

Disegnare l'Antico nel Quattrocento e Cinquecento: uno studio analitico e comparativo dei taccuini degli artisti italiani [1](#)

Silvia Frison

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 22 Agosto 2021, n. 917

<https://www.bta.it/txt/a0/09/bta00917.html>

Articolo presentato il 16 Luglio 2021, approvato il 13 Agosto 2021 e pubblicato il 22 Agosto 2021

Come sottolineato da Arnaldo Bruschi, nella varietà dei loro modi grafici ed espressività, i disegni di architettura devono essere riconosciuti come autentici documenti di gusto, rivelatori di determinate tendenze culturali, e dunque dotati di un proprio valore di documento storico [2](#). Gli architetti moderni, infatti, attraverso i diversi e specifici mezzi di espressione grafica, raccontano una concezione dell'arte del costruire che, talora, per molti versi ricalca o integra la teoria architettonica stilata in trattati e scritti di altro genere.

Specialmente nello studio e nel rilievo dell'Antico, oltre a palesare un'affascinata soggezione per l'opera presa in esame, gli architetti ne propongono un'interpretazione critica, più o meno consistente a seconda del contesto geografico e cronologico. Il Quattrocento vede l'esperienza di Roma imperiale non solo come una miniera di forme di per sé ricche di significato, ma soprattutto come un'occasione di rintracciare contenuti assolutamente moderni, e dunque di intraprendere un confronto assai fruttuoso con e per il presente [3](#); la sua rappresentazione grafica non di rado asseconda l'estro immaginativo dell'architetto, nel quale la componente antiquaria è elemento fondamentale [4](#) - ed ecco allora proporsi sulla carta il restauro o la reintegrazione ideale e originale del rudere antico, impregnata delle inquietudini e dei fermenti intellettuali propri dell'Umanesimo.

Si riscontra una differenza sostanziale tra i disegni d'antichità del XV e del XVI secolo: in questo senso, fu decisiva la rivoluzionaria (benché incompiuta) impresa di Raffaello al servizio di Leone X a inizio Cinquecento - il cosiddetto "Trattato nuovo" d'architettura sulle antichità di Roma, rivolto tanto ai professionisti del settore quanto agli appassionati antiquari, letterati, collezionisti e alle corti che incoraggiano e finanziano i nuovi studi dell'Antico. Nella *Lettera* del 1519 indirizzata al papa Medici, il Sanzio trae le somme degli anni dedicati agli studi teorico-architettonici nella Città eterna, che lo portano a trovare insufficiente l'opera vitruviana e a sentire l'urgenza di un trattato assolutamente innovativo: in esso, a piante, prospetti e sezioni degli edifici antichi sarebbero seguite tavole a mano a mano più dettagliate della sintassi e della morfologia di ogni costruito che li componeva; dell'architettura romana antica si dovevano prendere in esame solo i fabbricati «del tempo delli imperatori, li quali sono li più eccellenti e fatti con più bella maniera e maggior spesa e arte di tutti gli altri»; l'obiettivo finale di tale progetto, cui prendono parte Raffaello e la foltissima cerchia di collaboratori, è offrire un *corpus* la cui lettura possa far credere di aver visto la Roma dei Cesari in tutto il suo originario splendore: in essa, la variegata fenomenologia degli edifici antichi avrebbe stimolato negli architetti moderni un'imitazione analogica e critica, non più interessata ai dispositivi meramente strutturali e linguistici da riproporre meccanicamente, ma finalizzata a coniugare armonia di proporzioni e strutture alla preziosità dei materiali e delle multiformi vesti che l'Antico vantava. Capace di rispondere alle richieste delle corti cinquecentesche, l'approccio del "Trattato nuovo" raffaellesco sarà destinato a diffondersi capillarmente fra gli architetti contemporanei e delle generazioni successive [5](#).

[precedente](#)[successivo](#)[tutti](#)[area ricerca](#)[PDF](#)

A livello tipologico, la classificazione più recente ed efficace dei taccuini d'antichità del XV e XVI secolo è stata stilata da Arnold Nesselrath [6](#). Una prima distinzione fondamentale da attuare, spiega lo studioso, è quella fra i libri di disegni originali e i libri di copie: i primi sono redatti sul posto, al cospetto dei monumenti antichi e disegnando su un taccuino pre-rilegato, non di rado affiancando più figure su una stessa pagina; i secondi raccolgono invece le copie più o meno puntali di disegni o illustrazioni originali.

I libri di disegni originali sono sopravvissuti solo raramente al trascorrere dei secoli, principalmente a causa dell'usura o del trasferimento del loro contenuto su libri di copie; inoltre, se il collezionismo di metà Cinquecento considera di pari valore i disegni di figura e d'architettura, così non sarà in tempi successivi, facendo sì che molti disegni d'architettura si conservino solo perché a fianco o sul retro di studi di figura [7](#). L'abbondante maggioranza dei taccuini di disegni dall'Antico sopravvissuti al tempo sono libri di copie, ed è possibile valutare quanto essi fossero in voga in età moderna consultando le fonti documentarie [8](#); se ne possono individuare diverse tipologie: i libri di modelli; i codici a carattere autobiografico; il libro di disegni-souvenir; i libri di disegni-trattato; il libro-*corpus*. Si noti che i codici solo di rado corrispondono pienamente a una delle tipologie di libro di disegni citate: da tale constatazione, e dunque dalla mescolanza di una o più specie di libro di disegni, si individua l'ulteriore categoria dei cosiddetti libri di disegni "misti".

I taccuini di disegni dall'Antico degli artisti italiani del XV-XVI secolo attualmente noti alla comunità scientifica ammontano al numero di 29: se ne propone di seguito un'analisi sintetica, che procede presentando i libri di disegni stessi in ordine cronologico (dal più antico al più recente).

Il "Taccuino dei viaggi" di Francesco di Giorgio Martini agli Uffizi (UA 318-337)

Il cosiddetto "Taccuino dei viaggi" [9](#) al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Firenze [10](#) offre una serie non omogenea di schizzi a mano libera, databili approssimativamente alle ultime tre decadi del XV secolo, realizzati in diverse località [11](#), direttamente davanti ai soggetti prescelti; non è possibile affermare con certezza se il materiale formò sin dal principio un taccuino unitario o se derivi invece da più codici [12](#), o ancora se si trattasse di fogli sciolti mai rilegati ma sistemati in gruppi omogenei. Il taccuino costituisce il libro di disegni originali da cui derivano molte delle copie dirette presenti nell'*addendum* al Trattato di Torino dello stesso autore [13](#), il cosiddetto Codice Saluzziano. Sulle pagine del taccuino, di diverse dimensioni e di differenti qualità di carta, si affollano su uno stesso foglio più soggetti, nell'evidente tentativo di risparmiare su un materiale costoso; tutto si caratterizza come rapide note e ricordi dei siti visitati; non mancano commenti e annotazioni autografe su misure e distanze date in "piedi", sulla collocazione dei monumenti (si noti che i nomi geografici sono o mal interpretati o volgarizzati secondo la tradizione locale). L'interesse principale di Francesco di Giorgio si mostra diretto al dato tecnico e strutturale; un interesse speciale è rivolto anche alle decorazioni scultoree delle architetture pubbliche, ma anche in questo caso gli schizzi non sono che mere impressioni; del tutto marginale è invece l'attenzione per la scultura classica.

Il Codice Saluzziano di Francesco di Giorgio Martini alla Biblioteca Reale di Torino (Cod. Saluzziano 148, F71-F95)

Come anticipato, i temi e i motivi presenti nel "Taccuino dei viaggi" di Francesco di Giorgio Martini dovevano essere trasferiti in speciali libri di disegni, con l'obiettivo di classificare e sistematizzare le impressioni avute durante i soggiorni per l'Italia. I fogli del Codice Saluzziano [14](#) possono essere visti come degli esempi di adattamenti successivi dei temi che avevano catturato particolarmente l'interesse dell'artista. Corrado Maltese, nella sua edizione del più importante manoscritto di Francesco [15](#),

ha commentato accuratamente i fogli apposti al Codice Saluzziano e ne ha sottolineato la particolare importanza: essi dovrebbero essere considerati come dotati di un autentico valore antiquario, nonostante le modifiche e il costante desiderio dell'artista di restaurare i monumenti osservati. I disegni mostrano non solo lo sviluppo intellettuale dell'architetto, ma anche la sua personale concezione delle forme e delle proporzioni dell'architettura antica, trasformata e rimodellata con notevole libertà.

Il taccuino di Simone del Pollaiuolo (detto il Cronaca) al Canadian Centre for Architecture di Montreal (inv. DR 1985: 674-680)

Al Canadian Centre for Architecture di Montreal si conservano attualmente sette fogli di mano di Simone del Pollaiuolo, probabilmente nucleo di un taccuino in parte disperso [16](#), raffiguranti soprattutto membrature architettoniche tratte indifferentemente da monumenti fiorentini dell'epoca romanica o romani dell'età imperiale. I singoli disegni, eseguiti a penna sfruttando entrambe le facciate dei fogli di carta bianca, si presentano perlopiù come schizzi realizzati davanti ai fabbricati scelti, data la loro spiccata immediatezza; lo stile del Cronaca si contraddistingue per la una visione rudemente semplificatrice dei monumenti: la stessa esperienza architettonica di Simone del Pollaiuolo, tendenzialmente plastica, informa il suo gusto disegnativo. Il piccolo codice, unico documento della grafica architettonica dell'artista, condensa e chiarisce, in una rassegna di significato mnemonico ed esemplare, precedenti osservazioni ed esercitazioni compiute a Roma e a Firenze dal Cronaca stesso: i soggetti selezionati per il rilievo sono la chiesa romanica dei Santi Apostoli a Firenze, il "bel San Giovanni" nella stessa città, il Pantheon, il Settizonio, i ruderi del Palatino e l'Arco di Settimio Severo a Roma.

