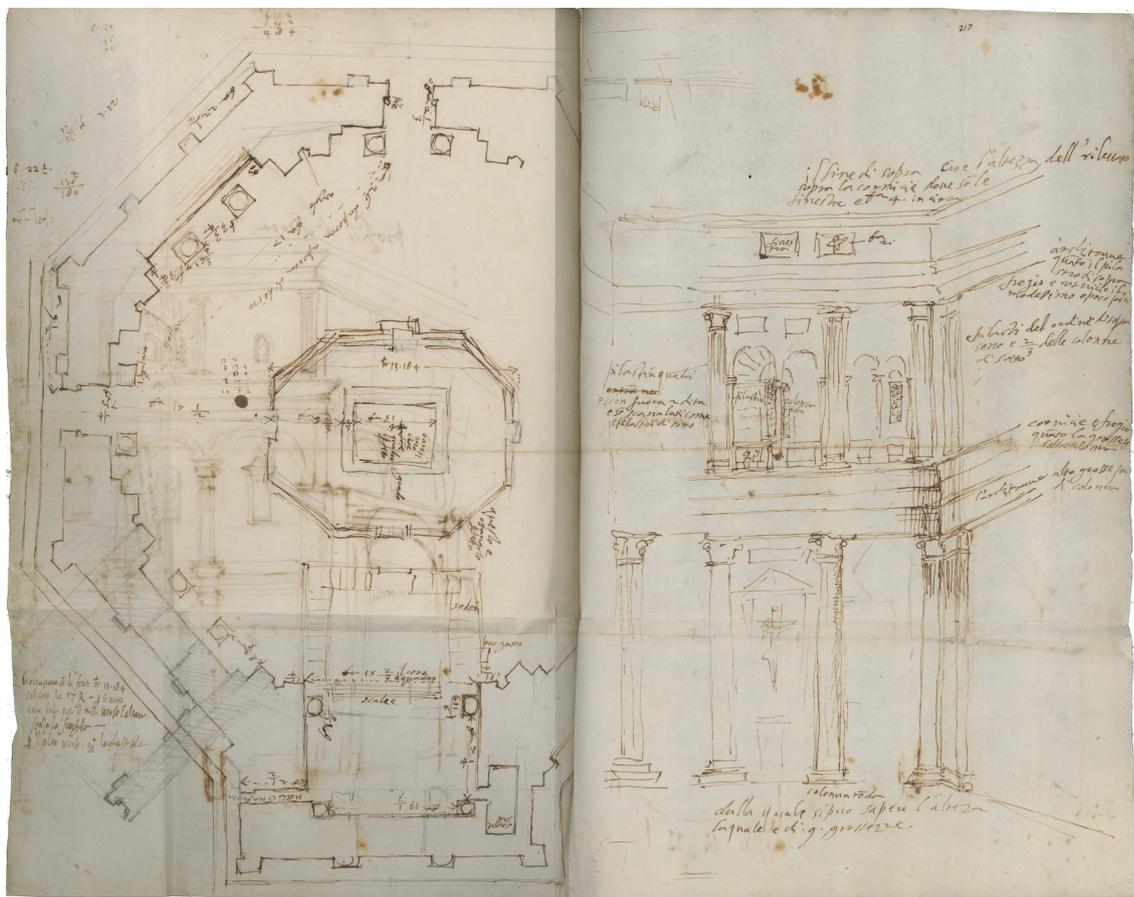
Il codice è stato comprato dalla Biblioteca Nazionale nel 1968, per volontà dell'allora direttore Emanuele Casamassima, presso l'antiquario Arnaldo Martegani. All'epoca dell'acquisizione era pressoché ignota la raccolta di disegni di Dosio in Nuove Accessioni 618 (vd. scheda IV.3), con la quale queste carte sono strettamente imparentate. Molti dei disegni a sanguigna di Nuove Accessioni 1159 sono in effetti copie in bella degli schizzi a mano libera di Dosio, realizzate da un suo assistente o da un esponente della sua cerchia: così, per esempio, al f. 71r è presente il disegno di una fontana oggi nel Cortile del Belvedere dei Musei Vaticani, che, tracciate le linee di costruzione, segue fedelmente quello al f. 65v dell'album Nuove Accessioni 618, accompagnandolo con la didascalia *Questa che si dice era una fontana sta in casa 'i capo di ferro vicino al cardinal vitello[zzo]*, in una casa, cioè, attigua al palazzo Capodiferro (poi palazzo Spada), allora affittato al cardinale Vitelli. Per l'esecutore della raccolta, ritenuto anonimo da Ruth Rubinstein, Arnold Nesselrath aveva pensato al nome di Giovan Battista Naldini, attivo a Roma nei primi anni Sessanta del sec. XVI: la scrittura di varie didascalie - quelle censite da Casamassima come della «seconda forma» - appare infatti perfettamente sovrapponibile allo *specimen* della mano di Naldini offerto da Carlo Pini e Gaetano Milanese (Pini-Milanese 1876, tav. 218). Rifacendosi a questo solo esempio, a Rubinstein pareva però dissonante la forma di *zeta*, maiuscola e angolata in Nuove Accessioni 1159, e. g. ff. 13r, 46r, 60v, minuscola e rotonda nelle righe riprodotte da Pini e Milanese (Casamassima-Rubinstein 1993, XVIII, XXII-XXIII e n. 20). La variante maiuscola angolosa, benché in un assetto semplificato e meno tornito rispetto a quello di Nuove Accessioni 1159, compare tuttavia nelle didascalie agli schizzi del battistero eseguiti da Naldini e conservati nel borghiniano Magl. XXV.551, ff. 216r-217v (tav. 26), dove concorre con quella minuscola e rotonda: aggiungendo questo ulteriore termine di confronto si osserva bene come tutti i caratteri generali e particolari delle tre testimonianze - tracciato slargato e quasi nervoso, tratteggi corsivi, morfologia di singole varianti e legature quali *b, f, st* - si risolvano in quadro unitario, permettendo di dare sostanza ulteriore all'ipotesi di Nesselrath e una identità meno sfuggente a colui che sinora si poteva indicare soltanto come anonimo dosiano. La notazione a matita *Iac. Dani*, scritta da mano moderna in capitali a f. IVr, fornisce inoltre una possibile indicazione su uno dei primi possessori del codice: è stata ricondotta a Iacopo Dani, segretario del granduca Cosimo I. A Dani è

indirizzata una lettera di Iacopo Strada (ASF Carteggio degli Artisti, I, ff. 127r-v, 130r-v): questi gli forniva istruzioni dettagliate riguardo ai materiali che Dani avrebbe dovuto inviargli in vista della pubblicazione di una monumentale collezione di iscrizioni, finora mai rintracciata. Se l'epistola attesta l'esistenza di un commercio di disegni dell'antico tra Dani e Strada, rende allo stesso tempo possibile che a questi scambi non fosse estranea la raccolta Nuove Accessioni 1159.

E.B.-D.S.

Bibliografia

Inventario Nuove Accessioni, III, 166; Casamassima-Rubinstein 1993; Tedeschi Grisanti-Solin 2011, 40 e *passim*; *Imperatrici, matrone, liberte* 2020, 68 nr. 2, 110 nr. 21.



Tav. 26. Giovan Battista Naldini. BNCF Magl. XXV.551, ff. 216v-217r. Schizzi del Battistero, con note di sua mano (la nota sul marg. est. di f. 216v è di Vincenzo Borghini)

Bibliografia

- Accame 2017 – M. Accame, *Le Antiquità della alma Roma. Un volgarizzamento dell'Anonimo Magliabechiano*, «Carte di viaggio», 10 (2017), 10-16.
- Accame-Dell'Oro 2004 – M. Accame - E. Dell'Oro, *I Mirabilia urbis Romae*, Tivoli 2004.
- Ackerman 1998 – J. S. Ackerman, *The Reinvention of Architectural Drawing, 1250-1550* (The Annual Soane Lecture 26th May 1998), London 1998.
- Alberti. *Biblioteca di un umanista* 2005 – Leon Battista Alberti: la biblioteca di un umanista. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 8 ottobre 2005-7 gennaio 2006), a cura di R. Cardini, con la collaborazione di L. Bertolini e M. Regoliosi, Firenze 2005. Aldo Manuzio 2016 - Aldo Manuzio. *Aldo Manuzio il Rinascimento di Venezia*, Venezia 2016.
- Amato 2012 – L. Amato, *Francesco Albertini e l'Opusculum de mirabilibus urbis Romae modelli e fonti*, in *Acta conventus neo-latini Upsaliensis. Proceedings of the Fourteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Uppsala 2009)*, Leiden-Boston 2012, 167-176.
- Angelini-Mussolin 2015 – A. Angelini - M. Mussolin, *Peruzzi Baldassarre in Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Roma 2015, 547-558. Aricò 2011 – N. Aricò, *Il De re aedificatoria secondo Cosimo Bartoli*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*. Atti del convegno di studi, a cura di F. P. Fiore e D. Lamberini, Firenze 2011, 3-40.
- Armellini 1891 – M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al secolo XIX*, Roma 1891.
- Armi e potere 2018 – *Armi e potere nell'Europa del Rinascimento*. Catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo e Palazzo Venezia, 26 luglio-11 novembre 2018), a cura di M. Scalini, Cinisello Balsamo 2018.
- Ascani 1997 – V. Ascani, *Il Trecento disegnato*, Roma 1997.
- Ascarelli 1961 – F. Ascarelli, *Annali tipografici di Giacomo Mazzocchi*, Firenze 1961.
- Ashby 1904 – T. Ashby, *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner*, «Papers of the British School at Rome», 2 (1904).