Il Codex Barberini di Giuliano da Sangallo alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Barb. Lat. 4424)

Il celeberrimo *Codex Barberini* di Giuliano da Sangallo è un prezioso e ricco volume membranaceo nel quale l'architetto toscano raccolse disegni di progetti personali e numerosissimi rilievi di monumenti antichi e contemporanei, situati in Italia e nel Mezzogiorno della Francia [17](#). L'autore del volume vi incluse un libriccino di disegni più antico, anch'esso in pergamena, il cosiddetto "libro piccolo" [18](#), adattandone la dimensione delle pagine con delle strisce aggiuntive dello stesso materiale. Il frontespizio del codice non solo è eloquente sul carattere di "monumento" che Giuliano intendeva dare all'intero *corpus*, ma fornisce anche ulteriori e interessanti informazioni: la datazione apposta può essere intesa come la data di inizio della raccolta del materiale dell'intero *corpus*; l'indicazione del luogo suggerisce invece dove l'architetto mise insieme il codice. L'autore, nel corso della sua maturazione artistica, non smise di aggiungervi fogli, quasi si trattasse di un'autobiografia. Assai probabilmente Giuliano pensava di trasmettere l'opera in eredità al figlio Francesco (che peraltro collaborò alla produzione del codice), tesi supportata anche dal tipo di materiale prescelto; d'altra parte, l'erede conservò e intese il libro precisamente come un lascito paterno [19](#). Il risultato complessivo del Barberiniano Latino 4424 è un ricchissimo, prezioso repertorio d'una antichità magmatica e ancor respirante, in cui confluiscono creazioni di grande originalità, suggestioni diverse dall'entourage Sangallo e interessanti dialoghi con altri taccuini del tempo: i fogli rivelano un atteggiamento molto consapevole, un'indagine trasfigurante dalle sfumature infinite, in cui ogni dettaglio viene restituito dalla commossa oratoria storica del Sangallo in un insieme fluido, facendo sì che gli edifici monumentali non assumano semplicemente un interesse architettonico.

Il Codice Strozzi di cerchia sangallescà al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (inv. 1584A-1605A)

Tra i disegni conservati agli Uffizi, la raccolta di fogli rilegata e segnata da 1584 A a 1605 A è nota come Codice Strozzi. Lo studio di tale volume, che comprende rilievi di monumenti romani, fiorentini e senesi, presenta tuttora notevoli problemi: i suoi fogli sono di controversa attribuzione, datazione, relazioni con altre raccolte di schizzi o singoli disegni; estremamente difficile è altresì ricostruire la consistenza originaria e la disposizione dei fogli del *corpus* che, più volte smembrato e ricomposto, ci giunge probabilmente mutilo [20](#). Si può asserire che i fogli in esso contenuti offrono rilievi di prima mano riconducibili alla cerchia dei fratelli Sangallo, come suggeriscono tanto i rimandi a personaggi a loro vicini, quanto le analogie con il Taccuino senese di Peruzzi. Redatti tra la fine del XV e il primo decennio del XVI secolo, è possibile dividere i disegni del Codice Strozzi in due gruppi: il primo è costituito da repertori di capitelli, velocemente appuntati senza misure e senza indicazione di luogo, di epoche e provenienze diverse, corredati da osservazioni e misure annotate con una certa cura; il secondo gruppo raccoglie disegni di una selezione di famosi monumenti antichi. Nel codice si proporrebbero due modi profondamente diversi di guardare all'Antico: la ricerca di forme da copiare e reinventare con gusto pittorico e antiquario da una parte, lo studio accurato degli edifici (in alcuni casi con tentativi di restituzione della forma originaria) dall'altra.

Il Codice Escorialense di cerchia sangallescà (inv. 28-II-12)

Il *Codex Escorialensis* venne a far parte delle raccolte dell'Escorial nel 1576, proveniente dalla collezione di Don Diego de Mendoza, cugino del suo primo proprietario. Il taccuino dovette esser stato acquistato da Don Diego durante il suo soggiorno romano. Shearman fu il primo ad analizzare la rilegatura del codice [21](#): la diversa tecnica di legatura per il volume II e III corrisponde al mutare degli autori dei rilievi in essi contenuti, e sembra evidente che il codice sia, nel suo insieme, il prodotto di una cerchia chiusa, di una bottega; pare che Hülsen, con la sua originaria attribuzione del *Codex Escorialensis* a Giuliano da Sangallo, abbia avuto ragione, e non perché si tratti di un'opera autografa dell'architetto fiorentino, ma piuttosto perché la provenienza del codice dalla bottega di Giuliano era stata bene riconosciuta dallo studioso [22](#). Il contenuto del *Codex Escorialensis* è quanto mai eterogeneo: per esempio, vi si trovano disegni di celebri sculture antiche a tutto tondo e rilievi, riproduzioni di vasi, ornamenti e membrature architettonici, vedute e schizzi panoramici. Il risultato è una sintesi più o meno rappresentativa di quanto si poteva ancora ammirare dell'antica Roma all'inizio del XVI secolo; forse il Mendoza, al termine del suo viaggio nella città eterna, intendeva acquistare, tramite esso, una sorta di "libro-souvenir" da portare a casa con sé; evidente è d'altra parte il suo entusiasmo per lo stile rinascimentale italiano, che si spinse tanto oltre da fargli infine impiegare il libro come repertorio di modelli da sfruttare nella decorazione de La Calahorra [23](#).

"Taccuino senese" di Giuliano da Sangallo alla Biblioteca comunale di Siena (Codice S. IV. 6 e 8)

Il cosiddetto "Taccuino senese" di Giuliano da Sangallo appartiene all'ultimo periodo della vita dell'artista. Precisamente come il Codice Barberiniano Latino 4424, passò nelle mani di eredi poco riverenti, forse degli stessi Sangallo, che non ebbero scrupoli a servirsene già nel XVI secolo, tanto che sulle pagine lasciate in bianco scrissero diverse ricette per la fabbricazione della colla (fortunatamente non toccarono le tavole contenenti i disegni). Il volume si presenta come un grazioso codice membranaceo di ridotte dimensioni, e doveva esser formato dalla riunione di vari quaderni sciolti; i disegni in esso contenuti abbracciano non solo opere dell'antichità classica ma anche opere medievali e contemporanee, dell'Italia e del Mezzogiorno della Francia; vi si

trovano pure infiniti studi e progetti architettonici (la gran parte di Giuliano stesso), saggi di meccanica applicata in varie guise, disegni di quadri e d'oggetti artistici, come armi, arredi domestici, maioliche e simili; senza essere condotti nei particolari al livello dei disegni in Vaticano, i rilievi mostrano tuttavia una maggiore maturità e spontaneità, e tradiscono l'assoluta padronanza del soggetto. Non mancano commenti personali dell'artista, che danno luce sulla sua vita e il suo carattere [24](#).

Il Codice Coner conservato presso il Sir John Soane's Museum di Londra (vol. 115)

I disegni inseriti nel Codice Coner, attribuiti a Bernardo della Volpaia, descrivono una vasta gamma di tipologie architettoniche, rappresentate in proiezione ortogonale, con accurate planimetrie, sezioni e prospetti [25](#). La storia del volume è assai articolata [26](#); il suo autore realizzò il taccuino probabilmente entro il 1515 circa, facendovi confluire, come proposto da Tilmann Buddensieg [27](#), rilievi eseguiti in anni precedenti; a differenza di molti manoscritti antecedenti o contemporanei, il volume organizza i contenuti per gruppi tematici compatti (atteggiamento, questo, tipico del Rinascimento maturo), separando i diversi blocchi con fogli bianchi completati da disegni nel XVII secolo, quando il codice fu acquisito da Cassiano dal Pozzo perché facesse parte del suo *Museo Cartaceo* [28](#). La precisione metrica che caratterizza il *Codex Coner*, sottolineata perfino nel frontespizio, doveva costituire ormai un requisito sostanziale per avvicinarsi all'Antico [29](#). Date le numerosissime corrispondenze tra Codice Strozzi, *Codex Escorialensis* e *Codex Coner*, ampiamente descritte da Paola Zampa [30](#), si può immaginare l'esistenza di modelli condivisi da una vasta cerchia di artisti, proprio come avveniva nel clima culturale inaugurato da Raffaello Sanzio con la sua *Lettera* a Leone X.

Il taccuino dei viaggi di Baldassarre Peruzzi al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi

Originariamente, i disegni peruzziani degli Uffizi 381-398A, 401-405A, 408A, 410A, 419-422A e 426A fecero indubbiamente parte di un taccuino unitario [31](#). Le carte superstiti del volume contengono esclusivamente schizzi dal vero di monumenti antichi di Roma, Ferento, Bomarzo, Todi, Via Appia, Terracina, Mola, Gaeta e Capua; evidentemente, il Peruzzi dovette impiegare questo taccuino a Roma e nei viaggi nelle località menzionate. Poiché due gruppi di disegni possono essere datati con certezza (i disegni di Ferento, Bomarzo, Todi al 1518, quelli del Mausoleo d'Augusto al 1519), tutti gli altri disegni o stanno in questi termini cronologici o di poco se ne discostano. Baldassarre mise in bella copia alcuni rilievi del taccuino fiorentino nel Cod. S. II 4 alla Biblioteca comunale di Siena, come dimostrato da Bartoli: lo studioso ne deduce che i sette fogli senesi sono l'avanzo di un libretto, su ciascuna pagina del quale Peruzzi copiava in pulito gli schizzi e le relative note di ogni pagina del taccuino agli Uffizi.

Il taccuino alla Biblioteca Civica Passionei di Fossombrone di un anonimo membro della cerchia di Raffaello (inv. Disegni Vol. 3 = Cod. C. 5. VI)

Il libro di disegni dall'Antico conservato presso la Biblioteca Civica Passionei di Fossombrone [32](#) proviene dalla collezione di Gherardo Cibo, il quale dovette acquistarlo nel 1533 circa. L'identificazione dell'autore del volume, appartenente alla cerchia di Raffaello Sanzio, resta tutt'ora difficile: se i prototipi del codice si riferiscono a materiale raffaellesco degli ultimi anni del maestro, il codice fu probabilmente realizzato dopo la sua morte. La rappresentazione ivi contenuta della statua di Marco Aurelio ancora davanti al Laterano, dove restò fino al 1538, fornisce un termine *ante quem* di realizzazione del libro. Come tanti altri taccuini del tempo, è composto unicamente da copie [33](#): fra esse, non mancano le fonti di diversi modelli di decorazione, come ad esempio i fregi del teatro marittimo di Villa Adriana; tra i

monumenti antichi studiati [34](#), troviamo il celebre sarcofago della collezione Savelli, i mausolei antichi. Le tecniche esecutive dei rilievi nel taccuino corrispondono a quelle descritte da Sanzio nella *Lettera* a Leone X: si trovano infatti perlopiù disegni in proiezione ortogonale.

I taccuini dall'Antico di Amico Aspertini a Parma, Wolfegg e Londra

La lettura dei quattro volumi di disegni attribuiti all'Aspertini consente di ricostruire l'approccio dell'artista al patrimonio classico dalla giovinezza alla maturità. Il codice a Parma [35](#), il più antico, contiene prevalentemente decorazioni presenti a Roma; delle grottesche disegnate, molte presentano morfologie miste, al punto che per la loro intitolazione si adottarono a suo tempo due alternative terminologiche, grottesca o *drôlerie*, con l'intento di sottolineare l'ambivalenza di certi ornati, reminiscenti di tipologie ornamentali medievali piuttosto che interamente ispirati alla classicità e, in particolare, al sistema decorativo neroniano della *Domus Aurea* [36](#). Il poco più tardo *Codex Wolfegg* [37](#) è una possibile committenza di Giovanni Achillini, detto il Filoteo [38](#): i disegni ivi contenuti, senza alcuna eccezione, sono le opere d'arte antiche a Roma, e sovente gli schizzi sono accompagnati da indicazioni sulla collocazione. Contrariamente al *Codex Wolfegg*, il membranaceo *London I* [39](#) si preserva intatto, e combacia perfettamente alla descrizione di Malvasia: di provenienza sconosciuta, in esso l'artista sperimenta il maggior numero di tecniche esecutive. Il secondo taccuino al British Museum [40](#), proveniente dalla collezione di Sir Thomas Lawrence, consiste in fogli di carta ritagliati e incollati su pagine più grandi, quindi rilegati; i contenuti sono molto variegati: rilievi d'antichità (solitamente rielaborate drasticamente), saggi compositivi abbozzati, vedute di rovine, copie da *pattern-books* d'architettura, disegni o incisioni rinascimentali. I quattro taccuini condividono una trasformazione caratteristica dello stile classico di rilievo, che riguarda le ambiguità spaziali derivanti dalla traduzione delle convenzioni del rilievo antico in termini pittorici.

Taccuino attribuito a Baldassarre Peruzzi della Biblioteca Comunale di Siena (inv. S. IV. 7)

Benché mai pubblicato interamente, il Taccuino senese attribuito tradizionalmente a Baldassarre Peruzzi è stato esaminato da diversi studiosi nel tempo [41](#). Esso rappresenta uno dei numerosi quaderni di schizzi sui quali si esercitavano e da cui traevano ispirazione gli artisti del Cinquecento: infatti, non solo la raccolta è stata consultata a lungo da diversi artisti, ma fu anche completata da questi, per un periodo che va oltre la morte di Baldassarre Peruzzi [42](#). I soggetti contenuti nel codice sono variegati: fra essi, teste di leoni ed elefanti, due statue di donne, una colonna tortile riccamente decorata, i disegni (copie dall'*Hypnerotomachia Poliphili*) di fregi decorativi, frammenti di architettura antica, obelischi e statue egiziane, fasci e stendardi romani, studi di animali ed uccelli, niobidi, copie degli epitaffi di Raffaello e Perin del Vaga [43](#), disegni di soldati romani che combattono, dettagli architettonici, copie di fattura scolastica dall'Antico.

Il taccuino di un anonimo artista italiano di primo Cinquecento al Canadian Center for Architecture di Montreal (Collezione Weinreb, inv. DR 1982)

Ancora inedito, il suo autore deve averlo realizzato nella prima metà del XVI secolo, probabilmente copiando in pulito gli schizzi precedentemente realizzati davanti a monumenti osservati in diverse località del Lazio e in Campania: i rilievi sono connotati da notevole accuratezza, tanto a livello tecnico quanto nel fornire spesso le misure dei monumenti rappresentati. Nel libro non emerge alcun interesse per lo studio di figura e della statuaria antica (a tutto tondo e in rilievo), mentre domina l'attenzione per le membrature architettoniche di alcuni fabbricati del cuore di Roma (come il tempio di Serapide, la porta *Carmentalis*, il portico del tempio del Divo

Claudio) e soprattutto per gli edifici a pianta centrale, quasi sempre ricostruiti arbitrariamente dall'artista e rappresentati in pianta: fra essi, il Mausoleo di Santa Costanza, Santo Stefano Rotondo, il tempio di Minerva Medica, il ninfeo di Egeria, il tempio di Ercole Vincitore al foro Boario, il cosiddetto "teatro marittimo" e il canopo di villa Adriana, il tempio di Vesta e il tempio della Tosse a Tivoli, il tempio di Apollo a Pozzuoli; non mancano progetti personali dell'architetto, soprattutto di chiese e monumenti sepolcrali a pianta centrale, anche molto complessi.

Il Taccuino di Girolamo da Carpi alla Biblioteca Reale di Torino

Il taccuino dovette confluire nelle raccolte della Biblioteca Reale di Torino quando, nel 1839, l'incisore Giovanni Volpato vendette la sua collezione a Carlo Alberto di Savoia [44](#); per il loro carattere archeologico, i disegni torinesi di Girolamo da Carpi, erroneamente attribuiti a Battista Franco, vennero inseriti in una cartella di recupero della Biblioteca e contrassegnati con il termine "contraffazioni". Il codice è composto da fogli di dimensioni differenti e dall'insolito formato stretto e lungo, di cui l'artista sfrutta entrambi le facciate, rilevando sculture antiche e motivi di ispirazione rinascimentale, seguendo un metodo alquanto libero nella trascrizione grafica dei modelli. Norman Wigton Canedy [45](#) ne ha offerto una pubblicazione completa, ponendo delle questioni metodologiche fondamentali: in primo luogo, ipotizzava la pertinenza dei disegni torinesi a un unico taccuino eseguito da Girolamo da Carpi negli anni del suo soggiorno romano; anche gli studi effettuati nel contesto della mostra di Philadelphia del 2005 [46](#) fanno perdere forza alle obiezioni poste da John A. Gere e Rita Parma Baudille all'ipotesi di Canedy circa l'esistenza di un solo "taccuino romano". Il contributo sul codice torinese di Anna Maria Riccomini [47](#) ha corretto invece i precedenti tentativi di riconoscere i modelli statuari e ha portato all'identificazione sicura di ulteriori pezzi, gettando nuova luce sul rapporto dell'artista con l'antico e con i luoghi del collezionismo romano di metà Cinquecento.

Il taccuino di Giovanni Colonna da Tivoli alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Cod. Vat. lat. 7721)

Il Codice Vaticano Latino 7721 è noto solo in parte e appare sporadicamente in pubblicazioni di varia natura [48](#). Gli studi più recenti di Calusi [49](#) hanno confermato che il suo autore è il Giovanni Colonna membro della famiglia Brigante Colonna [50](#), sostenendo che «era molto probabilmente anche architetto» oltre ad occuparsi di letteratura, disegno e antichità [51](#). Il libro offre riproduzioni di piante e alzati di monumenti (sia antichi che moderni), capitelli, basi, modanature architettoniche, are funerarie, antiche iscrizioni latine e greche, rilievi, statue, obelischi, vedute di paesaggi, fantasie ornamentali, grottesche; i disegni, spesso accostati in un unico foglio, sono accompagnati da numerose annotazioni. Questa ricca miscellanea di rilievi mostra l'inesauribile curiosità del suo autore per l'ambiente che lo circonda, ed è possibile ricavarne anche gli interessi specifici: per quanto concerne i disegni di monumenti e marmi antichi, di essi viene colto solo l'aspetto compendiario; l'autore privilegia i dettagli, sottolineando il valore decorativo dei motivi riprodotti, spesso e volentieri apponendovi discrete varianti personali. Una nota autografa al f. 94v del codice fa supporre che il disegnatore possedesse un secondo taccuino, di cui purtroppo non si ha ancora ulteriore notizia.