- Asor Rosa 1999 – L. Asor Rosa, *Gamucci, Bernardo in Dizionario Biografico degli Italiani*, 52, Roma 1999, 132-133.
- Bardati 2008 – F. Bardati, *Il Codice Strozzi: riflessioni per una storia della raccolta*, «Opus Incertum», 3, 5 (2008) [stampa 2010], 56-63.
- Barreto 2018 – J. Barreto, *Un cnyque à la cour: la collaboration de Giovan Marco di Parma avec l'atelier de Rapicano dans le scriptorium royal de Naples, «Peccia»*, 21 (2018), 197-229.
- Bartoli 1909 – A. Bartoli, *I documenti per la storia del Settizonio Severiano e i disegni inediti di Marten van Heemskerck*, «Bollettino d'Arte», 3 (1909), 253-269.
- Bartoli 1914-1922 – A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, I-VI, Roma 1914-1922.
- Bartoli 1924 – A. Bartoli, *La recinzione meridionale del Foro di Traiano*, «Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia, Memorie», serie 3, 1 parte II (1924), 177-191.
- Bartoli 1998 – Lorenzo Ghiberti. *I commentarii* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333), introduzione e cura di L. Bartoli, Firenze 1998.
- Bartoli 2019 – L. Bartoli, «Un libro delle cose dell'arte»: filologia, storia e teoria dell'arte nei Commentarii (BNCF II, I, 333), in *Ghiberti teorico. Natura, arte e coscienza storica nel Quattrocento*, a cura di F. Jonietz, W.-D. Lohr, A. Nova, Milano 2019, 81-88.
- Battisti 1976 – E. Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1976.
- Beck 1969 – *Mariano di Jacopo detto il Taccola. Liber tertius de ingeneis ac ediftiis non usitatis*, a cura di J. H. Beck, Milano 1969.
- Befani 1884 – G. B. Befani, *San Giovanni Battista di Firenze*, Firenze 1884.
- Belardi 2006 – G. Belardi, *La Storia*, in *Il Pantheon. Storia, Tecnica e Restauro*, a cura di G. Belardi, Viterbo 2006, 47-82.
- Bellori 1690 – G. P. Bellori, *Veteres arcus Augustorum triumphis insignes ex reliquiis quae Romae adhuc supersunt*, Roma, Giovanni Francesco Buagni per Giovanni Giacomo de' Rossi, 1690.
- Belluzzi 1993 – A. Belluzzi, *Giuliano da Sangallo e la chiesa della Madonna dell'Umiltà a Pistoia*, Firenze 1993.
- Belluzzi 2008 – A. Belluzzi, *Il collezionismo dei disegni di architettura nel Cinquecento*, «Opus Incertum», 3, 5 (2008) [stampa 2010], 93-103.
- Beltramini 2001 – M. Beltramini, *Le illustrazioni del 'Trattato di architettura' di Filarete: storia, analisi e fortuna*, «Annali di architettura», 13 (2001), 25-52.
- Beltramini 2003 – M. Beltramini, *Filarete in toga: la latinizzazione del 'Trattato d'Architettura', «Arte lombarda»*, 139 (2003), 14-20.
- Benedettucci 1991 – Il libro di Antonio Billi, a cura di F. Benedettucci, Anzio 1991.
- Benelli 2019a – F. Benelli, Antonio da Sangallo the Younger's Reactions to the Pantheon: an Early Modern Case of Operative Criticism, «Journal of the Society of architectural historians», 78, 3 (2019), 276-291.
- Benelli 2019b – F. Benelli, «Traianus Instaurat»: The Arch of Trajan in Ancona for the Identity of the City's Quattrocento Architecture, in *L'incostante provincia. Architettura e città nella Marca Pontificia*, a cura di M. Ricci, Milano 2019, 41-60.
- Bentivoglio 1975 – E. Bentivoglio, *Disegni nel "Libro" di Giuliano da Sangallo collegabili ai progetti per il S. Giovanni dei Fiorentini a Roma*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 19 (1975), 251-260.
- Bentz 2012 – K. M. Bentz, *Ulisse Aldrovandi, Antiquities, and Roman Inquisition*, «The Sixteenth Century Journal», 43 (2012), 963-988.
- Beschi 1986 – L. Beschi, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, III, Torino 1986, 291-372.
- Bettarini-Barocchi 1967 – *Giorgio Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, II. Testo, Firenze 1967.
- Bettarini-Barocchi 1976 – *Giorgio Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, IV. Testo, Firenze 1976.
- Bianca 2009 – C. Bianca, *Giacomo Mazzocchi e gli 'Epigrammata antiquae Urbis'*, in *Studi di antiquaria ed epigrafia: per Ada Rita Gunnella*, a cura di C. Bianca, G. Capecci e P. Desideri, Roma 2009, 107-116.
- Bianca 2011 – C. Bianca, *Da Firenze a Roma: Francesco Albertini, «Letteratura e Arte»*, 9 (2011), 59-70.
- Biffi 2002 – *Francesco di Giorgio Martini. La traduzione del De architectura di Vitruvio*, a cura di M. Biffi, Pisa 2002.
- Biffi 2011 – M. Biffi, *Il lessico tecnico di Cosimo Bartoli*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*. Atti del convegno di studi, a cura di F. P. Fiore e D. Lamberini, Firenze 2011, 91-107.
- Blondin 2011 – J. E. Blondin, *Space, memory, and Sixtus IV at SS. Vito e Modesto*, in *Early Modern Rome 1341-1667*. Proceedings of a conference (Rome, May 13-15 2010), edited by P. Prebys, Ferrara 2011, 605-616.
- Bober-Rubinstein 2010 – P. P. Bober - R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London-Turnhout 2010.
- Bonaccorso 2015 – G. Bonaccorso, *Alessandro VII Chigi e Carlo Fontana. La demolizione dell'Arco di Portogallo a Roma*, «Roma moderna e contemporanea», 22 (2014), 63-94.
- Borghini 1808 – V. Borghini, *Discorsi con le annotazioni di G. M. Manni*, 2 voll., Milano 1808.
- Borroni Salvadori 1980 – F. Borroni Salvadori, *Gino Capponi alle soglie dell'arte*, «Rassegna Storica Italiana», 26 (1980), 51-72.
- Borsi 1985 – S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985.
- Borsook 1973 – E. Borsook, *The Travels of Bernardo Michelozzi and Signore Bonsignori in the Levant (1497-98)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 36 (1973), 145-197.
- Bramante e gli altri 2006 – *Bramante e gli altri. Storia di tre codici e di un collezionista*. Catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2006), a cura di J. Ploder, con un contributo di A. Fara, Firenze 2006.
- Bramanti 2013 – V. Bramanti, *Cosimo Bartoli (Firenze, 1503-1572)*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, II, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma 2013, 17-24.
- Brands 1988 – G. Brands, *Der Augustusbogen von Fano und der Beginn des Architekturstudiums in der Renaissance*, «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», 103 (1988), 489-513.
- Brizzolara 1984 – A.M. Brizzolara, *Il museo di Ulisse Aldrovandi*, in *Dalla Stanza delle antichità al Museo civico. Storia della formazione del Museo civico archeologico di Bologna*, a cura di C. Morigi Govi, G. Sassatell, Bologna 1984, 119-124.
- Brizzolara 2001 – A. M. Brizzolara, *Lo studio delle antichità*, in *Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 2001, 95-115.
- Brothers 2022 – C. Brothers, *Giuliano da Sangallo and the Ruins of Rome*, Princeton 2022.
- Brown-Kleiner 1983 – B. L. Brow - D.E. E. Kleiner, *Giuliano da Sangallo's Drawings after Ciriaco d'Ancona: Transformations of Greek and Roman Antiquities in Athens*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 42 (1983), 321-335.
- Brües 1966 – E. Brües, *Palazzo Capponi-Incontri in Florenz, der neue Sitz des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 12 (1966), 319-354.
- Bruschi 1976 – A. Bruschi, *Il teatro Capitolino del 1513*, «Bollettino del Centro Studi di Architettura

- Andrea Palladio», 16 (1974), 189-218.
- Bruschi et al. 1978 – Raffaello. Lettera a Leone X, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi et al., Milano 1978, 459-484.
- Bruschi 1989 – A. Bruschi, *Edifici privati di Bramante a Roma. Palazzo Castellani e Palazzo Caprini*, «Palladio», n. s., 4 (1989), 5-44.
- Bruschi 1996 – A. Bruschi, *L'architettura dei palazzi romani della prima metà del Cinquecento*, in *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia italiana*, Roma 1996, 3-121.
- Bruschi 1998 – A. Bruschi, *Brunelleschi e la nuova architettura fiorentina*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, Milano 1998, 18-113.
- Bruschi 2002 – A. Bruschi, *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia (1492-1503) e l'edilizia del primo Cinquecento*, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, 34-75.
- Bruschi-Zampa 2000 – A. Bruschi, P. Zampa, *Giamberti Antonio detto Antonio da Sangallo il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma 2000, 273-287.
- Bryce 1983 – J. Bryce, *Cosimo Bartoli (1503-1572). The Career of a Florentine Polymath*, Genève 1983.
- Buddensieg 1962 – T. Buddensieg, *Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francescos di Giorgio und der Marmorokost Konstantins des Grossen*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 13 (1962), 37-48.
- Buddensieg 1968 – T. Buddensieg, *Raffaels Grab, in Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966*, herausgegeben von T. Buddensieg e M. Winner, Berlin 1968, 45-70.
- Buddensieg 1976 – T. Buddensieg, *Criticism of Ancient Architecture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700*, edited by R. R. Bolgar, Cambridge 1976, 335-348.