Il Codex Coburgensis al Kupferstichkabinett delle Collezioni d'arte del Castello di Coburg (inv. no. Hz 2)

Henning Wrede e Richard Harprath [52](#) hanno collegato due importantissime ma poco studiate collezioni di disegni dall'Antico all'Accademia dello studio dell'architettura di Tolomei: uno di essi è il *Codex Coburgensis* [53](#). I due studiosi lo descrivono come il «primo libro sistematico di archeologia», ma il volume non è solo ordinato sistematicamente concordemente alla storia mitica degli dei greco-romani: i suoi disegni sono anche esempi precoci di un metodo che merita di esser chiamato “archeologico”, perché documentano gli artefatti antichi molto accuratamente, con tutti i loro danneggiamenti e senza addizioni, correzioni o ricostruzioni; in aggiunta, le annotazioni e le considerazioni sono separate distintamente dai disegni e dalle iscrizioni antiche. Harprath colloca l'autore del *Codex Coburgensis* nel contesto della Roma di metà Cinquecento, supponendolo di origine romana o probabilmente mantovana; lo studioso ne esplora altresì l'abilità disegnativa e la personalità artistica, caratterizzata da uno stile raffinatissimo, mettendo in luce anche il suo metodo di lavoro.

I Codici Destailleur A, B, C dell'Ermitage

Le tre raccolte di disegni conservate dal 1932 presso la Biblioteca dell'Ermitage di San Pietroburgo, designate convenzionalmente come Album *Destailleur* A, B, e C (dal nome dell'architetto francese che li acquisì, i primi due nel 1854 e il terzo nel 1888), sono datati attorno alla metà del Cinquecento. Purtroppo, per diverse ragioni, manca ancora una pubblicazione accurata ed esaustiva degli album [54](#), ma il recente e prestigioso volume di Orietta Lanzarini e Roberta Martinis ha risposto quantomeno all'appello lanciato da Hülsen nel 1910 [55](#), che sottolineava l'urgenza di studiare in particolare il Codice B. La più recente attribuzione di tale volume è formulata nel 1992 da Nesselrath, che vi riconobbe la mano del cosiddetto Anonimo Mantovano A, attivo fino al terzo quarto del XVI secolo (tale ipotesi fu ribadita dallo stesso studioso l'anno seguente e accolta poco più tardi anche da Campbell [56](#)). All'interno del codice sono stati contati 605 soggetti in totale [57](#): 563 di essi raffigurano la ricostruzione o, più di rado, lo stato conservativo di templi, sepolcri, edifici, ponti, elementi architettonici e decorativi antichi presenti a Roma, Albano, Brindisi, Capua, Cuma, Grottaferrata, Maddaloni, Napoli, Nettuno, Nola, Palestrina, Pozzuoli, Teano, Terracina, Tivoli e lungo le principali vie consolari; un piccolo nucleo offre invece delle copie da disegni di Du Cerceau; le architetture sono raffigurate attraverso piante, vedute, alzati interni e/o esterni, mentre sia dei complessi tratti da Du Cerceau, sia di cornici, trabeazioni, basi, capitelli, elementi architettonici e decorativi è riprodotta generalmente una porzione o la metà di sinistra, più raramente quella di destra. Ogni fascicolo del codice è monotematico, salvo alcune eccezioni, dovute forse a modifiche della rilegatura originale.

Il Codex Ursinianus alla Biblioteca Apostolica Vaticana (inv. Vat. Lat. 3439)

Il *Codex Ursinianus* è una raccolta di disegni derivati dai codici a Napoli, Parigi e Oxford di Pirro Ligorio, dovuta alla collaborazione fra Onofrio Panvinio e Fulvio Orsini [58](#). Ai ff. 50-51 la ricostruzione del Tempio della Fortuna Primigenia a Preneste è stata copiata dall'enciclopedia di Torino compilata a Ferrara dopo il 1569: da ciò consegue che non è accettabile quanto proposto da Erna Mandowsky e Charles Mitchell [59](#), secondo cui il codice fu completato entro il 1570; non è condivisibile nemmeno la loro datazione di inizio di realizzazione del codice nel 1564-1565, poiché alcune annotazioni d'accompagnamento ai rilievi suggeriscono una data più precoce: per fare solo un esempio, al f. 7v una statua è detta di proprietà di Gentile Delfini, che morì nel 1559. La presenza di moltissime annotazioni di mano di Onofrio Panvinio, fornisce un solido termine *ante quem* al 1568, anno in cui egli morì; Onofrio doveva essere responsabile dell'organizzazione dell'intero *corpus*: egli organizzò per tipologia delle schede di provenienza diversa, in un quaderno destinato originariamente a contenere dei testi di salmi; i suoi fogli non sono sistemati nel loro ordine originale, e

molti sono stati ritagliati e poi incollati su altri fogli in un ordine nuovo. Nei secoli, non pochi studiosi si interessarono ai commenti presenti nel Vat. Lat. 3439 [60](#); i suoi soggetti, copiati da altri libri di disegni, sono perlopiù monumenti antichi: fra essi, monumenti egizi ed egizianeggianti, piante dell'antica Roma, frammenti della *Forma Urbis*, templi e tombe.

Il taccuino di Giovanni Antonio Dosio alla Biblioteca Nazionale di Firenze (Cod. N.A. 618, inv. II. I. 511)

Il codice N.A. 618 conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze offre un numero assai cospicuo di rilievi dosiani inerenti le antichità romane che nella seconda metà del Cinquecento facevano parte delle maggiori collezioni private della capitale pontificia. Con la scoperta di tale volume, si sono recuperati disegni pertinenti a due opere che l'artista andava preparando nella seconda metà del XVI secolo, una sola delle quali fu infine data alle stampe: le 50 vedute di monumenti romani e l'album di *Dis manibus, pili, epitaffi et altre cose antiche*, rimasto inedito. Dal punto di vista archeologico – antiquario, i disegni in N.A. 618, realizzati tra il 1568 e il 1583 circa, sono di importanza notevole per almeno tre ragioni: anzitutto, essi documentano opere ormai scomparse, in alcuni casi note solo grazie a questi rilievi; in seconda istanza, essi sono assolutamente fedeli, scevri di arbitrarie integrazioni; curioso è anche il fatto che il codice presenti molti disegni ripetuti su carte diverse, a vari stadi di esecuzione; infine, i disegni registrano la collocazione dei pezzi prima dell'ingresso nelle grandi collezioni pubbliche nel periodo più fiorente del commercio antiquario.

Il libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio a Modena (Biblioteca Estense Universitaria, Cod. Campori, App. 1755 = y Z 2.2)

Uno studio accurato e la pubblicazione del volume si deve a Eugenio Luporini, che non ebbe difficoltà a retrodatare di circa due secoli la precedente attribuzione [61](#): confrontando i fogli modenesi con quelli custoditi agli Uffizi e alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, che risultano condividere molte caratteristiche [62](#), lo studioso ha ricondotto a Dosio l'abbondante maggioranza dei disegni nel codice camporiano. Valutando attentamente i modi stilistici e i soggetti è possibile avanzare una datazione precedente alla formulazione del progetto del trattato dell'architetto, e dunque ai primi anni romani di formazione, nei quali era intento a studiare e restaurare reperti; è possibile che il codice in esame sia composto da alcuni di quei taccuini che Dosio soleva portare con sé nel suo girare all'interno di una città e durante i viaggi, al fine di memorizzare tutto ciò che attirava il suo interesse. Diversi fogli presentano una caratteristica molto comune nell'architetto, quella cioè di proporre due varianti dello stesso soggetto, anche molto diverse tra loro, simmetricamente poste su di un foglio diviso a metà; è da notare poi che su alcuni fogli rappresentanti cantieri moderni si trovano annotazioni con i nomi dei loro autori e il soggetto raffigurato, delle quali alcune non sono autografe, e dunque probabilmente di mano di collaboratori del Dosio o di artisti che si sono serviti a loro volta di questi modelli da copiare. Il ventaglio di soggetti è estremamente eterogeneo: schizzi di sculture, stucchi e rilievi di area romana e fiorentina, ma anche di altre località (come Cuma e Siena); sono presenti anche copie da altri disegni, come quelli tratti dagli originali michelangioleschi per la Sagrestia Nuova di San Lorenzo, per le finestre della Biblioteca Medicea Laurenziana e il modello per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma; disegni di macchine ispirati agli esempi di libri più antichi, come il *Codex Barberini* di Giuliano da Sangallo, il *Codex Escorialensis* e i disegni di Francesco di Giorgio Martini; progetti per tombe parietali [63](#); copie di monumenti funebri antichi; disegni di fontane, acquasantiere, stemmi, candelabri.

Il taccuino di un allievo di Giovanni Antonio Dosio alla Biblioteca Nazionale di Firenze (Cod. N.A. 1159)

Le annotazioni sui fogli che indicano le collocazioni dei monumenti rilevati in diverse collezioni romane suggeriscono che i disegni contenuti nel Codice N.A. 1159 alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze furono realizzati perlopiù durante il pontificato di Pio IV (1559-1565); Giovanna Tedeschi Grisanti [64](#) sostiene che il volume potrebbe essere stato assemblato in un periodo di tempo più lungo, forse negli anni Sessanta e Settanta del XVI secolo. Comparando i disegni con gli schizzi del Dosio, possiamo vedere non solo quanto il loro autore fosse coscienzioso nell'interpretare le indicazioni del maestro, ma anche timide tracce della sua individualità personale; l'attribuzione di Nesselrath [65](#) del codice al pittore fiorentino Battista Naldini pare ancora oggi illuminante, ma sembra più probabile, in definitiva, che i disegni nel Codice N.A. 1159 siano di un artista brillante ma molto meno sofisticato, forse fiorentino, attivo nella bottega del Dosio contemporaneamente a Naldini [66](#). I disegni nel volume sono troppo pochi e selettivi per essere considerati un *corpus* autonomo, nonostante il codice sia ancora incompleto; in esso prevalgono nettamente i disegni di altari funerari romani, con iscrizioni perlopiù in latino, sovente accompagnate da decorazioni; assai poche sono le statue rappresentate, così come i rilievi marmorei con raffigurazioni, tutti scevri di iscrizioni (eccezion fatta per una statua di Vibia Sabina).

I disegni di Alberto Alberti all'Istituto Centrale per la Grafica: i volumi 2501, 2502, 2503, 2504

Uno studio appassionato e rigoroso dei quattro codici tradizionalmente attribuiti a Cherubino e Giovanni Alberti, oggi conservati all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, è stato compiuto solo trent'anni fa da Giovanna Forni [67](#), che li attribuisce con fermezza ad Alberto Alberti. I disegni nel codice 2501 hanno il carattere di appunti presi sul posto, talvolta frettolosamente; viceversa i codici 2502 e 2504 sono graficamente più curati ed elaborati, e spesso vi si trovano copie opportunamente corrette e pulite degli schizzi nei primi due volumi. I rilievi raccolti da Alberto Alberti nei quattro taccuini rappresentano nella quasi totalità monumenti antichi di Roma; le poche opere moderne, le composizioni di fantasia, abbozzi e studi per affreschi sembrano capitati in questi fogli quasi per caso (assai di rado occupano posizioni principali). I motivi di interesse offerti da un *corpus* tanto vasto sono molteplici: anzitutto, l'originalità e l'indipendenza dei disegni, tutti frutto dell'osservazione diretta e dello studio dell'Alberti; il valore di documentazione relativa a fabbricati oggi non più visibili a Roma; la rappresentazione di dettagli poco studiati dei monumenti più celebri; la correzione nel tempo delle annotazioni da parte di Alberto stesso; la segnalazione di curiose notizie sulle conoscenze archeologiche contemporanee. Il volume 2503 [68](#) dimostra come, a metà Cinquecento, il forte interesse per la grafica si rifletteva anche nel collezionismo moderno, tant'è che in esso trovano posto anche disegni di altri maestri quali Pontormo, Bandini, Raffaellino del Colle; per quanto concerne le copie dall'antico, la scelta delle statue rappresentate ricade soprattutto sui celeberrimi Dioscuri e il Torso del Belvedere [69](#); non mancano anche disegni di ornamenti di provenienza varia, macchine (perlopiù copie da Francesco di Giorgio Martini) e copie da opere cinquecentesche, spesso di grande valore documentario poiché tramandano opere altrimenti perdute o sconosciute del primo Cinquecento.

Ripercorrendo sinteticamente lo studio analitico dei taccuini di disegni dall'Antico degli artisti italiani di Quattro e Cinquecento, è possibile discernere come mutano nel corso dei decenni le loro caratteristiche e le loro finalità.

Come si è visto, in ordine cronologico, i primi esemplari di libri di disegni d'antichità pervenuti alla comunità scientifica sono quelli di Francesco di Giorgio Martini, databili agli ultimi trent'anni del XV secolo: il "Taccuino dei viaggi" agli Uffizi, che

raccoglie una serie non omogenea di schizzi dal vero realizzati nei soggiorni italiani dell'artista, e che nacque dunque come libriccino ad uso esclusivo dell'autore; dei rilievi in esso contenuti Francesco si servì per realizzarne delle copie nell'*addendum* al Trattato di Torino, il Codice Saluzziano, copie che mostrano non solo lo sviluppo intellettuale dell'architetto, ma anche la sua personale concezione delle forme e delle proporzioni dell'architettura antica, trasformata e rimodellata con notevole libertà, atteggiamento assai comune a quell'altezza cronologica. Degli stessi anni è il piccolo codice di Simone del Pollaiuolo al Canadian Centre for Architecture di Montreal, realizzato entro il 1500, che condensa e chiarisce, similmente al "Taccuino dei viaggi" di Francesco di Giorgio Martini, precedenti osservazioni ed esercitazioni compiute a Roma e a Firenze dall'artista stesso, con uno stile particolare che si contraddistingue per la visione rudemente semplificatrice dei monumenti.

Se nella seconda metà del XV secolo si riscontra dunque una certa omogeneità nelle caratteristiche e nelle finalità dei taccuini di studi dall'Antico, un discorso a parte meritano i codici di cerchia sangallescica, che si collocano nelle ultime due decadi del Quattrocento e nei primi vent'anni del secolo successivo: essi sono infatti rappresentativi di quella stagione transitoria tra la grafica di Francesco di Giorgio e il clima culturale inaugurato dalla Lettera a Leone X di Raffaello, aprendo i libri di disegni d'antichità a nuove peculiarità e destinazioni d'uso. Il Barberiniano Latino 4424 fu concepito da Giuliano da Sangallo come fosse un'autobiografia da lasciare in eredità al figlio Francesco, ed è un repertorio unico e nutritissimo ove l'interpretazione dei monumenti antichi sfocia in creazioni di grande originalità; sono caratterizzati da una maggiore maturità e spontaneità in disegni nel poco più tardo "Taccuino senese" di Giuliano (appartenente all'ultimo periodo della vita dell'artista), formato dalla riunione di vari quaderni sciolti. Il Codice Strozzi agli Uffizi offre invece due modi differenti di guardare al patrimonio classico: la ricerca di forme da copiare e reinventare con gusto pittorico e antiquario da una parte, lo studio accurato degli edifici (in alcuni casi restitutivo) dall'altra; in entrambi i casi, comunque, non si percepisce alcuna necessità di omologare i sistemi di misura, rilevamento e rappresentazione, come avverrà invece da Raffaello in poi. Il *Codex Escorialensis* costituiva, dal canto suo, una sintesi più o meno rappresentativa di quanto si poteva ancora ammirare dell'antica Roma a inizio Cinquecento, e dovette servire al suo acquirente da "libro-souvenir" ma anche da fonte di prototipi per canteri moderni.

Anche il Codice Coner, realizzato entro il 1515, rappresenta un caso molto particolare nel panorama di inizio XVI secolo perché, a differenza di molti manoscritti antecedenti o contemporanei, organizza i contenuti per gruppi tematici compatti - atteggiamento, questo, tipico del Rinascimento maturo; esso possiede le caratteristiche proprie del "libro-trattato": estrema precisione metrica, un'impostazione grafica volta a evidenziare le caratteristiche principali dei fabbricati (sia spaziali che di dettaglio), l'organizzazione del materiale per gruppi tematici già menzionata; le numerosissime e riconosciute corrispondenze tra Codice Strozzi, *Codex Escorialensis* e *Codex Coner* fanno anche immaginare già l'esistenza di modelli condivisi da una vasta cerchia di artisti, come promosso dal Sanzio; rilevante è altresì il fatto che, nel codice, le descrizioni grafiche di opere antiche e moderne sono affiancate sui fogli, suggerendo che esse possedevano un pari valore di modello.

Il "Taccuino dei viaggi" agli Uffizi di Baldassarre Peruzzi, benché realizzato negli anni intorno al 1518-1519, si inserisce ancora nella tradizione grafica della seconda metà del XV secolo, in quanto dovette essere impiegato dall'artista a Roma e nei soggiorni nel Centro Italia, rilevando i monumenti antichi dal vero; Baldassarre mise in bella copia alcuni rilievi del volume nel Codice S. II 4 alla Biblioteca comunale di Siena, similmente a quanto fece Francesco di Giorgio Martini con il proprio "Taccuino dei viaggi" e il Codice Saluzziano.

A partire dal secondo decennio del XVI secolo (dopo la morte di Raffaello), l'approccio al patrimonio classico muta profondamente: ne consegue un'inevitabile e significativa moltiplicazione delle tipologie di taccuini di studi dall'Antico.

Il libro di disegni conservato alla Biblioteca Civica Passionei di Fossombrone, databile tra il 1524 e il 1538, come molti altri taccuini del tempo, è composto unicamente da copie (quasi mai dirette); le tecniche esecutive in esso impiegate e le modalità di rappresentazione dei fabbricati corrispondono a quelle suggerite da Raffaello nella *Lettera a Leone X*.

I quattro codici di Amico Aspertini, che coprono quasi l'intero arco della vita dell'artista, sono taccuini *stricto sensu*, ossia volumi già rilegati prima di essere utilizzati e portati con sé come *vademecum* ad uso esclusivo dell'autore; dedicati specialmente allo studio di antichità, il *Codex Wolfegg* e il *London I* in particolare condividono una trasformazione caratteristica dello stile classico di rilievo, che riguarda le ambiguità spaziali che derivano dalla traduzione delle convenzioni del rilievo antico in termini pittorici.

Il Taccuino senese tradizionalmente attribuito a Baldassarre Peruzzi, dai soggetti molto variegati (rilievi dall'Antico, copie di opere contemporanee di celebri Maestri, ecc.) rappresenta uno dei numerosi quaderni di schizzi sui quali si esercitavano e da cui traevano ispirazione gli artisti del pieno Cinquecento: eseguiti i suoi disegni, il taccuino dovette cominciare a circolare da una mano all'altra, riempiendosi poco a poco di nuove immagini.