- Bulgarelli 2012 – M. Bulgarelli, *L'architettura nelle tavole prospettiche*, in *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*. Catalogo della mostra (Urbino, 6 aprile-8 luglio 2012), a cura di A. Marchi, M. R. Valazzi, Milano 2012, 64-81.
- Buonocore 2020 – M. Buonocore, *Tra i testimoni "vaticani" degli Epigrammata Antiquae Urbis*, in *The Epigrammata Antiquae Urbis (1521) and its influence on European antiquarianism*, edited by J. Carbonell Manils and G. González Germain, Roma-Bristol 2020, 55-69.
- Buranelli 2006 – F. Buranelli, *La scoperta del Laocoonte e il cortile delle statue in Vaticano*, in *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, Roma 2006.
- Burns 1980 – H. Burns, *Un disegno architettonico di Alberti e la questione del rapporto fra Brunelleschi ed Alberti*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Firenze 1980, 105-123.
- Burns 1984 – H. Burns, *Raffaello e "quell'antica architettura"*, in *Raffaello architetto*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 26 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, 381-404.
- Burns 1998 – H. Burns, *Leon Battista Alberti, in Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, Milano 1998, 114-165.
- Calabi Limentani 1969 – I. Calabi Limentani, *Andrea Fulvio alter homo doctus, autore degli Epigrammata Antiquae Urbis?*, «Epigraphica», 31 (1969), 205-212.
- Callebat 2014 – L. Callebat, *Les illustrations du livre VIII du «De Architectura» dan l'édition vénitienne de Giocondo*, in *Giovanni Giocondo: umanista, architetto e antiquario*, a cura di P. Gros e P. N. Pagliara, Venezia 2014, 81-93.
- Campana 1960 – A. Campana, *Accursio, Mariangelo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, Roma 1960, 126-132.
- Campbell 2004 – I. Campbell, *Ancient Roman Topography and Architecture. The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo. A Catalogue Raisonné, series A, IX, I-III*, London-Turnhout 2004.
- Cancellieri 1802 – F. Cancellieri, *Storia de' solenni possessi de sommi pontefici da Leone III a Pio VII*, Roma 1802.
- Cantoni 2017 – G. Cantoni, *Fonti antiche e coeve nell'immaginario figurativo della Sala di Troia nel Palazzo Ducale di Mantova*, «Civiltà mantovana», 52, 143 (2017), 10-30.
- Carandini 2013 – *Atlante di Roma antica. Biografia e ritratti della città*, a cura di A. Carandini, con P. Carafa, I. Testi e immagini, II. Tavole e indici, Milano 2013.
- Caroto 1560 – G. F. Caroto, *De le antiq[ua] [sic] de Verona con novi aggiunti*, Verona, Paulo Ravagnano, 1560.
- Carrara 1998 – E. Carrara, *La nascita della descrizione antiquaria*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», 4, 6 (1998), 31-50.
- Carrara 2006 – E. Carrara, *Tra fonti e immagini. La polemica sul Battistero fiorentino negli scritti di Vincenzo Borghini*, in *Storia per parole e per immagini*, a cura di U. Rozzo, M. Gabriele, Udine 2006.
- Carrara-Ferretti 2021 – E. Carrara - E. Ferretti, *Il Battistero di Firenze nella storiografia medicea tra Cosimo I e Francesco I, in Romanesque Renaissance, Carolingian, Byzantine and Romanesque Buildings (800-1200) as a source for New all'Antica Architecture in Early Modern Europe (1400-1700)*, edited by K. Ottenheim, Leiden-Boston, 2021, 244-261.
- Casamassima-Rubinstein 1993 – *Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze N. A. 1159. Catalogue*, a cura di E. Casamassima e R. Rubinstein, Firenze-Milano 1993.
- Catalogo Minutoli Tegrimi 1871 – *Catalogo dei codici manoscritti posseduti dal nobile signore conte Eugenio Minutoli Tegrimi in Lucca*, Lucca 1871.
- Cerutti Fusco 2010-2011 – A. Cerutti Fusco, «Ubi nunc est domus Sabellorum fuit olim theatrum Marcelli: il Colosseo de' Savelli da domus munita a palatium columnatum al tempo di Baldassarre e Salvestro Peruzzi», «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 55-56 (2010-2011), 101-110.
- Chatzidakis 2017 – M. Chatzidakis, *Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung Giechenlands im 15. Jahrhundert*, Petersberg-Mainz-Ruhpolding 2017.
- Chiodo 2021 – A. Chiodo, *Vivere l'Antico. Una rilettura, attraverso i disegni, di Giulio Romano artista e collezionista*, in *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale. Atti del convegno internazionale (Mantova, 14-15 ottobre 2019, Roma 16-18 ottobre 2019)*, a cura di P. Assman et al., Roma 2021, 285-294.
- Christian 2010 – K. Wren Christian, *Empire without End: Antiquities Collections in Renaissance Rome*, ca. 1350-1527, Yale 2010.
- Ciappelli 2000 – G. Ciappelli, *Una villa e i suoi proprietari fra Trecento e Novecento. Marignolle da Franco Sacchetti a Roberto Ridolfi*, in *La villa di Marignolle: da Franco Sacchetti a Gino Capponi*, a cura di M. Seidel, Venezia 2000, 13-65.
- Ciapponi 1984 – L. A. Ciapponi, *Fra Giocondo da Verona and bis edition of Vitruvius*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 47 (1984), 72-90.
- Codice topografico della città di Roma – *Codice topografico della Città di Roma*, a cura di R. Valentini, G. Zucchetti, I-IV, Roma 1940-1953.
- Coarelli 2008 – F. Coarelli, *Roma*, Roma-Bari 2008.
- Conti 2019 – D. Conti, *Per la storia e la tradizione della Galatea del Sannazzaro. Un codice di Alessio Lapaccini, Donato Giannotti e la Lyon*, «Interpres», 37 (2019), 62-144.
- Cozzi 1968 – L. Cozzi, *Le porte di Roma*, Roma 1968.
- Cozzi 1992 – M. Cozzi, *Antonio da Sangallo il Vecchio e l'architettura del Cinquecento in Valdichiana*, Genova 1992.
- Dani 2018 – M. Dani, *Edificare con immagini e parole: i frontespizi delle opere albertiane del Cinquecento*, in *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX congresso dell'Associazione degli Italianisti*, a cura di L. Battistini et al., Roma 2018.
- Danzi 2005 – M. Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Ginevra 2005.
- Davis 1995 – C. Davis, *I bassorilievi fiorentini di Giovan Francesco Rustici. Esercizi di lettura*, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 39 (1995), 92-133.
- Davis-Hemsoll 2013 – P. Davis - D. Hemsoll, *The paper Museum of Cassiano del Pozzo. Renaissance and later architecture and ornament. Drawing from the Architettura Civile album and other architectural drawings*, X/1, London-Turnhout 2013.
- De Benedictis 1991 – C. De Benedictis, *Sulle tracce della collezione Capponi: due Guercino ritrovati*, «Paragone. Arte», 47 (1991), 29-40.
- Degenhart 1955 – B. Degenhart, *Dante, Leonardo und Sangallo. Dante-Illustrationen Giuliano da Sangallo in ihrem Verhältnis zu Leonardo da Vinci und zu den Figurenzeichnungen der Sangallo*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 7 (1955), 103-292.
- Degenhart-Schmitt 1968 – B. Degenhart - A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, I, 1-4, Berlin 1968.
- Degenhart-Schmitt 1990 – B. Degenhart - A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Berlin 1990.
- de la Mare 1984 – A. C. de la Mare, *The Florentine Scribes of Cardinal Giovanni of Aragon*, in *Il libro e il testo*. Atti del convegno internazionale (Urbino, 20-23 settembre 1982), a cura di C. Questa e R. Raffaelli, Urbino 1984, 243-293.
- de la Mare 1985 – A. C. de la Mare, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525. Un primo censimento*, a cura di A. Garzelli, Firenze 1985, I, 395-600.
- de la Mare-Nuvoloni 2009 – A. C. de la Mare - L. Nuvoloni, *Bartolomeo Sanvito: the life and work of a Renaissance scribe*, with contributions by S. Dickerson, E. Cooper Erdreich and A. Hobson, Paris, 2009.
- Del Piazzo 1956 – M. Del Piazzo, *Protocolli del carteggio di Lorenzo il Magnifico per gli anni 1473-74, 1477-1492*, Firenze 1956.
- De Maria 1988 – S. De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma 1988.
- De Maria 2015 – S. De Maria, *La Porta Aurea e il rilievo di Augusto: evergetismo e celebrazione imperiale a Ravenna*, in *Museo Nazionale di Ravenna: Porta Aurea, Palladio e il monastero benedettino di San Vitale*, a cura di A. Ranaldi, con i contributi di S. De Maria, P. Novara, A. Donati, Milano 2015, 19-29.
- De Marinis 1947 – T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, II.2, Milano 1947.
- De Marinis 1952 – T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, I, Milano 1952.
- De Marinis 1969 – T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona. Supplemento*, col concorso di D. Bloch, Ch. Astruc, J. Monfrin, I. Testo, Verona 1969.
- Demonet 2015 – C. Demonet, *Théorie et pratique du relevé d'architecture au XV^e siècle et au début du XVI^e siècle*, «ArtLitu», 21 (2015), 64-76.
- Denker Nesselrath 2005 – C. Denker Nesselrath, *Il Colosseo*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*. Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 24 giugno-16 ottobre 2005), a cura di F. P. Fiore, A. Nesselrath, Milano 2005, 202-207.