L'inedito libro di disegni dall'Antico conservato al Canadian Centre for Architecture di Montreal (collezione Weinreb), messo insieme nella prima metà del XVI secolo, contiene probabilmente delle copie in pulito di schizzi precedentemente realizzati davanti a monumenti antichi del Centro Italia; non vi mancano anche progetti personali dell'architetto, soprattutto di chiese e monumenti sepolcrali a pianta centrale.

Degli anni intorno alla metà del Cinquecento è il taccuino di Girolamo da Carpi alla Biblioteca Reale di Torino, composto da fogli che presentano da uno a più disegni raffiguranti sculture antiche e motivi di ispirazione rinascimentale, tutti caratterizzati da un metodo alquanto libero nella trascrizione grafica dei modelli, collocandosi dunque nell'ambito dei volumi pensati ad uso esclusivo dell'autore.

Il Codice Vaticano Latino 7721 di Giovanni Colonna da Tivoli, sempre databile alla metà del XVI secolo (1554) è un'opera discontinua ed eterogenea, nella quale i monumenti antichi e moderni sono giustapposti suggerendo il rapporto dinamico dell'autore con l'Antico; il volume si rivela un documento prezioso anche perché Giovanni esplicita sempre le collezioni da cui provengono i pezzi da lui rappresentati, così come la loro collocazione.

La nascita dell'«Accademia de lo studio de l'architettura» dovette influenzare in modo evidente le caratteristiche dei libri di disegni dall'Antico della seconda metà del XVI secolo, che si configurano perlopiù come eleganti libri di copie, il cui contenuto è sovente organizzato secondo precisi criteri.

Al progetto di Claudio Tolomei è stato collegato il *Codex Coburgensis*, definito come il «primo libro sistematico di archeologia»: esso non è solo ordinato sistematicamente concordemente alla storia mitica degli dei greco-romani, ma i suoi disegni sono anche esempi precoci di un metodo che merita di esser chiamato "archeologico", perché documentano gli artefatti antichi molto accuratamente, con tutti i loro danneggiamenti e senza addizioni, correzioni o ricostruzioni; in aggiunta, le annotazioni e le considerazioni sono separate distintamente dai disegni e dalle iscrizioni antiche. Anche nel contemporaneo *Codex Destailleur B* ogni fascicolo di copie di disegni dall'Antico è monotematico, salvo poche eccezioni. Qualcosa di simile si verifica altresì nel *Codex Ursinianus*, nel quale Onofrio Panvinio organizzò per tipologia delle schede di provenienza diversa, in un quaderno destinato originariamente a contenere dei testi di salmi.

I disegni nel codice N.A. 618 di Dosio alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sono di importanza notevole per almeno tre ragioni: anzitutto, essi documentano

opere ormai scomparse, in alcuni casi note solo grazie a questi rilievi; in seconda istanza, essi sono assolutamente fedeli, scevri di arbitrarie integrazioni; insolito è altresì il fatto che il codice presenti molti disegni ripetuti su carte diverse, a vari stadi di esecuzione; infine, registrano la collocazione dei pezzi prima dell'ingresso nelle grandi collezioni pubbliche nel periodo più fiorente del commercio antiquario. Una larga porzione dei rilievi del volume è stata copiata da un allievo nel Codice N.A. 1159 alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, realizzato anch'esso durante la messa in atto dei progetti dell'Accademia romana e destinato a essere sfogliato e condiviso dagli apprendisti in bottega. Un uso simile dovette esser fatto del libro conservato a Modena contenente perlopiù rilievi del Dosio, sulle cui pagine non mancano però annotazioni di mano di collaboratori o di artisti che si servirono a loro volta dei modelli ivi contenuti.

I codici di Alberto Alberti all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma rappresentano un *corpus* sconfinato e assai eterogeneo, che si può considerare una sorta di "canto del cigno" del patrimonio grafico moderno inerente gli studi d'antichità. I disegni raccolti nei quattro libri rappresentano nella quasi totalità monumenti della Roma imperiale, e i motivi di interesse offerti da un *corpus* tanto vasto sono molteplici: anzitutto, l'originalità e l'indipendenza dei disegni; il valore di documentazione relativa a fabbricati oggi non più visibili nell'Urbe; la rappresentazione di dettagli poco studiati dei monumenti più celebri; la correzione nel tempo delle annotazioni da parte di Alberto stesso; la segnalazione di curiose notizie sulle conoscenze archeologiche contemporanee. Il volume 2503 è particolarmente esemplificativo dell'enorme interesse per la grafica che si rifletté anche nel collezionismo cinquecentesco: nel codice, una cartella nella quale confluirono i più diversi fogli sciolti di enorme valore, trovano posto infatti disegni di altri maestri quali Pontormo, Bandini, Raffaellino del Colle, copie dall'antico, studi di grottesche, disegni di macchine (da Francesco di Giorgio), copie da capolavori contemporanei che talora tramandano opere altrimenti perdute o sconosciute del primo Cinquecento.

Legenda:

ASF = Archivio di Stato di Firenze

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana

CCA = Canadian Centre for Architecture di Montreal

GDSU = Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi

NOTE

[1](#) Il presente articolo riassume il contenuto dell'omonima tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte discussa da chi scrive presso Sapienza Università di Roma nell'A.A. 2020/2021.

[2](#) BRUSCHI 1967, pp. 41-52.

[3](#) Si leggano le voci "Architettura", "Disegno", "Didattica", "Progettazione" di ZEVI nell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, 1958 e sgg.

[4](#) CHASTEL 1963, p. 31.

[5](#) Per approfondire, si veda MOROLLI 1984.

[6](#) NESSELRATH 1986, pp. 87-147.

[7](#) Cfr. per esempio a questo proposito le osservazioni dello Shearman (SHEARMAN 1967, p. 12) sulla consistenza documentaria dei disegni d'architettura di Raffaello.

[8](#) NESSELRATH 1993, p. 131.

[9](#) BARTOLI 1914-1922, vol. I, figg. 13-19; *ibidem*, vol. VI, pp. 7-8; VASORI 1981, pp. 12-22; ERICSSON 1980.

[10](#) Analisi dettagliate dei disegni dall'Antico di Francesco di Giorgio Martini conservati al GDSU di Firenze (UA318-337) si trovano in ERICSSON 1980, BURNS 1993, pp. 330-357 e VASORI 1981, pp. 12-22; cfr. anche WELLER 1943, p. 259-268 e FERRI 1890.

[11](#) FIORE 1983, p. 201.

[12](#) BARTOLI 1914-1922, vol. VI, p. 7.

[13](#) NESSELRATH 1986, pp. 120-121.

[14](#) Per approfondire, si leggano: BETTS 1982, vol. II, pp. 108-111; MARTINI a cura di MALTESE 1967; ERICSSON 1980; FROMMEL, RAY 1984, p. 425, n. 3.3.3; SCAGLIA 1976 pp. 133-161; SCAGLIA 1992, pp. 61-63.

[15](#) MARTINI a cura di MALTESE 1967.

[16](#) Un altro foglio dallo stesso taccuino di disegni, raffigurante alcuni dettagli del battistero fiorentino, è conservato alla Pierpont Morgan Library, inv. 2337, nella collezione Alfred Morrison. Per approfondire: MARINO RADICE 1976, pp. 76-80, figg. 204-13; NESSELRATH 1985, lot. 94, tavv. XXXI-XXXVII.

[17](#) Giuliano vi soggiornò negli anni tra il 1494 e il 1496.

[18](#) HÜLSEN 1910, *Libro*.

[19](#) NESSELRATH 1986, pp. 127-129.

[20](#) ASF, Filza XVIII (1785), c. 23, n. 18.

[21](#) SHEARMAN 1977, pp. 107-146.

[22](#) HÜLSEN 1891, pp. 74-150; HÜLSEN 1910, *Libro*, pp. XXXII-XXXIV. Cfr anche EGGER 1905, pp. 13-17.

[23](#) KRUFTH 1969, pp. 33-51; *idem* 1970.

[24](#) Per approfondire: FALB 1902; HÜLSEN 1910, *Libro*, pp. LII-LIX.

[25](#) Sebbene il Codice Coner includa principalmente rilievi di architetture antiche, non mancano descrizioni grafiche di opere e dettagli contemporanee, spesso affiancate ai primi, in modo tale che opere antiche e moderne presentassero il medesimo valore di modello.

[26](#) Per approfondire: DE ANGELIS D'OSSAT 1951, pp. 94-98; NESSELRATH 1992, pp. 145-167.

[27](#) BUDDENSIEG 1975, p. 89-108. Si veda la voce "Bernardo della Volpaia" di PAGLIARA nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 37, 1989.

[28](#) CAMPBELL 2004, vol. II, pp. 597-655.

[29](#) Le misure sono espresse in braccia e frazioni di braccia, come dichiara Bernardo stesso nel codice: «omnia quae in isto libro sunt messurata cum brachiis florentinis dividendo brachium in partes sexaginta quas voco minuta et cum ipsis minutis minutissime messuratum est».

[30](#) ZAMPA 2010, pp. 64-75.

[31](#) VASORI 1981, pp. 40-41, 43-48, 51-54.

[32](#) Per approfondire, NESSELRATH 1986, pp. 143-144; *idem* 1993; TAFURI 1989, p. 304.

[33](#) I rilievi di particolari del Pantheon ai ff. 14v e 15r provano che il disegno autografo di Raffaello al RIBA è da considerarsi copia da un prototipo comune. Altri prototipi sono documentati dal *Codex Berolinensis*, come il f. 87v, che riproduce la stessa veduta di Tivoli di cui ai ff. 4v-5r di Fossombrone. Cfr. NESSELRATH 1984, pp. 406-407, no. 3.2.9.

[34](#) Si noti che quasi tutti gli edifici antichi riportati nel codice sono eseguiti in mattoni, tecnica questa molto apprezzata da Raffaello, come egli stesso dichiara nell'*Epistola* a Leone X e che studia attentamente nella traduzione di Vitruvio del Calvo.

[35](#) Parma, Biblioteca Palatina, MS PARM. 1535: FAIETTI, NESSELRATH 1995, pp. 44-88; FAIETTI 1995, p. 223; FAIETTI 2018, pp. 11-22; SCHWEIKHART 1986.

[36](#) Come sottolineato da Faietti (FAIETTI 2018, pp. 11-22), la compresenza nell'esercizio grafico di Aspertini di fonti decorative di epoche diverse, ovvero la frequente combinazione tra modelli antichi o all'antica e risorse iconografiche legate al repertorio medievale finì per riservare all'artista bolognese un ruolo e uno spazio piuttosto considerevoli.

[37](#) ROBERT 1901, pp. 209-243.

[38](#) DE MARIA 1988, p. 40. Cfr. anche COSMO 1984, pp. 26-27; SCHWEIKHART 1986, p. 28.

[39](#) Dei codici conservati a Londra, il *London I* è il più ricco di disegni d'antichità. Per approfondimenti sui taccuini del British Museum: ELEN 1995, n. 57; PRAY BOBER 1957.

[40](#) Per una disamina delle proposte della precedente bibliografia cfr. FAIETTI 1995, pp. 65-74.

[41](#) Per esempio, si veda FROMMEL 1968.

[42](#) TOCA 1971, pp. 161-179.

[43](#) Romagnoli osservò già che l'epitaffio di Perin del Vaga non poteva essere stato trascritto da Baldassarre. L'autore crede di poter riferire questa trascrizione a Sallustio Peruzzi.

[44](#) SCIOLLA 1989, pp. 75-83.

[45](#) CANEDY 1976. Cfr. anche BERTINI 1958.

[46](#) *Drawn together* 2005.

[47](#) RICCOMINI 1992, pp. 66-78.

[48](#) MICHELI 1982; HÜLSEN 1918-1919, pp. 1-5.

[49](#) CALUISI 2004, pp. 423-425. Cfr. anche MAGISTER 2000, p. 155-165.

[50](#) Cita: LITTA 1836-37. Proprio dal Litta si ricava che in quegli anni c'erano tre Giovanni Colonna, tutti egualmente semiconosciuti. In verità, però, non risultano specificatamente membri della famiglia Colonna di Tivoli. Si veda: BRIGANTE COLONNA 1940; VIOLA 1819, vol. III, p. 113.

[51](#) CASCIOLI 1927.

[52](#) HARPRATH, WREDE 1986.

[53](#) Che il volume avesse posto nelle attività dell'Accademia romana è provato anche dal fatto incontestabile che i suoi disegni paiono davvero pronti per essere tradotti in incisioni, date le striature sullo sfondo dei rilievi e i contorni assai rimarcati delle figure.

[54](#) La tesi di dottorato scritta negli anni Sessanta da Mikhailova sui tre album è purtroppo rimasta inedita; i codici sono tuttavia parzialmente illustrati dalla stessa autrice in MIKHAILOVA 1970, pp. 250-264. Per lo stato completo degli studi inerenti i codici *Destailleur*, si rimanda a LANZARINI, MARTINIS 2015, pp. 1-2.

[55](#) HÜLSEN 1910.

[56](#) NESSELRATH 1993; CAMPBELL 2004.

[57](#) La gran parte dei soggetti, solitamente accompagnati da legende, pare copiata da altri disegni, alcuni dei quali identificabili, mentre un piccolo nucleo corrisponde a dei rilievi sia immediati sia messi in pulito.

[58](#) Cfr. VAGENHEIM 1987, p. 206-208.

[59](#) MANDOWSKY, MITCHELL 1963; cfr. anche CAMPBELL 1984.

[60](#) Per approfondire, si legga VAGENHEIM 1987, pp. 199-309.

[61](#) LUPORINI 1958.

[62](#) *Idem* 1957, p. 442.

[63](#) La maggior parte dei progetti dosiani relativi a memorie funebri parietali è conservata proprio nel taccuino modenese, oltre che al GDSU di Firenze. È possibile che alcuni di questi modelli siano connessi a richieste fatte al Dosio da qualche committente nell'ambito di un gusto, molto diffuso a quel tempo, per monumenti parietali di dimensioni modeste, facilmente collocabili nell'impianto architettonico delle chiese più importanti di Roma (cfr. *Roma* 1993, pp. 416-419).

[64](#) TEDESCHI GRISANTI 1983, pp. 69-102.

[65](#) Attribuzione proposta alla conclusione dell'intervento di Rubinstein su questo codice in un *colloquium* a Coburg del settembre 1986.

[66](#) Per approfondire la bottega di Dosio a Firenze, consultare MORROGH 1985.

[67](#) FORNI 1989.

[68](#) Non si tratta di un vero e proprio taccuino di schizzi, bensì di una cartella nella quale confluirono i più diversi fogli sciolti, che si differiscono per formato, tecnica e carta. Il volume 2503, insieme con il 2501 e il 2502, e di seguito anche i volumi 2504 e 2505 furono acquistati dalla famiglia Alberti nel 1913 e nel 1928. Nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma esiste ancora la corrispondenza per l'acquisizione, le stime del materiale e l'attribuzione a Cherubino e Giovanni Alberti, tra gli altri di Federico Hermanin. Il volume 2503 restò relativamente inosservato finché Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, togliendolo dalla riserva dei volumi non schedati, lo portò all'attenzione di Kirwin nel 1978. Secondo Kristina Hermann-Fiore (HERMANN-FIORE 1983) la maggior parte dei disegni del volume 2503 è di mano di Cherubino.

[69](#) Gli stessi soggetti sono stati copiati in numerosissimi disegni del XVI secolo, spesso pubblicati successivamente in xilografie e incisioni. Relativamente vicini ai disegni degli Alberti sono quelli dell'autore del libro di schizzi a Cambridge e il Goltzius.

BIBLIOGRAFIA

BARTOLI 1914-1922

Alfonso BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma, Bontepelli, 1914-1922.

BERTINI 1958

Aldo BERTINI, *Catalogo dei disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1958.

BETTS 1982

Richard J. BETTS, *Francesco di Giorgio Martini*, in *Macmillan Encyclopedia of Architects*, Londra, Collier Macmillan, 1982.

BRIGANTE COLONNA 1940

Gustavo BRIGANTE COLONNA, *Illustrazione della famiglia Brigante Colonna*, Roma, Palombi, 1940.

BRUSCHI 1967

Arnaldo BRUSCHI, *Orientamenti di gusto e indicazioni di teoria in alcuni disegni architettonici del Quattrocento*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Roma, 1967.

BUDDENSIEG 1975

Tilmann BUDDENSIEG, *Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo: der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XV, Tubinga, 1975.

BURNS 1993

Howard BURNS, *I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze*, in F. P. FIORE, M. TAFURI, *Francesco di Giorgio architetto*, Milano, 1993.

CALUISI 2004

Graziella CALUISI, *Precisazioni biografiche su Giovanni Colonna da Tivoli - 1554 (codice Vaticano Latino 7721)*, in *Roma nella svolta tra Quattrocento e Cinquecento* (atti del convegno internazionale, Roma 28-31 ottobre 1996) a cura di S. COLONNA, Roma, De Luca, 2004.

CAMPBELL 2004

Ian CAMPBELL, *Ancient Roman Topography and Architecture*, in *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A Catalogue Raisonné*, s. A, parte 9, Londra, Miller, 2004.

CAMPBELL 1984

Ian CAMPBELL, *Reconstructions of Roman temples made in Italy between 1450 and 1600*, Oxford, University of Oxford, 1984.

CANEDY 1976

Norman Wigton CANEDY, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, Londra, Warburg Institute, 1976.

Roma 1993

Roma di Sisto V (catalogo della mostra, Roma 20 gennaio-30 maggio 1993) a cura di M. L. MADONNA, Roma, De Luca, 1993.

CASAMASSIMA, RUBINSTEIN 1993

Emanuele CASAMASSIMA, Ruth P. RUBINSTEIN, *Antiquarian drawings from Dosio's Roman workshop - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, N. A. 1159*, Milano, Bibliografica, 1993.

CASCIOLI 1927

Giuseppe CASCIOLI, *Uomini illustri della città di Tivoli*, Tivoli, Società Tiburtina di Storia e Arte, 1927.

CHASTEL 1964

André CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino, Einaudi, 1964.

COSMO 1984

Giulia COSMO, *Aspertini e la scultura antica*, in *Antologia di Belle Arti*, XXI-XXII, Torino, 1984.

Drawn together 2005

Drawn together: two albums of renaissance drawings by Girolamo da Carpi (catalogo della mostra, Philadelphia, 8 settembre-4 dicembre 2005), a cura di G. DAUNER, Philadelphia, Rosenbach museum & library, 2005.

DE ANGELIS D'OSSAT 1951

Guglielmo DE ANGELIS D'OSSAT, *L'autore del Codice londinese attribuito ad Andrea Coner*, in *Palladio*, I, Roma, 1951.