- De Robertis 1974 – D. De Robertis, *Antonio Manetti copista*, in *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, Padova 1974, 367-409 (poi in Id., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano 1978, 183-215).
- De Robertis-Tanturli 1976 – *Antonio Manetti. Vita di Filippo Brunelleschi*, preceduta da *La Novella del*

- Grasso, ed. critica di D. De Robertis con introduzione e note di G. Tanturli, Milano 1976.
- Di Teodoro 2015 – F. R. Di Teodoro, *Il disegno di architettura, Piero della Francesca e la linea teorica nel "mare magnum" della prassi*, in Piero della Francesca. Il disegno tra arte e scienza, Milano 2015, 52-71.
- Donetti 2013 – D. Donetti, Le «Antichità greche» di Giuliano da Sangallo. Erudizione e rovinismo nel Libro dei Disegni. Codice Barberiniano Latino 4424, in *Les ruines entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*. Actes de la journée d'études (Paris, INHA, 14 octobre 2011), édité par K. Kaderka, Roma 2013, 85-93.
- Donetti 2017 – D. Donetti, «E io così in groppa a mio padre». Giuliano e Francesco da Sangallo, in *Giuliano da Sangallo*. Atti del convegno (Firenze-Vicenza, 2011-2012), a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F. P. Fiore, Milano 2017, 276-288.
- Donetti 2018 – D. Donetti, *La sepoltura di Piero il Fatuo a Montecassino: una «linea del marmo» da Firenze al Regno di Napoli in Antonio da Sangallo il Giovane*. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III, a cura di M. Beltramini, C. Conti, Milano 2018, 143-156.
- Donetti 2020 – D. Donetti, *Francesco da Sangallo e l'identità dell'architettura toscana*, Milano 2020.
- Dosio-De' Cavalieri 1569 – G. A. Dosio-G. B. De' Cavalieri, *Urbis Romae aedificiorum illustriumque supersunt reliquiae summa cum diligentia a Ioanne Antonio Dosio stilo ferreo ut hodie cernuntur descriptae et a Io. Baptistae de Cavalieriis aeneis tabulis incisus representatae*, Roma 1569.
- EDIT16 – Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo [<https://edit16.iccu.sbn.it/web/edit-16/>]
- Egger 1903 – H. Egger, *Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der k.k. Hof-Bibliothek*, I, Wien 1903.
- Egger 1905-1906 – H. Egger, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, I-II, Wien 1905-1906.
- Elam 2017 – C. Elam, *Giuliano da Sangallo architetto legnaiuolo*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam e F. P. Fiore, Milano 2017, 74-86.
- Elam 2022 – C. Elam, *Raphael and the Representation of Architecture*, in *Rapbael*, London 2022, 56-75.
- Elen 1995 – A. J. Elen, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books from Giovannino de' Grassi to Palma il Giovane. A codicological approach*, Leiden 1995.
- Elen 2012 – A. J. Elen, *Drawing evolution or revolution? From workshop model-book to personal sketchbook, in From pattern to Nature in Italian Drawing: Pisanello to Leonardo*, edited by M. W. Kwakkelstein and L. Melli, Firenze 2012, 34-49.
- Elen 2018 – A. J. Elen, (Artists') Drawing-Books and (Collectors') Albums: Similarities and Differences, in *Libri e Album di Disegni 1550-1800*, a cura di V. Segreto, Roma 2018, 1-10.
- Espluga 2020 – X. Espluga, *Scavi negli Epigrammata Antiquae Urbis*, in *The Epigrammata Antiquae Urbis (1521) and its influence on European antiquarianism*, edited by J. Carbonell Manils and G. González Germain, Roma-Bristol 2020, 19-39.
- Espluga-García Casacuberta 2015 – X. Espluga - N. García-Casacuberta, *On the Transmission of the Anonymus Magliabechianus*, «Manuscripta. A Journal for Manuscript Research», 59/1 (2015), 1-28.
- Fabriczy 1902a – C. von Fabriczy, *Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo*. *Kritisches Verzeichnis*, Stuttgart 1902.
- Fabriczy 1902b – C. von Fabriczy, *Giuliano da Sangallo figürliche Kompositionen*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 23 (1902), 197-204.
- Falb 1902 – R. Falb, *Il Taccuino Senese di Giuliano da Sangallo*. 49 facsimili di disegni d'architettura, scultura ed arte applicata, Siena 1902.
- Fantozzi 1842 – F. Fantozzi, *Nuova Guida della città di Firenze*, Firenze 1842.
- Fernández Gómez 2000 – M. Fernández Gómez, *Codex Escorialensis 28-II-12 libro de dibujos o antigüedades*, I-II, Murcia 2000.
- Ferri 1885 – N. Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella Reale Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma 1885.
- Figliuolo 2009 – B. Figliuolo, *La vita, i viaggi e l'opera del canonico fiorentino Bonsignore Bonsignori (1468-1529)*, in *Da Flavio Biondo a Leandro Alberti. Corografia e antiquaria tra Quattro e Cinquecento*. Atti del convegno di studi (Foggia, 2 febbraio 2006), a cura di D. Defilippis, Bari, 2009, 25-97.
- Filippo Mazzei 1977 – Mostra di manoscritti e cimeli di Filippo Mazzei (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 4-7 maggio 1977), Firenze 1977, 11.
- Finoli-Grassi 1972 – Antonio Averlino detto il Filarete. Trattato di architettura, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972.
- Fleury 2014 – P. Fleury, *Les illustrations du Livre X de Vitruve dans l'édition de fra Giocondo: entre restitution et interpretation*, in *Giovanni Giocondo: umanista, architetto e antiquario*, a cura di P. Gros e P. N. Pagliara, Venezia 2014, 95-110.
- Fontana Semerano 1989 – S. Fontana Semerano, *Le carte Gentile Farinola nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, «Archivio Storico Italiano», 147 (1989), 847-853.
- Foratti 1917 – A. Foratti, *I tondi nel cortile del Palazzo Riccardi a Firenze*, «L'Arte», 20 (1917), 19-30.
- Fossi 1789 – F. Fossi, *Catalogo dei codici della Libreria Stroziana comprati dopo la morte di Alessandro Strozzi da S.A.R. Pietro Leopoldo granduca di Toscana, e passati alla Pubblica Libreria Magliabechiana (...)*, I-II, ms., 1789, (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Sala Manoscritti e Rari, Cataloghi 45).
- Francesco di Giorgio architetto 1993 – Francesco di Giorgio architetto. Catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 25 aprile-31 luglio 1993), a cura di F. P. Fiore, M. Tafuri, Milano 1993.
- Frankl 1912 – P. Frankl, *Die Renaissancearchitektur in Italien*, Leipzig-Berlin, 1912.
- Frommel 1973 – C. L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, I-II, Tübingen 1973.
- Frommel 1984 – C. L. Frommel, *Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X. Strutture e funzioni, in Raffaello in Vaticano*. Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre-16 gennaio 1985), a cura di F. Mancinelli, G. Muratore, C. Pirovano, Milano 1984, 118-135.
- Frommel 1994a – C. L. Frommel, *Introduction. The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger: History, Evolution, Method, Function*, in *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and His Circle*, I. *Fortifications, Machines, and Festival Architecture*, edited by C. L. Frommel, N. Adams, Cambridge-London 1994, 1-60.
- Frommel 1994b – C. L. Frommel, *Sulla nascita del disegno architettonico, in Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, 101-121.
- Frommel 2008 – S. Frommel, *I disegni di Giuliano da Sangallo: relazioni tra studio dell'antico e progettazione*, «Opus Incertum», 3, 5, (2008) [stampo 2010], 12-27.
- Frommel 2014 – S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014.
- Frommel-Adams 1993 – C. L. Frommel - N. Adams: *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and His Circle*, I, New York 1993.
- Frugoni 2007 – C. Frugoni, *Il ruolo del battistero e di Marte a cavallo nella Nuova Cronica del Villani e nelle immagini del codice Chigiano I VIII 296 della Biblioteca Vaticana*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge», 119, 1 (2007), 57-92.
- Fusco-Corti 1991 – L. Fusco - G. Corti, *Giovanni Ciampolini (d. 1505). A Renaissance Dealer in Rome and his collection of Antiquities*, «Xenia», 21 (1991), 7-46.
- Galli 1937 – E. Galli, *Per la sistemazione dell'Arco di Traiano in Ancona*, «Bollettino d'Arte», 30 (1937), 321-336.
- Gallo 1992 – D. Gallo, *Ulisse Aldrovandi, «Le statue di Roma» e i marmi romani*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», 104, 2 (1992), 479-490.
- Galluzzi 1995 – Gli ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo da Vinci, a cura di P. Galluzzi, Firenze 1995.
- Gamucci 1565 – B. Gamucci, *Libri quattro delle antichità della città di Roma*, Venezia, Giovanni Varisco e compagni, 1565.
- Gatti 1960 – G. Gatti, *Dove erano situati il Teatro di Balbo e il Circo Flaminio?*, «Capitolium», 7 (1960), 3-12.
- Genio in guerra 2019 – Il genio in guerra nell'età di Leonardo, Michelangelo, Dürer. Catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 10 ottobre 2019-7 gennaio 2020), a cura di M. Scalini, Milano 2019.
- Geniale 1890 – L. Gentile, *I codici palatini*, II, Roma 1890.
- Geymüller 1885 – H. von Geymüller, *Documents inédits sur les manuscrits et les œuvres d'architecture de la famille des San Gallo ainsi que sur plusieurs monuments de l'Italie*, «Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France», 45 (1885), 222-252.