DE MARIA 1988

Sandro DE MARIA, *Artisti antiquari e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo*, in M. FAIETTI, K. OBERHUBER (a cura di), *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, Bologna, 1988.

EGGER 1905

Hermann EGGER, *Codex Escorialensis: ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Vienna, Alfred Hölder, 1905.

ELEN 1995

Albert J. ELEN, *Italian Late-Medieval and Renaissance drawing books, from Giovannino de' Grassi to Palma Giovane: a codicological approach*, Leida, A. J. Elen, 1995.

ERICSSON 1980

Christopher H. ERICSSON, *Roman Architecture expressed in sketches by Francesco di Giorgio Martini*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1980.

FAIETTI 1995

Marzia FAIETTI, *Amico Aspertini*, Modena, Artioli, 1995.

FAIETTI, NESSELRATH 1995

Marzia FAIETTI, Arnold NESSELRATH, «Bizar più che reverso di medaglia»: un codex avec grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini, in *Revue de l'art*, Parigi, 1995.

FAIETTI 2018

Marzia FAIETTI, *Il segno della ripetizione variata: i libri di disegni dall'Antico di Amico Aspertini* in V. SEGRETO (a cura di), *Libri e album di disegni 1550-1800: nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, Roma, De Luca, 2018.

FALB 1902

Rodolfo FALB, *Il Taccuino senese di Giuliano da Sangallo*, Siena, Olschki, 1902.

FERRI 1890

Pasquale Nerino FERRI, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Firenze, Bencini, 1890.

FIORE 1983

Francesco Paolo FIORE, recensione a C. H. ERICSSON, *Roman Architecture expressed in sketches by Francesco di Giorgio Martini*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 42, Chicago, 1983.

FORNI 1989

Giovanna Maria FORNI, *Monumenti antichi di Roma nei disegni di Alberto Alberti*, Roma 1991, in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, Roma, 1989.

FROMMEL 1968

Christoph Luitpold FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, in *Beiheft zum römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XI, Monaco, Schroll, 1968.

HARPRATH, WREDE 1986

Richard HARPRATH, Henning WREDE, *Der Codex Coburgensis: das erste systematische Archäologiebuch; römische Antiken-Nachzeichnungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts*, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, 1986.

HERMANN-FIORE 1983

Kristine HERMANN-FIORE, *Disegni degli Alberti*, Roma, De Luca, 1983.

HÜLSEN 1910, Escorialensis

Christian HÜLSEN, *Escorialensis und Sangallo*, [S. l.], 1910.

HÜLSEN 1910, Libro

ID., *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, Lipsia, Harrassowitz, 1910.

HÜLSEN 1891

Christian HÜLSEN, *Jahresbericht über neue Funde und Forschungen zur Topographie der Stadt Rom 1889-1890*, in *Mitteilungen des kaiserlichen deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Abteilung*, VI, I, Roma, 1891.

HÜLSEN 1918-1919

Christian HÜLSEN, *Zum Girlandensarkophag Caffarelli*, in *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, XL J., I, Berlino, 1918-1919.

KRUFT 1970

HANNO-WALTER KRUFT, *Concerning the date of the Codex Escorialensis*, in *The Burlington Magazine*, 112, Londra, 1970.

KRUFT 1969

Hanno-Walter KRUFT, *Un cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: La Calahorra*, in *Antichità viva*, VIII, Firenze, 1969.

LANZARINI, MARTINIS 2015

Orietta LANZARINI, Roberta MARTINIS, «Questo libro fu d'Andrea Palladio». *Il codice Destailleur B dell'Ermitage*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2015.

LITTA 1836-37

Pompeo LITTA, *Famiglie celebri italiane, III: Colonna di Roma*, Milano, Giusti, 1836-37.

LUPORINI 1957

Eugenio LUPORINI, *Un libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio*, in *Critica d'arte*, Firenze, Le Lettere, 1957.

LUPORINI 1958

Eugenio LUPORINI, *Un libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio*, [s.l.], 1958.

MAGISTER 2000

Sara MAGISTER, *Collezionismo di antichità nella Roma sistina: le raccolte di Giuliano della Rovere e Pomponio Leto*, in *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento* (atti del convegno internazionale di studi, Roma 23-25 ottobre 1997), Roma, Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company, 2000.

MANDOWSKY, MITCHELL 1963

Erna MANDOWSKY, Charles MITCHELL, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities: The Drawings in Ms. XIII B. 7 in the National Library in Naples*, Londra, Warburg Institute, 1963.

MARINO RADICE 1976

Anne-Imelda MARINO RADICE, *Il Cronaca - A fifteenth-century Florentine Architect* (tesi di laurea), 1976.

MARTINI 1967

Francesco di Giorgio MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di C. MALTESE, trascrizione di L. MALTESE DEGRASSI, Milano, Il Polifilo, 1967.

MICHELI 1982

Maria Elisa MICHELI, *Giovanni Colonna da Tivoli: 1554*, Roma, De Luca, 1982.

MIKHAILOVA 1970

Marie MIKHAILOVA, *Bridges of ancient Rome: drawings in the Hermitage ascribed to Fra' Giocondo* in *The Art Bulletin*, LII, New York, 1970.

MOROLLI 1984

Gabriele MOROLLI, *Le belle forme degli edifici antichi - Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma*, Firenze, Alinea, 1984.

MORROGH 1985

Andrew MORROGH, *Disegni di architetti fiorentini, 1540 - 1640*, Firenze, Olschki, 1985.

NESSELRATH 1992

Arnold NESSELRATH, *Codex Coner - 85 Years on*, in *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum* (Quaderni Puteani, 3), Milano, 1992.

NESSELRATH 1993

Arnold NESSELRATH, *Das Fossombroner Skizzenbuch*, Londra, Warburg Institute, 1993.

NESSELRATH 1986

Arnold NESSELRATH, *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1986.

NESSELRATH 1984

Arnold NESSELRATH in *Raffaello e l'antico* in C. L. FROMMEL, S. RAY, *Raffaello architetto*, Milano, Electa, 1984.

NESSELRATH 1985

Arnold NESSELRATH, *Simone di Tomaso del Pollaiuolo, called Il Cronaca: Seven Folios from a Sketchbook after the Antique*, in *Sotheby's - Old Master Drawings*, Londra, 1985.

PRAY BOBER 1957

Phyllis PRAY BOBER, *Drawings after the antique by Amico Aspertini*, Londra, Warburg Institute, 1957.

RICCOMINI 1992

Anna Maria RICCOMINI, *Sul taccuino torinese di Girolamo da Carpi*, in *Prospettiva*, 67, Firenze, 1992.

ROBERT 1901

Carl ROBERT, *Über ein dem Michelangelo zugeschriebenes Skizzenbuch auf Schloss Wolfegg*, [s.l.], 1901.

SCAGLIA 1992

Giustina SCAGLIA, *Francesco di Giorgio Martini. Checklist and history of manuscripts and drawings in autographs and copies from ca. 1470 to 1687 and renewed copies (1764 - 1839)*, Bethlehem, Lehigh University Press, 1992.

SCAGLIA 1976

Giustina SCAGLIA, *The Opera de Architectura of Francesco di Giorgio Martini for Alfonso Duke of Calabria*, in *Napoli Nobilissima*, s. III, XV, Napoli, 1976.

SCHWEIKHART 1986

Gunter SCHWEIKHART, *Der Codex Wolfegg. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini*, in *Studies of the Warburg Institute*, XXXVIII, Londra, 1986.

SCIOLLA 1989

Gianni Carlo SCIOLLA, *Carlo Alberto, Volpato e la collezione dei disegni della Biblioteca Reale di Torino*, in *Studi piemontesi*, XVIII, Torino, 1989.

SHEARMAN 1967

John SHEARMAN, *Raphael...«Fa il Bramante»*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art*, Londra, 1967.

SHEARMAN 1977

John SHEARMAN, *Raphael, Rome and the Codex Escorialensis*, in *Master Drawings*, XV, New York, 1977.

TAFURI 1989

Manfredo TAFURI, *Il codice di Fossombrone*, in *Giulio Romano (catalogo della mostra, Mantova, 1 settembre-12 novembre 1989)*, Milano, Electa, 1989.

TEDESCHI GRISANTI 1983

Giovanna Tedeschi GRISANTI, *«Dis manibus, pili epitaffi et altre cose antiche»: un codice inedito di disegni di Giovannantonio Dosio*, in *Bollettino d'Arte*, s. 6, n. 18, Roma, 1983.

TOCA 1971

Mircea TOCA, *Osservazioni sul cosiddetto «Taccuino senese di Baldassarre Peruzzi»*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. 3, vol. I, Pisa, 1971.

VAGENHEIM 1987

Ginette VAGENHEIM, *Les inscriptions ligoriennes*, in *Italia medioevale e umanistica*, Roma, Antenoer, 1987.

VASORI 1981

Ornella VASORI, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma, De Luca, 1981.

VIOLA 1819

Sante VIOLA, *Storia di Tivoli dalla sua origine fino al secolo XVII*, Roma, Bourliè, 1819.

WELLER 1943

Allen Stuart WELLER, *Francesco di Giorgio: 1439 – 1501*, Chicago, University of Chicago Press, 1943.

ZAMPA 2010

Paola ZAMPA, *Il Codice Strozzi: alcune considerazioni*, in *Opus incertum*, III, Firenze, 2010.

Contributo valutato da due referees anonimi nel rispetto delle finalità scientifiche, informative, creative e culturali storico-artistiche della rivista