- Ghisetti Giavarina 1983 – A. Ghisetti Giavarina, *La Basilica Emilia e la rivalutazione del dorico nel Rinascimento*, «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura», 29 (1983), 9-36.
- Giacomelli-Speranzi 2019 – C. Giacomelli - D. Speranzi, *Dispersi e ritrovati. Gli Oracoli caldaci, Marsilio Ficino e Gregorio (terzo) monaco*, «Scripta», 12 (2019), 113-142.
- Ginori Lisci 1972 – L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, I-II, Firenze 1972.
- Giusti. Le opere e i giorni 1989 – Giuseppe Giusti. Le opere e i giorni, a cura di Paola Luciani, [Firenze] 1989.
- Giuliano da Sangallo. Disegni 2017 – Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi. Catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 16 maggio-20 agosto 2017), a cura di D. Donetti, M. Faietti, S. Frommel, Firenze 2017.
- Goldthwaite 1982 – R. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore-London 1982.
- Gritti 2021 – J. Gritti, *Filarete Trivulziano. Sopravvivenze fotografiche del manoscritto 863 di casa Trivulzio*, «Arte lombarda», 193 (2021), 115-122.
- Gros 2001 – P. Gros, *L'architettura romana. Dagli inizi del III secolo a. C. alla fine dell'alto impero. I monumenti pubblici*, trad. di M. P. Guidobaldi, Milano 2001.
- Gros 2017 – P. Gros, *Giuliano da Sangallo en Provence*, in *Giuliano da Sangallo*. Atti del convegno (Firenze-Vicenza, 2011-2012), a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F. P. Fiore, Milano 2017, 250-259.
- Günther 1981 – H. Günther, *Porticus Pompeji. Zur archäologischen Erforschung eines antiken Bauwerkes in der Renaissance und seiner Rekonstruktion im dritten Buch des Sebastiano Serlio*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 44 (1981), 358-398.
- Günther 1988 – H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988.
- Günther 1989 – H. Günther, *Gian Cristoforo Romano studia l'architettura antica. Un aspetto sconosciuto della cultura rinascimentale*, in *Il disegno di architettura*. Atti del convegno (Milano 15-18 febbraio 1988), a cura di P. Carpeggiani, L. Patetta, Milano 1989, 137-148.
- Haffner 1997 – T. Haffner, *Die Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona (1456-1485). Illuminierter Handschriften und Inkunabeln für einen humanistischen Bibliophilen zwischen Neapel und Rom*, Wiesbaden 1997.
- Heidenreich-Johannes 1971 – R. Heidenreich - H. Johannes, *Das Grabmal Theoderichs zu Ravenna*, Wiesbaden 1971.
- Heinzelmann 2009 – M. Heinzelmann, *Il Pantheon, in Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, a cura di H. von Hesberg, P. Zanker, Milano 2009, 142-151.

- Heisel 1993 – J.P. Heisel, *Antike Bauzeichnungen*, Darmstadt 1993.
- Holst 1974 – C. von Holst, *Francesco Granacci*, München 1974.
- Hub 2009 – *Architettura e umanesimo: nuovi studi su Filarete*, a cura di B. Hub, [volume monografico di] «Arte lombarda», 155 (2009).
- Hub 2020 – B. Hub, *Filarete. Der Architekt der Renaissance als Demiurg und Pädagoge*, Wien-Köln-Weimar 2020.
- Hubert 2003 – H. Hubert, *In der Werkstatt Filaretos: Bemerkungen zur Praxis des Architekturzeichnens in der Renaissance*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 47 (2003), 311-344.
- Hülsen 1886 – C. Hülsen, *Das Septizonium des Septimius Severus: mit 4 Tafeln*, Berlin 1886.
- Hülsen 1910 – *Il Libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, con introduzione e note di C. Hülsen, I. Testo, II. Tavole, Leipzig 1910.
- Hülsen 1910b – C. Hülsen, *Escorialensis und Sangallensis*, «Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes», 13 (1910), 210-230.
- Hülsen 1912 – C. Hülsen, *Dei lavori archeologici di Giovannantonio Dosio*, «Ausonia», 7 (1912), 1-100 (cit. dall'estratto, con paginazione autonoma, Roma 1913).
- Hülsen 1984 – *Il Libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, con introduzione e note di C. Hülsen, I. Testo, II. Tavole, [Lipsia 1910], Modena 1984.
- Imperatrici, matrone, liberte* 2020 – *Imperatrici, matrone, liberte. Volti e segreti delle donne Romane* (Firenze, Gallerie degli Uffizi - Sala Detti e Sala del Camrino, 3 novembre 2020-14 febbraio 2021), a cura di N. Lapini, Livorno 2020.
- Inventario Nuove Accessioni – Nuovi acquisti e accessioni di manoscritti, carteggi, libri rari, ecc.* 1905-, I-IV, ms., post 1905- (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Sala manoscritti e rari, Cataloghi 72).
- Jäggi 2010 – C. Jäggi, *Edilizia di culto cristiano a Ravenna*, in *Storia dell'architettura italiana. Da Costantino a Carlo Magno*, a cura di S. de Blaauw, Milano 2010, I, 146-189.
- Jossa 2005 – S. Jossa, *Lelio, Antonio in Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, Roma 2005, 327-330.
- Juĕn 1986 – V. Juĕn, *Le "Codex Chlumczansky". Un recueil d'inscription et de dessins du XIV siècle*, «Fondation Eugène Piot. Monuments et Memoires», 68 (1986), 105-213.
- Juĕn 2013 – V. Juĕn, *Le Codex Chlumczansky. Addenda et corrigenda*, «Pegasus», 15 (2013), 53-90.
- Kallab 1908 – W. Kallab, *Vasaristudien*, Wien-Leipzig 1908.
- Kähler 1935 – H. Kähler, *Die Porta Aurea in Ravenna*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», 50 (1935), 172-224.
- Kleiner 1992 – D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture*, New Heaven-London 1992.
- Klotz 1990 – H. Klotz, *Filippo Brunelleschi. Seine Frühwerke und die mittelalterliche Tradition*, Stuttgart 1990.
- Krautheimer 1986 – R. Krautheimer, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986.
- Krautheimer-Krautheimer-Hess 1956 – R. Krautheimer - T. Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1982.
- Labacco 1552 – A. Labacco, *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune nobili antichità di Roma*, Roma, Antonio Blado per Antonio Labacco 1552.
- Lalle 2005 – A. Lalle, *Il foro di Nerva e il tempio di Minerva: trasformazioni e utilizzo in epoca medievale, in La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*. Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 24 giugno-16 ottobre 2005), a cura di F. P. Fiore, A. Nesselrath, Milano 2005, 230-231.
- Lamberini 2011 – D. Lamberini, 'Sic virtus'. *Il codice di macchine di Cosimo Bartoli*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*. Atti del convegno internazionale (Mantova, 18-19 novembre-Firenze, 20 novembre 2009), a cura di F. P. Fiore e D. Lamberini, Firenze 2011, 141-243.
- Lamberti 2010 – C. Lamberti, *Architettura e politica culturale medicea. Pisa e la traduzione de L'architettura di Leon Battista Alberti a cura di Cosimo Bartoli*, in *Architettura a Pisa nel primo periodo mediceo*, a cura di E. Karwacka Codini, Roma 2010, 90-95.
- Lanciani 1986 – R. Lanciani, *La distruzione dell'antica Roma*, Roma 1986.
- Lanzarini 2014 – O. Lanzarini, *Dal disegno al progetto dell'Antico. Alcune considerazioni su Francesco di Giorgio e Giuliano da Sangallo*, in *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*, a cura di M. Basso, J. Gritti, O. Lanzarini, Roma 2014, 97-109.
- Lemerle 2005 – F. Lemerle, *La Renaissance et les antiquités de la Gaule: l'architecture gallo-romaine vue par les architectes, antiquaires et voyageurs des guerres d'Italie à la Fronde*, Turnhout 2005.
- Leoncini 1993 – L. Leoncini, *Il Codice detto del Mantegna. Codice Destailleur OZ 111 della Kunstbibliothek di Berlino*, Roma 1993.
- Lexicon topographicum urbis Romae – Lexicon topographicum urbis Romae*, a cura di E. M. Steinby, I-VI, Roma 1993-2000.
- Licht 1984 – M. Licht, *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento*, Firenze 1984.
- Litta-Passerini 1819-1888 – P. Litta - L. Passerini, *Famiglie celebri di Italia*, I-XV, Milano 1819-1888.
- Lodone 2018 – M. Lodone, *Tra Ferrara e Firenze. Per un profilo di Francesco Alfani volgarizzatore e poeta*, «Medioevo e Rinascimento», 32 (2018), 147-158.
- Lotz 1956 – W. Lotz, *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 7 (1956), 193-226.
- Lugli 1937 – G. Lugli, *L'Arco di Gallieno sull'Esquilino*, «L'Urbe», 2 (1937), 16-26.
- Lugli 1965 – G. Lugli, *Studi minori di topografia antica*, Roma 1965.
- Luni 1998a – M. Luni, *L'Arco di Traiano in Ancona riscoperto in epoca moderna*, in *Traiano. Ai confini dell'Impero*. Catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 19 ottobre-17 gennaio 1999), a cura di G. Arbore Papesca, Milano 1998, 109-114.
- Luni 1998b – M. Luni, "Inter antiquos antiquissimus". Ciriaco d'Ancona e l'antichità classica nelle regioni medioadriatiche, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'umanesimo*. Atti del convegno internazionale di studio (Ancona, 6-9 febbraio 1992), a cura di G. Paci, S. Scenocchia, Reggio Emilia 1998, 395-441.
- Luni 2000 – M. Luni, *Studi su Fanum Fortunae*, Urbino 2000.
- Luporini 1957 – E. Luporini, *Un libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio*, «Critica d'arte», 24 (1957), 442-467.
- Luporini 1958 – E. Luporini, *Un libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio*, 2, «Critica d'arte», 25 (1958), 43-72.
- Luporini 1982 – E. Luporini, *Una proposta attributiva nel problema della formazione di Giuliano da Sangallo scultore*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, a cura di A. Ficarra, Catania 1982, 181-226.
- Macchia 1957 – Gino Capponi. *Scritti inediti preceduti da una bibliografia ragionata degli scritti editi e inediti e delle lettere a stampa*, a cura di G. Macchia, Firenze 1957.
- Maltese-Maltese Grassi 1967 – Francesco di Giorgio Martini. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi, Milano 1967.
- Mancinelli 1982 – F. Mancinelli, *Il cubicolo di Giulio II*, «Bollettino - Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 3 (1982), 63-103.
- Manoscritti Alberti. Censimento 2004 – Leon Battista Alberti. Censimento dei manoscritti*. 1. Firenze, I, a cura di L. Bertolini, Firenze 2004.
- Maracchi Biagiarelli 1982 – B. Maracchi Biagiarelli, *L'Armadiaccio di Padre Stradino*, «La Bibliofilia», 84 (1982), 51-57.
- Marias 2005 – F. Marias, *El Codex Escorialensis: problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último quattrocento*, «Reales sitios», 163 (2005), 14-35.
- Markschies 2011 – A. Markschies, *Brunelleschi*, München 2011.
- Masaro 1992 – C. Masaro, *Un episodio della cultura libraria volgare nella Firenze medicea: la biblioteca dello Stradino (1480 ca. - 1549)*, «Alfabetismo e cultura scritta», n.s., 4 (1992), 5-49.
- Massalin 2008 – P. Massalin, *Lorenzo Vettori: un amico dell'Alberti si fa copista*, «Italia medioevale e umanistica», 49 (2008), 157-197.
- Mattei 2019 – F. Mattei, *Architettura e committenza intorno ai Gonzaga, 1510-1560. Modelli, strategie, intermediari*, Roma 2019.
- Mazzatinti 1898 – G. Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, VIII. Firenze (R. Biblioteca Nazionale Centrale), Forlì 1898.
- Mazzatinti 1899 – G. Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, IX. Firenze (R. Biblioteca Nazionale Centrale), Forlì 1899.
- Mazzatinti 1900 – G. Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, X. Firenze (R. Biblioteca Nazionale Centrale), Forlì 1900.
- MDI 9 – *I manoscritti datati del fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di S. Bianchi, Firenze 2003.
- MDI 21 – *I manoscritti datati della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, III. *Fondi Banco Rari, Landau Finaly, Landau Muzzioli, Nuove Accessioni, Palatino Baldovinetti, Palatino Capponi, Palatino Panciatichiano, Tordi*, a cura di S. Pelle, A. M. Russo, D. Speranzi, S. Zamponi, Firenze 2011.
- MDI 29 – *I manoscritti datati della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, IV. *Fondo Magliabechiano*, a cura di M. Marchiaro e S. Zamponi, Firenze 2018.
- Meneghini 2009 – R. Meneghini, *I fori imperiali, in Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, a cura di H. von Hesberg, P. Zanker, Milano 2009, 184-195.
- Mercando 1993 – L. Mercando, *Le mura di Torino romana. Contributo alla storia delle scoperte, in Mura delle Città Romane in Lombardia*. Atti del convegno (Como, 23-24 marzo 1990), Como 1993, 153-177.
- Mercklin 1852 – L. Mercklin, *Anonymus Magliabechianus*, Tartu 1852.
- Merisalo 1993 – Poggio Bracciolini. *De varietate fortunae*, edizione critica con introduzione e commento a cura di O. Merisalo, Helsinki 1993.
- Micheli 1983 – M. E. Micheli, *Un taccuino di un ignoto umanista del XV secolo*, «Xenia» 6 (1983), 63-82.
- Michellini Tocchi 1989 – L. Michellini Tocchi, *Das Skizzenbuch des Francesco di Giorgio Martini: Vat. Urb. lat. 1757*, Zürich 1989.
- Milanesi 1845 – C. Milanesi, *Catalogo dei manoscritti posseduti dal marchese Gino Capponi*, Firenze 1845.
- Milanesi 1887 – *Opere istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti matematico ed architetto fiorentino del secolo XV*, raccolte per la prima volta e al suo vero autore restituite da G. Milanesi, Firenze 1887.
- Milanesi 1906 – Giorgio Vasari. *Le Opere*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1906.
- Minning 2010 – M. Minning, *Giovan Francesco Rustici, (1475-1554) Forschungen zur Leben und Werk des florentiner Bildbauers*, Münster 2010.
- Morello 1998 – G. Morello, *Nuove ricerche sul "Libro dei disegni" di Giuliano da Sangallo (Barb. Lat. 4424)*, in "Tutte le opere non son per istancarmi". Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti, a cura di F. Frosini, Roma 1998, 263-278.
- Moreni 1819 – D. Moreni, *Annali della tipografia fiorentina di Lorenzo Torrentino impressore ducale*, Firenze 1819.

- Morolli 1994 – G. Morolli, *L'architettura del Battistero e "l'ordine buono antico"*, in *Il Battistero di San Giovanni*, a cura di A. Paolucci, I. Modena 1994, 33-132.
- Morresi 2000 – M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano, 2000.
- Mussini 2003 – M. Mussini, *Francesco di Giorgio e Vitruvio. Le traduzioni del «De architectura» nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.L.141*, Firenze 2003.
- Nardini Despotti Mospignotti 1902 – A. Nardini Despotti Mospignotti, *Il duomo di San Giovanni oggi Battistero di Firenze*, Firenze 1902.
- Natali 1995 – A. Natali, *Filologia e ghiribizzi. Pittori eccentrici, piste impraticate*, in *La Piscina di Betsaida. Movimenti nell'arte fiorentina del Cinquecento*, Firenze 1995, 138-182.
- Nazzaro 2017 – B. Nazzaro, *Il Colosseo, modello di architettura dal Rinascimento alle utopie neoclassiche, agli envois accademici*, al Novecento, in *Colosseo*, a cura di R. Rea, S. Romano, R. Santangeli Valenzani, Milano 2017, 144-165.
- Nesselrath 1984 – A. Nesselrath, *Maestro C del 1519. Fogli da un libro di disegni e Libro di disegni*, in: *Raffaello Architetto*, a cura di C. L. Frommel, S. Ray e M. Tafuri in collaborazione con H. Burns e A. Nesselrath, Milano 1984, 439-440, cat. 3.5.7.
- Nesselrath 1986 – A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III. *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986, 87-147.
- Nesselrath 1989a – A. Nesselrath, *Monumenta Antiqua Romana. Ein illustrierter Rom-Traktat des Quattrocento*, in *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*. Akten des internationalen Symposions 8-10 September 1986 in Coburg, herausgegeben von R. Harprath, H. Wrede, Mainz 1989, 21-37.
- Nesselrath 1989b – A. Nesselrath, *Review, Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi, volumen XXXIX, Biblioteca Apostolica Vaticana (Città del Vaticano) 1984. Reprint of: Christian Hülsen: Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Barberiniano Latino 4424. 2 vols. Leipzig 1910, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 52 (1989), 281-292.*
- Nesselrath 1992 – A. Nesselrath, *Codex Coner – 85 years on*, in *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, edited by J. Montagu, I. D. Jenkins, II, Milano 1992, 145-167.
- Nesselrath 1993 – A. Nesselrath, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, London 1993.
- Nesselrath 1996 – A. Nesselrath, *Il «Codice Escurialense»*, in *Domenico Ghirlandajo (1449-1494)*. Atti del convegno internazionale (Firenze, 16-18 ottobre 1994), a cura di W. Prinz, M. Seidel, Firenze 1996, 175-198.
- Nesselrath 1998 – A. Nesselrath, *Unbekannter katalanischer Goldschmied (aktiv zwischen 1500 und 1540), Custodias, in Hochrenaissance im Vatikan: Kunst und Kultur im Rom der Päpste, 1503-1534, Ostfildern-Ruit 1998, 555, nr. 329.*
- Nesselrath 2004 – A. Nesselrath, *Disegni di Francesco di Giorgio Martini, in Francesco di Giorgio alla Corte di Federico da Montefeltre*, a cura di P. Fiore, Firenze 2004, 337-367.
- Nesselrath 2005 – A. Nesselrath, *Disegnare Roma*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*. Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 24 giugno-16 ottobre 2005), a cura di F. P. Fiore, A. Nesselrath, Milano 2005, 44-55.
- Nesselrath 2008 – A. Nesselrath, *Impressionen zum Pantheon in der Renaissance, «Pegasus», 10 (2008), 37-84.*
- Nesselrath 2014a – A. Nesselrath, *Der Zeichner und sein Buch. Die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert*, Mainz 2014.
- Nesselrath 2014b – A. Nesselrath, *Disegni di Fra Giocondo, in Giovanni Giocondo, umanista, architetto e antiquario*, a cura di P. Gros e P. N. Pagliara, Venezia 2014, 211-219.
- Nesselrath 2015 – A. Nesselrath, *Impression of the Pantheon in the Renaissance*, in *The Pantheon*, edited by T. A. Marder, M. W. Jones, New York 2015, 255-294.
- Nesselrath 2021 – A. Nesselrath, *Le tre strade di Raffaello per Roma, in Raffaello e Firenze*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 31 ottobre 2020 - 10 marzo 2021), a cura di V. Zucchi, S. Risaliti, Firenze 2021, 110-129.
- Nibby 1839 – A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, II, Roma 1839.
- Orlandi 1966 – *Leon Battista Alberti. L'Architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano 1966.
- Orlandi 1989 – *Leon Battista Alberti. L'Architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano 1989.
- Paatz 1955 – W. und E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz... Band II, D-L*, Frankfurt am Main 1955.
- Pacciani 2008 – R. Pacciani, *Disegni del Cronaca, «Opus Incertum», 3, 5 (2008) [stampa 2010], 28-37.*
- Pagliara 1986 – P. N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone, in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III. *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986, 3-85.
- Pagliara 2014 – P. N. Pagliara, *Fra Giocondo e l'edizione del «De Architectura» del 1511*, in *Giovanni Giocondo: umanista, architetto e antiquario*, a cura di P. Gros e P. N. Pagliara, Venezia 2014, 21-52.
- Palladio 1570 – A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, Domenico de' Franceschi, 1570.
- Panofsky 1980 – E. Panofsky, *Perspektive als symbolische Form*, in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1980.
- Paoluzzi 2007 – M. C. Paoluzzi, *La famiglia della Valle e l'origine della collezione di antichità, in Collezioni di antichità a Roma tra '400 e '500*, a cura di A. Cavallaro, Roma 2007, 147-186.
- Papotti 2003 – L. Papotti, *La Porta Palatina. L'intervento di restauro degli anni Novanta*, in *Archeologia e Torino. Dall'età preromana all'Alto Medioevo*, a cura di L. Mercando, Torino 2003, 259-291.
- Patetta 2004 – L. Patetta, *Alberti e il disegno, «Il Disegno di architettura», 28 (2004), 3-10.*
- Periti 2020 – G. Periti, *Ravenna, Vasari and the Problem of the Late Antique Heritage, in Ravenna in the imagination of Renaissance art*, edited by A. Nagel, G. Periti, Turnhout 2020.
- Piana 2008 – M. Piana, *Il motivo costruttivo dell'architrave tripartito in Andrea Palladio: fonti e modelli, in Palladio. 1508-1580. Il simposio del cinquecentenario*, a cura di F. Barbieri et al., Venezia 2008, 175-181.
- Pietramelara 1993 – C. Pietramelara, *Battistero di San Giovanni a Firenze. Rilievo e studio critico*, Firenze 1973.
- Piccolomini 1875 – E. Piccolomini, *Ricerche intorno alle condizioni ed alle vicende della libreria medica privata, «Archivio Storico Italiano», 19-21 (1874-1875), 101-129, 254-281, 51-94, 102-112, 282-296 (rist. Firenze 1875 in volume, con paginazione continua).*
- Pignatti 2019 – F. Pignatti, *Lorenzo Torrentino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 96, Roma 2019, 327-333.
- Pini-Milanesi 1876 – *La scrittura di artisti italiani (sec. XIV-XVII)*, riprodotta con la fotografia da C. Pini e corredata di notizie da G. Milanesi, Firenze 1876.
- Pirola-Truci 1996 – *L'Archivio Magliabechiano della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di P. Pirola e I. Truci, Firenze 1996.
- Poggio Bracciolini. *Codici 1980 – Poggio Bracciolini nel VI centenario della nascita. Codici e documenti fiorentini*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ottobre 1980-gennaio 1981), a cura di R. Fubini e S. Caroti, Firenze 1980.
- Porta 1991 – *Giovanni Villani. Nuova Cronica*, a cura di C. Porta, Parma 1991.
- Pray Bober 1957 – P. Pray Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, London 1957.
- Prima di Leonardo 1991 – *Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*. Catalogo della mostra (Siena, Magazzini del Sale, 9 giugno-30 settembre 1991), a cura di P. Galluzzi, Milano 1991.
- Promis 1869 – C. Promis, *Storia dell'Antica Torino*, Torino 1869.
- Rachele 2021 – C. Rachele, *Spolia, Imitatio and Detail Drawings in the Circle of Antonio da Sangallo the Younger*, in *Building with paper*, edited by D. Donetti, C. Rachele, Turnhout 2021, 80-105.
- Raffaello architetto 1984 – *Raffaello architetto*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 26 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984.
- Raffaello in Vaticano 1984 – *Raffaello in Vaticano*. Catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre-16 gennaio 1985), a cura di F. Mancinelli, G. Muratore, C. Pirovano, Milano 1984.
- Raffaello 1520-1483 2020 – *Raffaello 1520-1483*. Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-2 giugno 2020), a cura di M. Faietti, M. Lanfranconi, con F. P. Di Teodoro, V. Farinella, Milano 2020.
- Ranaldi 2015 – A. Ranaldi, *Porta Aurea a Ravenna: Palladio e altri, disegni e progetti*, in *Museo Nazionale di Ravenna: Porta Aurea, Palladio e il monastero benedettino di San Vitale*, a cura di A. Ranaldi, con i contributi di A. De Maria, P. Novara, A. Donati, Milano 2015, 33-57.
- Rebaudo 2016 – L. Rebaudo, *Un pellegrinaggio atipico. Archeologia e topografia nel viaggio del Levante di Bernardo Michelozzi e Bonsignore Bonsignori, «Nuova Rivista Storica», 100 (2016), 639-660.*
- Regnicoli-Speranzi 2019 – L. Regnicoli-D. Speranzi, *Mutamenti, continuità e interazioni delle scritture distinte librerie latine e greche nel Quattrocento fiorentino, in «Change» in Medieval and Renaissance Scripts and Manuscripts*. Proceedings of the 19th Colloquium of the Comité international de paléographie latine (Berlin, 16-18 September 2015), edited by E. A. Overgaauw and M. Schubert, Turnhout 2019, 177-196.
- Richa 1757 – G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri... tomo V del quartiere di S. Giovanni Parte Prima*, Firenze 1757.
- Ridolfi 1947 – R. Ridolfi, *Antonio Petri letterato e bibliofilo del Cinquecento, «La Bibliofilia», 49 (1947), 53-70.*
- Rollo 2021 – A. Rollo, *Ciò che per l'universo si squadrana, in Citar Dante. Espressioni dantesche per l'italiano di oggi*, a cura di I. Chirico, P. Dainotti, M. Galdi, Athens 2021, 260-263.
- Roma antica 1976 – *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi di Giovanni Antonio Dosio*, a cura di F. Borsi et al., Roma 1976.
- Roma di Leon Battista Alberti 2005 – *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*. Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 24 giugno-16 ottobre 2005), a cura di F. P. Fiore, A. Nesselrath, Milano 2005.
- Rosenfeld 1989 – M. N. Rosenfeld, *From Drawn to Printed Model Book: Jacques Androuet Du Cerceau and the Transmission of Ideas from Designer to Patron, Master Mason and Architect in the Renaissance, «RARAC» 16, 2 (1989), 131-145.*
- Röstel 2021 – A. Röstel, *The House and Collection of Giuliano, Antonio and Francesco da Sangallo, «Burlington Magazine», 163, 1421 (2021), 668-705.*
- Rosenauer 1993 – A. Rosenauer, *Donatello*, Milano 1993.
- Ruysschaert 1968 – J. Ruysschaert, *Miniaturistes "romains" sous Pie II, in Enea Silvio Piccolomini papa Pio II*. Atti del convegno per il quinto centenario della morte e altri scritti raccolti da D. Maffei, Siena 1968, 245-282, tavv. 1-35.
- Saalman-Enggass 1970 – *The Life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti*, introduction, notes and critical text ed. by H. Saalman and C. Enggass, English translation of the Italian text by C. Enggass, London 1970.

- Salatin 2014 – F. Salatin, «In alcune figure errò Giocondo». Note su alcune xilografie del Vitruvio del 1511, in *Vitruvio e l'archeologia*, a cura di P. Clini, Venezia 2014, 173-191.
- Salatin 2015 – F. Salatin, *Tra Francia e Venezia. Fra' Giocondo, Giano Lascaris e il Vitruvio del 1511*, «Studi veneziani», 72 (2015), 247-274.
- Salatin 2016 - F. Salatin, *Dedica d'architettura, architettura della dedica. Il Vitruvio di Fra Giocondo*, «Margini. Giornale della dedica e altro», 10 (2016), 3-16.
- Salvi 1994 – F. Salvi, *Edizioni, versioni e illustrazioni del De re aedificatoria. Nota sulla fortuna del trattato albertiano*, in G. Morolli, M. Guzzon, *Leon Battista Alberti: i nomi e le figure. Ordini, templi e fabbriche civili: immagini e architetture dai libri VII e VIII del De re aedificatoria*, Firenze 1994, 237-242.
- Salvi 1994b – F. Salvi, *Gli elementi architettonici del Battistero: capitelli, basi e trabeazioni*, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, I, a cura di A. Paolucci, Modena 1994, 133-142.
- Samperi-Zampa 2017 – R. Samperi - P. Zampa, *La loggia di Giulio II a Castel Sant'Angelo: storia, modelli, discendenza, in Giuliano da Sangallo. Atti del convegno (Firenze-Vicenza, 2011-2012)*, a cura di A. Belluzzi, E. Elam, F. P. Fiore, Milano 2017, 434-446.
- Satzinger 1991 – G. Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991.
- Scaglia 1985 – M. Scaglia, *Il 'Vitruvio Magliabechiano' di Francesco di Giorgio Martini*, Firenze 1985.
- Scapocchi 2017 – *Catalogo degli incunaboli della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di P. Scapocchi, Firenze 2017.
- Schlosser 1903 – J. von Schlosser, *Über einige Antiken Ghibertis*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», 24 (1903), 125-159.
- Schofield 1991 – R. Schofield, *Leonardo's Milanese Architecture: Career, Sources and Graphic Techniques*, «Accademia Leonardo da Vinci», 4 (1991), 111-157.
- Schulze-Altcappenberg 2000 – H. T. Schulze-Altcappenberg, *Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie*, Ostfildern-Ruit-London 2000.
- Scimemi 2022 – M. Scimemi, «A Trevisi da Ognissanti». Architetture in Ravenna, Padova e Treviso nei disegni di Giovan Francesco da Sangallo, in *Materia, Struttura e Filologia. Nuovi contributi sull'Architettura del Rinascimento*. Atti del convegno (Roma, Accademia di San Luca, 23 aprile 2018), a cura di F. Benelli, Roma 2022, 94-108.
- Seidel 2002 – W. Seidel, *Salustio Peruzzi (1511/12-1572). Vita und zeichnerisches Oeuvre des römischen Architekten. Eine Spurensuche*, München 2002.
- Serlio 1540 – S. Serlio, *Il terzo libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venezia, Francesco Marcolini, 1540.
- Shearman 1983 – J. Shearman, *Raffaello, Roma e il Codex Escorialensis*, in Id., *Funzione e illusione. Raffaello Pontormo Correggio*, a cura di A. Nova, Milano 1983, 43-76.
- Shearman 2003 – J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources, 1483-1602*, New Haven-London 2003.
- Simon 2003 – E. Simon, *Das humanistische Programm der Tondi im Hof des Palazzo Medici zu Florenz*, in Ead., *Schriften zur Kunstgeschichte*, Stuttgart 2003, 67-119.
- Smith 1987 – C. Smith, *Cyriacus of Ancona's Seven Drawings of Hagia Sophia*, «The Art Bulletin» 69 (1987), 16-32.
- Speranzi 2021 – D. Speranzi, *Provenienze Palatine. Niccolini-Del Bufalo*, «Archivum Mentis», 10 (2021), 355-368.
- Straehle 2001 – G. Straehle, *Die Marstempelheise. Cante, Villani, Boccaccio, Vasari, Borgini. Die Geschichte vom Ursprung der Florentiner Taufkirche in der Literatur des 13. bis 20. Jahrhunderts*, München 2001 (<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/526/>).
- Strucchi 1949-1950 – S. Strucchi, *L'arco detto «di Portogallo» sulla via Flaminia*, «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 73 (1949-1950), 101-122.
- Tabarrini 1879 – M. Tabarrini, *Gino Capponi. I suoi tempi, i suoi studi, i suoi amici*, Firenze 1879.
- Tafuri 1984 – M. Tafuri, *"Roma restaurata". Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo '500, in Raffaello architetto*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 26 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, 59-106.
- Tallini 2013 – G. Tallini, *Nuove coordinate biografiche per Giovanni Tarcagnota da Gaeta (1508-1566)*, «Italianistica», 42, 1 (2013), 105-125. Tallini 2020 – G. Tallini, *Vago et degno luogo lodare. Giovanni Tarcagnota tra storia e antiquaria*, Gaeta 2020.
- Tanturli 1976 – G. Tanturli, *Le biografie di artisti prima del Vasari, in Vasari storiografo e artista*. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, 275-298.
- Tanturli 2014 – G. Tanturli, *Sulla vita di Filippo Brunelleschi scritta da Antonio Manetti, trentacinque anni dopo, in La biografia d'artista tra arte e letteratura. Seminari di letteratura artistica*, a cura di M. Visioli, Pavia 2014.
- Targioni Tozzetti – G. Targioni Tozzetti, *Catalogo generale dei manoscritti Magliabechiani*, ms., sec. XVIII, I-XI, (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Sala Manoscritti e Rari, Cat. 45).
- Tata 2005 – M. Tata, *Il Settecento, in La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*. Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 24 giugno-16 ottobre 2005), a cura di F. P. Fiore, A. Nesselrath, Milano 2005, 210-211.
- Tedeschi Grisanti-Solin 2011 – Giovanna Tedeschi Grisanti - Heikki Solin, *"Dis Manibus, pili, epitaffi et altre cose antiche" di Giannantonio Dosio*, Pisa, ETS, 2011.
- Tesoro di Lorenzo il Magnifico 1973 – *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le gemme*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 1972), I, a cura di N. Dacos, A. Giuliano, U. Pennuti, Firenze 1973.
- Tessari 2005 – C. Tessari, *Baldassarre Peruzzi e il palazzo Savelli sul Teatro di Marcello*, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di C. L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, F. P. Fiore, P. N. Pagliara, Venezia 2005, 267-271.
- Tigler 2006 – G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano 2006.
- Toker 1985 – F. Toker, *Gothic Architecture by Remote Control: An Illustrated Building Contract of 1340*, «The Art Bulletin», 67 (1985), 67-95.
- Tosi 1983 – G. Tosi, *L'Arco dei Gavi*, Roma 1983.
- Tosi 1986 – G. Tosi, *La Porta Aurea di Ravenna e un disegno di Andrea Palladio*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», 93 (1986), 425-470.
- Tosi 1999 – G. Tosi, *Teatri e anfiteatri dell'Italia romana nella tradizione grafica rinascimentale. Commento archeologico*, Padova 1999.
- Tschudi 2019 – V. P. Tschudi, *Two Sixteenth-Century Guidebooks and the Bibliography of Rome, in Rome and The Guidebook Tradition*, edited by A. Blennow and S. Fogelberg Rota, Berlin-Boston 2019, 89-104.
- Tucci 1994-1995 – P. L. Tucci, *Considerazioni sull'edificio di via di Santa Maria de' Calderari*, «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 96 (1994-1995), 95-124.
- Tura 2005 – A. Tura, *Una mano nota ed altra ignota (Fedra Inghirami nei margini dell'Aetheria e la mano del ms. 85 di Eton nei margini di Euclide)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 67 (2005), 103-108.
- Utz 1973 – H. Utz, *Giuliano da Sangallo und Andrea Sansovino*, «Storia dell'Arte», 19 (1973), 209-216.
- Vasori 1980 – O. Vasori, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma 1980.
- Viscogliosi 2000 – A. Viscogliosi, *I Fori Imperiali nei disegni d'architettura del primo Cinquecento. Ricerche sull'architettura e l'urbanistica di Roma*, Roma 2000.
- Viscogliosi 2005 – A. Viscogliosi, *Il foro di Augusto, in La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*. Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 24 giugno-16 ottobre 2005), a cura di F. P. Fiore, A. Nesselrath, Milano 2005, 224-225.
- Viscogliosi 2020 – A. Viscogliosi, *La Roma antica di Raffaello e i disegni di topografia dei Fori di Antonio da Sangallo il Giovane: un'ipotesi di lavoro, in Raffaello 1520-1483*. Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-2 giugno 2020), a cura di M. Faietti, M. Lanfranconi, con F. P. Di Teodoro, V. Farinella, Milano 2020, 125-136.
- Wachler 1940 – L. Wachler, *Giovannantonio Dosio, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte»*, 4 (1940), 143-249.
- Weiss 1965 – R. Weiss, *L'arco di Augusto a Fano nel Rinascimento*, «Italia medioevale e umanistica», 8 (1965), 351-358.
- Zampa 2002 – P. Zampa, *Antonio da Sangallo il Vecchio. Da Firenze e Roma alla provincia toscana, in Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, 240-253.
- Zampa 2005 – P. Zampa, *La basilica Emilia, in La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*. Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 24 giugno-16 ottobre 2005), a cura di F. P. Fiore, A. Nesselrath, Milano 2005, 214-216.
- Zampa 2008 – P. Zampa, *Il Codice Strozzi: alcune considerazioni*, «Opus Incertum», 3, 5 (2008) [stampato 2010], 64-75.
- Zampa 2014 – P. Zampa, *La Basilica Emilia: architettura, lessico, costruzione*, «Pegasus», 16 (2014), 207-240.
- Zampa 2017a – P. Zampa, «Questo tempio è di opera dorica: il dorico, da Antonio da Sangallo il Giovane a Palladio», «Annali di architettura», 29, 2017, 127-134.
- Zampa 2017b – P. Zampa, «Un bel tempio d'ordine mescolato», in *Il Tempio di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, a cura di F. Cantatore, Roma 2017, 185-206.
- Zampa 2019 – P. Zampa, *L'angolo della basilica Emilia: "una bella discrezione da esser considerata"*, Roma 2019.
- Zampa 2021 – P. Zampa, «Vole stare così bastardo», in *Materia, struttura e filologia. Nuovi contributi sull'Architettura del Rinascimento*. Atti del convegno internazionale di storia dell'architettura del Rinascimento. In onore di Pier Nicola Pagliara (Roma, Accademia di San Luca, 23 aprile 2018), a cura di F. Benelli, Roma 2021, 45-56.
- Zavatta 2008 – G. Zavatta, *1526 Antonio da Sangallo il Giovane in Romagna. Rilevi di fortificazione e monumenti antichi romagnoli di Antonio da Sangallo il Giovane e della sua cerchia al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, Imola 2008.
- Zirardini 1762 – A. Zirardini, *Degli antichi edifici profani di Ravenna libri due*, Faenza, Gioseffantonio Archi 1762.
- Zwischen Phantasie und Wirklichkeit 1988 – *Zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Römische Ruinen in Zeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts aus Beständen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz*. Ausstellungskatalog (Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, 1. Juli bis 20. August), herausgegeben von D. Syndram, Mainz 1988.

